

# CIBERLETRAS

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

ISSUE 23

*Historia y política en la literatura de los siglos  
XX y XXI  
July, 2010*

**TABLE OF CONTENTS****Introduction****Sección especial: Historia y política en la literatura de los siglos XX y XXI**

- Olivia Elizabeth Amaya  
Memoria individual y memoria nacional en las novelas Milagro de la Paz (1994) y Siglo de O(g)ro: Bio-no-vela circular (1997) de Manlio Argueta
- Silvia Dolinko  
Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista De mar a mar
- David Gómez-Torres  
Violencia y espacios políticos en Días de llamas de Juan Iturralde
- Mariana Rosetti  
La erudición rebelde y la lucha por el sentido: Fray Servando Teresa de Mier y su “Carta de despedida a los mexicanos”
- Manuel Sosa-Ramírez  
Fisuras y alteridad historiográfica en El retablo de Eldorado y Naufragios de Alvar Núñez/de José Sanchis Sinisterra

**Ensayos/Essays**

- Paola Arboleda-Ríos  
Cartografías del deseo homosexual en la literatura brasileña. De antropofagia a homofagia o ¡El camino a Pindorama es gay!
- Juan Tomás Martínez Gutiérrez  
Cultura letrada y archivos de la memoria en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo e Insensatez de Horacio Castellanos Moya
- Eloy E. Merino  
La conversión religiosa y su performance en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler

- Adriana Minardi

La construcción del objeto discursivo España a partir de tres conceptos claves: Regeneracionismo, Hispanidad y Quijotismo. Las estrategias discursivas de reformulación explicativa en *La ruta de Don Quijote* y *Vida de Don Quijote y Sancho*

- Pablo Pintado-Casas

En busca del ideal clásico o la escritura en contra de España: Polémica acerca del estilo literario en la narrativa española contemporánea (1975-1999)

- Diana Sofía Sánchez Hernández

El sujeto como eje constructor del pasado en *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa

## Entrevistas/Interviews

- Rita De Maeseneer, Jasper Vervaeke

«Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta». Entrevista con Juan Gabriel Vásquez

## Reseñas/Reviews

- Janis Breckenridge

*Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*

- Araceli Tinajero

*Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil.*

**Memoria individual y milagro nacional en las novelas*****Milagro de la Paz y Siglo de O(g)ro: Bio-no-vela circular de Manlio Argueta***

[Olivia Elizabeth Amaya](#)

*Millikin University*

Manlio Argueta en sus novelas muestra la sociedad salvadoreña durante épocas claves de la historia.<sup>(1)</sup> Por ejemplo, *Siglo de O(g)ro: Bio-no-vela circular* (1997) tiene matices autobiográficos en que muestra la sociedad de los años cuarenta y cincuenta durante la secuela de la dictadura de Maximiliano Hernández Martínez. Sin embargo esta bio-novela recoge la memoria colectiva usando su memoria individual. De esta manera rescata los comportamientos de los sectores humildes. En su otra novela *Milagro de la Paz* (1994) a través del mismo recurso de la memoria trae a colación otro momento histórico en el cual la sociedad salvadoreña se vio afectada por el conflicto armado que azotó al país durante la década de 1980. Este artículo analiza las estrategias literarias que emplea Argueta para presentar al lector dos momentos históricos que han marcado la memoria del salvadoreño a la vez que rescata los remanentes de la sabiduría ancestral inmersos en los comportamientos de la sociedad.

La obra de Manlio Argueta, ganadora de varios premios nacionales e internacionales, se inserta en un tiempo específico de la historia salvadoreña, en el que la turbulencia política, económica, social y cultural perfila grandes cambios en la sociedad. Después de varios cortos exilios y el acoso autoritario a su persona, aunado al ataque a la UES,

donde trabaja en esta época, Argueta sale a un largo exilio a Costa Rica en 1972, que termina en 1993. El exilio reafirma al novelista que existe en el poeta, éste reflexiona que llega a la narrativa por medio de la poesía: “Una manera de trabajar con la belleza, con la estética y a la vez entregar un conocimiento no tanto de la historia de El Salvador y Centroamérica sino sobre las cosas subjetivas y los valores un poco más espirituales” (Entrevista de Varela 1989).<sup>(2)</sup> Aquí pueden captarse las ideas que más tarde lo darían a conocer como el fundador del testimonio centroamericano. Linda Craft señala que la importancia de la obra de Argueta es que promueve los valores culturales, las ideas democráticas y la justicia social, a la par de los elementos históricos y testimoniales que apuntan a la concientización de la historia salvadoreña (Entrevista de Salamanca 2006). Lo que anota Craft puede verificarse en la obra de Argueta, quien a través de sencillas estrategias narrativas explora la problemática de la cultura y del momento histórico que marcaron la memoria de los salvadoreños durante las últimas décadas del siglo XX.

Las novelas *El valle de las hamacas* (1970), *Caperucita en la zona roja* (1977) y *Cuzcatlán donde bate la mar del Sur* (1986), publicadas poco antes y durante el exilio en Costa Rica, sientan las bases de una secuencia novelística que continuaría a su regreso al país en 1993. Estas novelas tienen un hilo secuencial desde la experiencia personal como joven universitario hasta un ámbito más nacional, cultural y de crítica a la dirigencia política del país que desborda el conflicto armado en la década de 1980.

Según Anna Lee Utech, el mérito de estas tres novelas reside en que la expresión artística que retoma el lenguaje popular y vivo como una memoria nacional, hace vivir el presente y que apunta hacia el futuro (3). Esta interpretación coincide con la de otros críticos, y con nuestro punto de vista, que considera a Argueta como uno de los escritores más valiosos que rescata dicha memoria nacional en sus obras.

Con la novela *Un día en la vida* (1981),<sup>(3)</sup> también escrita durante el exilio, comienza un proceso de experimentación que inicia el boom de la novela de testimonio centroamericana de la década de los ochenta. Dicha experimentación—como dice David Hernández en su artículo *Siglo de O(g)ro* de Manlio Argueta, bio-novela, literatura y testimonio” (2001)—incluye estrategias narrativas postmodernas como la entrevista, el testimonio, la memoria, fragmentos de noticieros, collage, a la par de juegos de luz y sombra, recursos del Realismo mágico y un lenguaje que recoge el habla popular y que escapa al lirismo (1). En esta novela, Lupe, la viuda protagonista, narra cómo es un día en la vida del campesino salvadoreño, desde el amanecer hasta el anochecer. La trama resume el despertar de los campesinos con el lucero de la mañana como indicador del tiempo. Desde ese momento comienza la jornada de supervivencia en medio del terror. El escritor usa estrategias temáticas y de representación, por ejemplo, presenta el testimonio de la protagonista en los albores del conflicto armado. La narración de la campesina está llena de añoranza y nostalgia por su patria, porque ella también narra desde el exilio en Costa Rica. De esta manera Argueta explora de forma exhaustiva no sólo la temática política sino también las prácticas que se relacionan con la identidad de la clase popular mayoritaria. Argueta parte de la sensibilidad estética para adquirir una identificación con la mujer: “hablar como novelista, con cierto bagaje literario pero también hablar como mujer campesina: A través del método poético, la nostalgia y la memoria” (Entrevista de Varela 1989). Valiéndose de una narradora ficticia, el autor explica las costumbres, los modos de ser, las formas de vida, las comidas, canciones, recuerdos, amores, sentimientos y otros valores. En la entrevista sostenida con David Hernández, Argueta dice que los elementos que explican las costumbres enmarcan un enlace entre la cultura precolombina y el mestizaje moderno (2002). El escritor trae a

colación estas características a través de las alusiones mitológicas pertenecientes a la ancestral literatura oral, que constituyen el dominante que enriquece la narración encaminada al rescate de los vestigios de los antepasados Mayas. Los juegos de luz y sombra y los espíritus de la noche—la sihuanaba (o siguanaba), el cipitío (o cipitillo), el Justo Juez de la noche, el cadejo y otros—contrastan con el lucero de la mañana que anuncia la llegada del nuevo día. Esto muestra el sincretismo de la cultura que el escritor quiere resaltar. Argueta postula que la sencillez de los campesinos es lo que más se acerca a la identidad cultural salvadoreña: Ellos son los herederos de esa cultura. Yo lo planteo en la novela, que podrán ser analfabetos, podrán ser descalzos....con humildad, pero ellos han recibido mucha parte de la sabiduría oral de sus abuelos y bisabuelos....[S]on sabios porque les transmitieron verdades y conocimientos desde hace mucho tiempo. (Entrevista 1989)

Argueta considera a los campesinos y la clase humilde como los portadores de una sabiduría autóctona, heredada de los antiguos pobladores de las Américas. Pero las novelas de Argueta ofrecen más que una reivindicación intrahistórica; (4) representan el intento por transmitir la cultura a las generaciones venideras, y no dejar que se olvide el pasado histórico de El Salvador.

En 1990 Argueta publica en idioma inglés *The Magic Dogs of the Volcanoes (Los perros mágicos de los volcanes)*, una colección de cuentos destinada a concientizar a los jóvenes que tuvieron que salir del país durante el conflicto armado en los años ochenta y a los hijos de éstos. Estas narraciones también aluden con frecuencia a la cultura ancestral. Los cadejos de los volcanes son el equivalente del ángel de la guarda en la

cultura occidental. Conviven en armonía con los campesinos que viven en la base de los volcanes salvadoreños. En esta colección de cuentos puede dilucidarse el interés por rescatar la erudición antigua. Argueta piensa que el papel del intelectual salvadoreño es promover las prácticas tradicionales sin dejar de lado la sensibilidad estética. El escritor rompe las fronteras de la literatura local, y escribe para un público lector más amplio, entre ellos a los que han adoptado otra patria y por ende, otros entornos culturales. El autor hace hincapié en las leyendas para que las futuras generaciones conozcan sus raíces (Entrevista de Hernández 2002).

En las zonas periféricas de El Salvador los remanentes ancestrales y mitológicos pueden percibirse en las costumbres y modos de vivir de los habitantes. Miguel Ángel Espino en su libro *Mitología de Cuscatlán* ([5](#)) asegura que “las mitologías son las religiones muertas; en ellas se traduce la literatura, la astronomía, la moral, etc.” (19). De aquí la importancia de la mitología como escuela de enseñanza de la moral, la religión, y la literatura oral. Así, se encuentran leyendas religiosas, de escarnio, de prevención, de enseñanza del libre albedrío, de fraternidad etc. De dichas leyendas provienen las creencias en espíritus buenos y malos que deambulan por la noche, ya sea para proteger o para castigar a los transeúntes que caminan por los cruces de los caminos y por las riberas de los ríos. Estas creencias mitológicas de las civilizaciones antiguas se trasladan a las leyendas e historias como parte integral de la educación. C. Hugh Holman define la leyenda como:

[...] A narrative or tradition handed down from the past. A legend is distinguished from Myth in that the legend has more of historical truth and

perhaps less of the supernatural. Legends often indicate the lore of a people, and, in this way, serve as at least partial expressions of racial or national spirit. (288)

Este concepto se acerca al significado de las leyendas de la sabiduría Maya y Pipil.

Durante la Conquista surgen leyendas explicativas que hablan del heroísmo indígena contra los conquistadores. Posteriormente estas leyendas se entremezclan con los nuevos pensamientos traídos por los conquistadores y sus creencias católicas. Según Espino, las ideas traídas durante la Conquista deformaron a los héroes de las antiguas leyendas (27). Quizá ésta sea la razón por la que hay dos o más versiones de las mismas leyendas.[\(6\)](#) Las definiciones y conceptos anteriores pueden verse claramente en las novelas *Milagro de la Paz* (1994) y *Siglo de O(g)ro: Bio-no-vela circular* (1997), que discutiremos más adelante. Dichas novelas rescatan, a través de la memoria individual, la tradición científica y filosófica de las civilizaciones ya extintas. Esta memoria se vuelve colectiva del país en la búsqueda de la memoria y la historia perdida.[\(7\)](#)

La mujer ha desempeñado un rol primordial en la transmisión de las tradiciones orales.

En las zonas rurales de El Salvador, los hijos se alejan de la casa a las cinco de la mañana para desempeñar las labores de campo, mientras que las hijas se quedan en casa cuidando de sus hermanos menores y ayudando a la madre. La tradición de las relaciones familiares apunta a las madres como formadoras de la sociedad. Las hijas aprenden los modos de vida y la educación de los hijos a través de la enseñanza de las madres y de las otras mujeres de la comunidad. Dichos comportamientos sociales se perpetúan cuando los hijos e hijas dejan la casa paterna. Argueta en sus novelas enfatiza esta tradición de la gente campesina, puesto que los últimos remanentes de la cultura

ancestral—los mitos, las costumbres, creencias y comportamientos—descansan en la memoria de este estrato social ignorado.

*Milagro de la Paz* narra la historia de una viuda, Latina, quien emigra al pueblo en busca de trabajo para sobrevivir y seguridad para sus hijas. Es la historia de coraje de una madre y sus hijas, cuya única esperanza es la solidaridad familiar para preservarse ante la pérdida de los seres queridos. Cuando Magdalena, la hija mayor, muere asesinada por desconocidos para la familia, ésta queda sumida en una oscuridad y pesimismo espiritual. En un intento por salvar a la familia, Crista, la hija menor, procrea un hijo con un amigo de la familia. Un poco más tarde, Lluvia, una niña habitante del volcán, llega repentinamente y adopta a la familia iluminando la tristeza de las mujeres quienes recuperan la esperanza para continuar ante la amenaza de la turbulencia social que vive el país. Es importante tomar en cuenta la estrategia narrativa de Argueta para presentar el conflicto armado a través de un Realismo mágico (mezcla de magia ancestral y realidad latente), representaciones mitológicas y un lenguaje lleno de lirismo en el cual la familia intenta sobrevivir en medio de la guerra civil en la década de 1980, amparada únicamente por la solidaridad familiar y la fe religiosa.

Craft está de acuerdo con los que consideran a Argueta como pionero de las técnicas posmodernas, mencionadas con anterioridad, que comienzan con la novela *Un día en la vida*(1981); además, dice Craft, Argueta rescata las voces silenciadas y perdidas que otros escritores evaden (*Novels of Testimony...* 108). El escritor retoma los elementos innovadores, los que mezcla con el Realismo Mágico heredado de Gabriel García

Márquez, y la experimentación de juegos de tiempo y espacio a lo largo de la narración, característicos de la novela del boom latinoamericano.

*Milagro de la Paz* presenta saltos de tiempo y de espacio, y fragmentación de la narración. Los saltos de tiempo muestran una secuencia narrativa desde el presente, haciendo uso de la memoria para ubicar un período histórico que marcó las vidas de la familia. La fragmentación de la narración vuelve la trama un tanto ambigua, porque frecuentemente los personajes interrumpen la narración. A continuación se cita un ejemplo que muestra dicha ambigüedad. Al abrir la novela hay un narrador omnisciente que refiere la historia en tercera persona, éste describe el cuadro de los miembros de la familia descansando en la oscuridad de la noche arrullado por las onomatopeyas de los grillos, los ladridos de perros/coyotes y los sonidos de los soldados que caminan incesantemente sobre la calle de las “Angustias” (13). Un poco más adelante las mujeres hablan sobre el conflicto armado y los peligros que enfrentan diariamente. El narrador en tercera persona presenta el pensamiento de Latina: “La noche es así, dice la madre a su corazón. Entonces sigamos durmiendo” (9). Poco después se deja escuchar otra vez el discurso indirecto que es inmediatamente interrumpido por el pensamiento de Latina: “*¿Qué será de ellas?* Porque por razones inexplicables *sabe* que una de sus hijas va a morir antes que yo” (10, las itálicas son mías). Las constantes incursiones de los personajes en la narración, aunado a la fragmentación del tiempo y espacio transmiten al lector la idea de una memoria tardía mediada por el narrador.

La secuencia narrativa de episodios fragmentados por la memoria hace más humana la narración. La memoria individual pasa a ser una narración plural representativa de la

familia humilde salvadoreña durante la guerra civil de la década de los ochenta. La estrategia de los saltos narrativos en el tiempo y en el espacio para el recuento de la memoria permite al lector viajar a sitios físicos de la memoria colectiva. Se auxilia de un presente para analizar los hechos del pasado. El narrador transporta al lector a una década específica codificada en la memoria de cualquier salvadoreño, una calle específica, un pueblo específico situado al pie del volcán “Chaparrastique”. Hace hincapié en el cerco de piedras negras que fueron vomitadas por el volcán en la erupción posiblemente de mediados de siglo XX. El referente del volcán, además de ser una fuente de inspiración para el poeta y escritor,(8) tiene doble simbolismo en la representación de la cultura salvadoreña. Se trata de la majestuosidad del volcán que siempre amenaza contra las familias que viven en sus alrededores. Por el tiempo en que se desarrolla la novela (la década de 1980) y las conversaciones diarias de las mujeres que manifiestan el terror, especialmente durante la noche, el volcán se vuelve una metáfora de la guerra civil, la cual también representa una amenaza constante. Pero dicho volcán es también parte de la tradición oral; su majestuosidad lo hace un lugar mítico. Es representado en las leyendas como un lugar mágico donde viven los seres mitológicos como el perro/cadejo, el cipitío, aves que anuncian la muerte, la culebra chinchintor, los garrobos, todos mencionados en las leyendas populares.(9) Por tanto, el volcán es un sitio que está en la memoria colectiva no sólo de los pueblos del Oriente del país sino a lo largo del territorio salvadoreño y, por extensión, centroamericano.

En cuanto a los sitios psicológicos de la memoria,(10) la narración transporta al lector a la erudición autóctona que es transmitida por Latina a sus hijas y nietos. En las creencias de Latina pueden verse la herencia de sus antepasados matizada con la fe católica. Para ella los malos espíritus de la noche merodean la casa: “Quizá son hombres

disfrazados de animales” (14). Se refiere a los antiguos brujos—de la tradición Maya y Pipil—que tenían la capacidad de convertirse en animales para ir a robar a las aldeas vecinas, o castigar a sus enemigos.[\(11\)](#) Magdalena medita sobre las creencias de su madre para librarse de los malos espíritus: “Mi mamá pone un huacal de agua con sal para que nadie pueda filtrarse por las rendijas; un secreto que sabe desde su bisabuela, pues cualquier espíritu maligno que quisiera entrar, se diluye en el agua” (13). Aunque frente a la realidad de la guerra esta superstición no funciona, Latina piensa combatir los malos espíritus con la oración al *Divino Salvadorcito*, con collares de ajos alrededor de la casa, y el humo de los *puros de Copán* (59), como hacían los antiguos brujos de la magia blanca para “ahuyentar los malos pensamientos y también los malos espíritus” (59). Cuando su hija Magdalena muere, Latina siente enferma el alma, por lo que viaja al pueblo vecino para que el curandero—“doctor en hierbas” (82)—le recete hierbas y aguas azules milagrosas que curan los males físicos y también los del alma (82). Según las creencias de la madre, el sufrimiento del alma y los estados de ánimo se pueden curar con hierbas locales autóctonas, como ha sido siempre la tradición familiar.

En la representación del influjo de Occidente que ha entrado paulatinamente a la cultura salvadoreña, los personajes mismos tienen un valor simbólico. Por ejemplo, el amigo de la familia, alias Chele Pintura,[\(12\)](#) es un personaje que encarna la fuente de conocimientos que llegan a la casa de Latina desde mundos para ellas desconocidos (El viejo mundo, Estados Unidos y el resto de América Latina). El joven tiene más conocimiento de la literatura universal que la familia de mujeres, y sus rasgos son los del mestizo de la ciudad, que se había convertido en el *multioficios* del pueblo. Éste se ausenta por temporadas y luego aparece contando historias de otros continentes. Uno de

esos días aparece con dos cajas de libros para regalarlos a la familia. A Latina no le impacta el regalo, y ve los libros con curiosidad pero con poco interés, porque no sabe leer y sus hijas que han estudiado la primaria no tienen tiempo. El único libro que llama la atención de la familia es uno de medicina. A la madre tampoco le hace falta puesto que conoce los remedios caseros con los que se han curado por generaciones, y para ella es suficiente; además, el libro va en contra de sus principios religiosos y morales. Se escandaliza cuando ve las láminas de cuerpos desnudos. Las niñas, al contrario, demuestran interés en conocer la sabiduría que representan los libros. Esto demuestra la importancia de la armonía entre las culturas occidental y la ancestral; es decir, que los libros son positivos siempre y cuando no arranquen los valores y creencias ya existentes en la sociedad. Las niñas tienen afición a la lectura; por tanto, a través de los libros se posibilita el conocimiento, no sólo de la medicina científica, sino también de otros valores culturales nuevos que forman el sincretismo de la familia, y ésta como símbolo de la sociedad. La armonía cultural también puede interpretarse como una estrategia en la que el narrador hace un recuento de la influencia de lo ancestral en la ciencia, la literatura y la cultura centroamericana. Es interesante que el escritor ponga como ejemplo de la influencia un libro de ciencias y que haya una asociación entre la medicina del Oeste y la tecnología como tema de la modernidad de los últimos tiempos.

Un símbolo muy importante en la representación de la cultura autóctona es Lluvia, la niña del volcán cuyos padres fueron asesinados por desconocidos (107-9). Su llegada al pueblo es un enorme aliciente para Latina y su hija menor. En un arranque de nostalgia y de memoria perdida, Latina cree que la niña es Magdalena, su hija difunta, que ha

resucitado. Pero esta niña también le recuerda su propia llegada al pueblo. El narrador medita: “Ella también había llegado a Milagro de La paz en esas condiciones, buscando una nueva vida, de eso hace varios años atrás, Lluvia venía a recordárselo” (95). La estrategia literaria traslada en este punto de la narración, al Realismo Mágico y escenas pintorescas en las que Latina mezcla realidad y fantasía, mitología y simbolismo. La niña lleva en el cabello adornos de colores que Latina confunde a propósito con mariposas, hasta convencerse a ella misma que Lluvia es una representación de la mitología que habita en las faldas del volcán. Asocia las mariposas, con la inocencia y el traspaso a la pubertad (173). Latina, incrédula, interroga a la niña:

¿Venís de tan alto? Dios mío, afirma para su corazón, como quien no quisiera creer. Esta vez sus ojos se topan con la boca roturada del volcán, la boca abierta royendo el cielo azul ‘Siempre quise estar allí arriba y tocar las nubes con mis manos’. (92)

Este pasaje lleno de lirismo y de nostalgia de infancia recuerda las enseñanzas que Latina aprende de sus antepasados, en las que el volcán es presentado como un lugar mágico, lleno de poesía y de misterio, y quiere reafirmarlo, usando como símbolo mitológico a la niña. Por su parte la pequeña sólo necesita una nueva familia, por lo que instantáneamente se integra a la vida familiar como si siempre hubiera pertenecido al grupo familiar de Latina. En esta convivencia, Lluvia tendrá la oportunidad de compartir sus experiencias como habitante del volcán, a la vez que heredará las costumbres y creencias de su madre adoptiva, perpetuando el sincretismo en las costumbres del sector humilde.

La armonía es una característica sobresaliente de las familias pobres y humildes, según el mensaje que se capta en la novela; se refleja en el estoicismo y solidaridad heredados de la fe católica y la dominación histórica que data más de quinientos años. En la novela Crista parece ser la menos estoica, pero la más solidaria de la familia. Ella es capaz de reflexionar sobre el estado caótico que vive el país y ve con pesimismo el destino de la familia. Aparenta ser fría, calculadora, pero el lector se da cuenta que esta actitud es su estrategia para poder sobrevivir ante la desesperación. En lo más recóndito de su memoria existe el estoicismo heredado de su madre y de las generaciones de antaño. La madre le prepara una infusión milagrosa para que pueda dormir. Después de tomarla, Crista, empieza a relajarse y reflexionar sobre su posición en el mundo de pobreza donde les ha tocado desarrollarse. El narrador introduce el pensamiento de Crista después de tomar la infusión mágica: “Piensa que para ser feliz basta con respirar, tener los pies sobre la tierra, cuidar las rosas que le dejó su hermana Magdalena. Mirar crecer los árboles. ‘Para eso estamos los humanos, lo que Dios quiere de nosotros’” (60). Gente humilde como la familia de Latina ha vivido con la esperanza como único medio de enfrentar los problemas sociales y económicos.

A raíz de la muerte de Magdalena, Crista, hace un pacto con el Chele Pintura y engendra a Juan Bautista ([13](#)) (guiada, tal vez, por el instinto de conservación o para aliviar las penas de la madre). Desde la infancia el niño comienza a absorber el mundo estoico que le muestran las mujeres, en el cual el dolor no es ajeno. El niño mezcla las historias de aparecidos que escucha de la abuela con la soledad y el miedo a la oscuridad; y ve la muerte como un estado de transición donde los espíritus buenos vienen a conversar con los vivos para consolarlos. En su imaginación Magdalena viene

del más allá para darle la ternura de madre que supuestamente le niega Crista. Lo anterior es un aliciente para sobrellevar el miedo identificado con la oscuridad, que es la constante en la novela, y se relaciona con los malos espíritus, la noche, los ruidos nocturnos y los aullidos de los perros/coyotes. En la quietud de la noche los espíritus malos deambulan y se apoderan de los humanos para hacer daño (28). Latina usa esta estrategia de culpar a los malos espíritus que se desbordan hacia la sociedad como una manera de explicar a su familia la relación entre la oscuridad y la incertidumbre de la guerra.

Juan Bautista en su inocencia remeda las conductas de las mujeres mayores, pero su aprendizaje es Enriquecido cuando aparece Lluvia, la niña del volcán. El niño cuestiona la sabiduría de Latina; por ejemplo, insiste para que ella le responda si las estrellas navegan en el cielo y “¿Por qué hay más cosas horribles que bellas? ‘Dios lo sabe’ Latina dice que el mal es superior al bien” (149). Estas y otras frases explicativas que la abuela brinda a sus hijas y nieto son parte de la formación de la familia y el aliciente para soportar la inevitable angustia de la situación social que viven las familias durante la década de 1980.

La madre, en este caso Latina, encarna la escuela de enseñanza en la cual las hijas remedian las costumbres sobre la armonía cultural a través de las conversaciones que noche a noche sostienen con su madre en la oscuridad del cuarto. El niño es el receptor de la cultura que remeda de las mujeres. Debido a su corta edad no puede ser partícipe de las conversaciones que siempre se relacionan con los temores de la noche en medio del conflicto armado. Pero en la oscuridad de la noche, él puede escuchar a las mujeres

hablar de los espíritus nocturnos característicos de la literatura oral antigua. El final circular de la novela muestra a las mujeres que conversan arrulladas por los ruidos de la noche. El niño ha llegado a los siete años, edad aún joven para entender el problema del conflicto armado pero propicia para aprender los modos de vida de las tres mujeres que forman su grupo familiar.

*Milagro de la paz* puede considerarse como un “sitio de memoria” (Nora 12), que se ubica en un tiempo específico de la historia salvadoreña, la década de 1980. La trama refleja la angustia de la familia bajo los temores del conflicto armado. También valdría la pena recalcar que el mundo está cambiando, de aquí el proyecto del escritor en rescatar este momento histórico. Argueta muestra preocupación por el destino de la armonía cultural que por generaciones ha representado la identidad de los salvadoreños, y por extensión de los centroamericanos. *Milagro de la Paz* es un intento de documentar las costumbres y las creencias de los antepasados como un legado para las nuevas generaciones.

En su otra novela que nos ocupa en este estudio, *Siglo de O(g)ro: Bio-no-vela circular* (1997), Argueta desarrolla el hilo temático que conecta con *Milagro de la Paz*. Lo interesante de *Siglo de O(g)ro* es que inserta las leyendas de la cultura autóctona para que las generaciones de la contemporaneidad de finales de siglo XX tengan acceso a las narraciones de la tradición oral. La novela hace un recuento de la memoria desde el presente en giro retrospectivo hacia la infancia del narrador de cincuenta y cinco años. Dicho narrador en primera persona dice que escribe “cuando llega el momento en que las interioridades dejan de pertenecer al escritor” (9). Ello deja en claro que la memoria

individual del narrador se une al imaginario colectivo que remite al rescate de las décadas perdidas a través de la memoria. Esta novela trata una secuencia de vivencias y anécdotas que el niño, Alfonso Trece Duque, vive con su familia que emigra del campo a un pequeño pueblo. La secuencia narrativa incluye las memorias del narrador entre los 3 y 12 años. El título de la novela contiene juegos de interpretación que rozan la autobiografía y la novela. Recuerda el Siglo de Oro español por su personaje quijotesco y también la revista infantil de José Martí *La Edad de Oro*, por la similitud de contenido, la candidez y frescura de la narración.[\(14\)](#) Esta novela pone el toque de infancia que rememora los ogros de los cuentos infantiles y los personajes de *Las mil y una noches* escuchados durante la infancia del narrador. Grinberg Pla observa en *Siglo de O(g)ro* un paralelo con el clásico del Siglo de Oro español. El narrador de Argueta, igual que Don Quijote, construye su propia identidad a partir de las varias reconstrucciones de la memoria en el acto de escritura (87-90). Al igual que Cervantes, Argueta incluye el elemento paródico cuando presenta un reyezuelo, Alfonso Trece Duque, recreando una corte en medio de la pobreza que rodea al niño. Así, esta reconstrucción de la memoria del narrador adulto obedece a una estrategia literaria que suaviza la crudeza de la realidad político-social de los años cincuenta.

David Hernández ha hablado sobre las técnicas innovadoras de *Siglo de O(g)ro* para representar el momento histórico que toca al personaje narrador. Él dice que la novela, estilísticamente, es la casa abierta a la modernidad porque presenta la tradición oral matizada de panfleto, parodia, imitación, parábola, poesía, reportaje, etc. (“Siglo de O(g)ro de Manlio Argueta...” 1). Sin embargo, es importante tomar en cuenta que en el fondo comprueba la experimentación del novelista para presentar tanto la historia, como

los comportamientos y las creencias de la sociedad de antaño. Hernández sostiene que la novela es la conjunción de un mundo maravilloso de lo real imaginario y un *yo* narrador contemporáneo que reconstruye la memoria individual como la memoria del país (3). A través de esta representación literaria de la identidad nacional. Argueta restablece la memoria colectiva para que prevalezcan en el futuro las características de identidad que el país está perdiendo debido a la aceleración en los cambios de los últimos tiempos.

La narración de la memoria de Alfonso Trece Duque es optimista, cómica, y sencilla. El lector experimenta un viaje en el tiempo en el que las vivencias del protagonista se entrecruzan con las enseñanzas de dos culturas, teniendo como punto de enlace la pobreza, la sociedad de antaño y el paisaje en la década de 1940-50. El niño tiene acceso a dos culturas que se entrecruzan en los cuentos infantiles de la cultura occidental narrados por Chela ([15](#)) y las creencias en los espíritus de la noche a los que la abuela y Herminia se refieren constantemente. El narrador comenta sobre el influjo directo a través de los cuentos infantiles:

Chela se inclinaba por la narrativa de ficción, describía a Sherezada, a Simbad, a Alí Babá, a Aladino, los ogros de un sólo ojo, las botas de siete leguas, las brujas comedoras de niños y los gatos con botas. La magia de los cuentos contrastaba con los cuentos de la abuela: el Cipitillo, la Siguanaba, el Justo Juez de la Noche, El Cadejo, La Carreta Bruja, La Coyota Teodora. Estos me revelaban la irrealidad palpable y amenazante, los de Chela me impulsaban a descubrir el mundo. (208-9)

El narrador comenta el contraste de las aventuras fantásticas frente a la realidad amenazante de las leyendas para mostrar dos culturas polares en equilibrio constante. Mientras que los cuentos fantásticos trasladan al niño a mundos imaginados ajenos a las tierras americanas, las leyendas autóctonas explican hechos palpables e inmediatos, que ocurren principalmente durante la noche. Al comentar el aprendizaje a través de la fantasía de los cuentos narrados por Chela contrastados con la sabiduría antigua, se ofrece una valoración de la hibridez cultural como parte integral del narrador que se vuelve un símbolo de la sociedad.

La secuencia narrativa con saltos de tiempo y espacio se diferencia de la fragmentación que se observa en *Milagro de la Paz*. En *Siglo de O(g)ro* la fragmentación corresponde a una memoria que ha pasado por un filtro autobiográfico en el cual el narrador codifica los hechos importantes que marcan su vida de adulto. Se refiere a las vivencias de un narrador con una memoria privilegiada desde los tres hasta los doce años. Matiza las largas conversaciones de las mujeres junto al fogón, donde se reúnen para cocinar y contar leyendas antiguas, o para explicar cualquier hecho que sucede durante la noche. Lo anterior remite a la vida comunitaria de las generaciones de antaño, en la cual la cultura era transmitida como forma de educación a las nuevas generaciones. Esta representación de la vida contrasta con la representación que el escritor hace en *Milagro de la Paz* en que la madre es quien hace constante referencia a la cultura autóctona. Lo anterior tiene su explicación en los momentos históricos que separan las tramas.

Mientras que en *Milagro de la paz* el narrador muestra la realidad del conflicto armado y el constante peligro que rodea a las familias, en *Siglo de O(g)ro* retrata una época de nostalgia de la infancia, con sus conversaciones familiares y aprendizaje en la cual el niño no es capaz de entender los problemas políticos de los años cuarenta y cincuenta en la secuela de la dictadura de Hernández Martínez.

En *Siglo de O(g)ro* el intertexto de las leyendas orales de la cultura autóctona reconstruye la memoria colectiva a través de la memoria individual. El título mismo de la novela alude a una doble metáfora de la época perdida o de oscuridad, al mismo tiempo que remite a la búsqueda de una identidad cultural por la vía de la imaginación del niño, quien matiza la realidad con el sueño. El narrador codifica ocupaciones, pasatiempos, lugares, aficiones etc., de manera que todo el circuito social deambula en esta memoria. La historia y la memoria de Alfonso Trece Duque, es así, el vehículo para rescatar la sabiduría ancestral. Lo anterior se infiere por el lujo en el detalle de la narración intertextual de las leyendas autóctonas y los momentos propicios, en que la abuela comenta las costumbres ancestrales, a la vez que enfatiza el paisaje de su infancia en contraste con los cambios de los años noventa.

La memoria del protagonista en el recuento de la historia queda intacta a pesar de los cambios en el paisaje. La narración es optimista, ingenua e inocente cuando se refiere a la muerte como transición de la vida. Simulando un desliz cómico, el narrador comenta que de niño solía vivir entre el hospital inmunológico y la funeraria: “[...] andamos siempre emparentados con casa de muertos” (19). Este pasaje irónico recuerda la inseguridad durante el conflicto armado y la propia experiencia del escritor durante la

guerra y el exilio; sin embargo, literalmente se refiere al barrio donde se cría el niño. El narrador adulto reflexiona sobre los cambios en la infraestructura y el urbanismo de las últimas décadas que le hacen recordar su infancia: “El pabellón de tuberculosos dio paso a un edificio moderno en los años noventa, con cristales y mampostería; nada que ver con muerte ni con los muertos vivos por la tuberculosis” (32). En esta remembranza de infancia, el narrador combate el pesimismo con un tono de ingenuidad e inocencia al recordar el paisaje de antaño. Puede dilucidarse que no hay una crítica a los cambios sino un intento por recordar la sociedad de los años de infancia.

Este novela es un proyecto literario que propone una identidad cultural nacional a través de la memoria individual. El narrador adulto hace hincapié en el papel de la memoria en la literatura como única esperanza para salvaguardar los recuerdos y el momento histórico; por eso él medita:

Si no fuera por la literatura que nos da la posibilidad de redimir seres perdidos, rescatar la edad dorada que se califica con aspereza como ‘hechos del pasado’ pero siguen siendo presentes por muchos años y a lo cual deberíamos llevar de la mano a la manera de excursión, ¿o incursión? A todos los seres vivos. Lo necesitamos. Los fastos están escritos en el papel de los periódicos y en el aire, se trata de rebuscarlos, sacudirles el polvo, revelarlos como una fotografía para prolongar el recuento de la memoria. (38)

Su planteamiento ofrece, además de una reivindicación de su propio yo, una verdad histórica más allá de datar el pasado en un análisis desde el presente. Además intenta

preservar la memoria para conservar este elemento mixto de dos culturas. En este sentido, el autor persigue que no se olvide antaño para hacer vivir el elemento latente de las civilizaciones que poblaron América. La literatura así le ofrece la oportunidad de rescatar esta memoria de las sociedades para la posteridad. Como el lector ha podido ver, las novelas de Argueta hacen hincapié en los comportamientos de los estratos humildes y campesinos en un afán de recuperar el sincretismo de la identidad salvadoreña. Para Argueta la sabiduría autóctona está siendo olvidada por las nuevas generaciones, y por eso quiere redimir esa memoria de antaño mediada por los narradores. Argueta aunque se da perfecta cuenta de que las sociedades son cambiantes, muestra una preocupación por salvar las raíces que están en peligro de extinción debido a la aceleración de los medios de comunicación del siglo XXI.

## Notas

- (1). Argueta nace en el seno de una familia humilde en 1935 en la provincia oriental de San Miguel, El Salvador, y vive su juventud y madurez durante los años determinantes de la historia salvadoreña en lo social y en lo cultural. En la entrevista que le hace Rafael Varela en Costa Rica dice que como poeta se inicia en la adolescencia, ganando premios nacionales cuando aún es muy joven (1989). En 1955 viaja a la capital para estudiar Ciencias Jurídicas en la Universidad de El Salvador (UES). En el *alma mater* confirma su identificación con las estéticas de Federico García Lorca y Pablo Neruda, quienes marcan la creación literaria del joven poeta. Como lo dijo en su entrevista en Costa Rica, desde su primer poemario, su expresión estética ya tiene sentido social (1989). En la UES conoce a los jóvenes poetas Roque Dalton (otro

salvadoreño) y al guatemalteco Otto René Castillo. Estos habían iniciado el Círculo Literario Universitario junto a un grupo de poetas nacidos en la década de 1930. En 1956 Argueta se une al *Círculo Literario*, conocido después como El Círculo de los poetas de la Generación comprometida (generación fundada por el poeta Ítalo López Vallecillos en 1950). El lema de esta asociación, “El poeta tiene que ser una conducta,” refuerza su papel de poeta, y más tarde de escritor, a través del compromiso social (1989). Durante la década de 1960, publicó “Canto a Huistalucxitl” que gana el Concurso Nacional de Poesía, “Un hombre por la patria” (1957), y la colección *En el costado de la luz* (1959). Pero los poetas comprometidos sufren la represión de los gobiernos autoritarios. Los jóvenes escritores tienen problemas para publicar localmente; sólo el periódico *Diario Latino* les publica algunos poemas de vez en cuando. López Vallecillos funda entonces la revista literaria *La pájara pinta*. A través de esta revista dichos poetas se dan a conocer en otros países. En 1967 Argueta publica una colección que recoge a cinco poetas de la Generación comprometida en una antología titulada *De aquí en adelante*. Esta colección es muy importante no solamente como una manifestación estética de la Vanguardia salvadoreña, sino también porque la voz poética rescata el paisaje deteriorado, la historia, la situación política, económica, social y cultural de El Salvador en la década de 1960. El poema “Post Card” resume la situación económica, política, social y cultural durante la década de 1960. (Argueta, *De aquí en adelante*. 19). En los poemas que componen esta colección puede apreciarse el eco neocatólico que traía la vena poética de Pedro Geoffroy Rivas de los años cuarenta, y los ecos neocatólicos que se verían en la poética del nicaragüense Ernesto Cardenal en los años cincuenta.

(2). En esta entrevista con Linda Craft, Argueta dice que el proceso requiere de la inspiración pero aunada a la disciplina reflexiva. En su caso para llegar a la prosa comienza imitando a los escritores canónicos: Dos Passos, Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa, entre otros (citado en Craft, *Novels of Testimony* 107).

(3). El título de esta novela a la vez de sugestivo y propio para retratar la vida cotidiana, es muy representativo de los años sesenta. Los compositores británicos Paul McCartney y John Lennon compusieron una canción que se titula “A Day in the Life” en 1967 para representar momentos de su propia experiencia. Aunque en diferentes contextos, Manlio Argueta retoma esta idea de representación pero la ajusta a su propio proyecto de representar un día en la vida de una familia campesina en el umbral del conflicto armado de El Salvador de los años ochenta.

(4). *Intrahistoria* es un término acuñado por Miguel de Unamuno en su ensayo “En torno al casticismo” de 1895. Al hablar de la intrahistoria dice “que es la parte de la historia que no forma parte de la Historia oficial. Es lo inconsciente en la historia que merece que nos detengamos.” Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972).

(5). Esta obra originalmente aparece en 1926 y es reeditada por el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) (1996).

(6). La leyenda de la Siguanaba (Sihuanaba) que rescata Manlio Argueta en *Siglo de O(g)ro* corresponde a la cultura ancestral. La misma leyenda contenida en *Mitología de Cuscatlán* de Miguel Ángel Espino aparece tergiversada por las ideas de la Conquista, pero ambas coinciden en que es una leyenda de escarnio para los hombres infieles y trasnochadores.

(7). Pierre Nora en su artículo “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” ha estudiado la crisis de la memoria en la aceleración de la historia, dice que “The remnants of experience still lived in the warmth of tradition, in the silence of custom, in the repetition of ancestral, have been displaced under the pressure of a fundamentally historical sensibility.” (7) De allí la necesidad de recuperar la memoria.

(8). En la entrevista que le hace Rafael Varela en 1989, Argueta dice: “Nosotros tenemos en San Miguel un volcán muy bello y muy majestuoso, de manera que está dentro del paisaje nuestro y dentro de la leyenda también...” (2).

(9). “El volcán y los cerros son lugares sagrados dentro de la cultura Maya. Los indios subían a lo más alto de los volcanes y cerros para concretar sus ceremonias y cantar a los dioses” (Liano, *Ensayos...* 46).

(10). Los sitios psicológicos de memoria son “[...] fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it” (Nora 12).

(11). “La coyota cara de mujer”, “El espíritu de la coyota Teodora”, “La carreta bruja”

son algunos ejemplos legendarios para explicar los ruidos de la noche (*Tradición oral*

*de El Salvador* [San Salvador: CONCULTURA, 1993], 75-89).

(12). En los pueblos salvadoreños (algunas veces) coloquialmente se les llama a las

personas por el apodo tomado de las características físicas o por la ocupación. En la

novela el narrador y la familia de Latina llaman Chele a este personaje porque es de piel

blanca, y Pintura porque se dedica a pintar casas y rótulos en el pueblo. Esta costumbre

pueblerina denota familiaridad entre los personajes.

(13). La resonancia de la fe católica se observa en los nombres de los personajes

principales como Crista, Magdalena y Juan Bautista. Este último es de los pocos

personajes masculinos que, según el narrador, viven en el pueblo. Su función en la

novela es la del futuro profeta que transmitirá las enseñanzas de la cultura autóctona que

aprende de las mujeres de la familia. Para Latina es el futuro patriarca, o como ella

llama: “[L]os pantalones de la familia” (155).

(14). “La Edad de Oro 1889” Revista para los niños latinoamericanos contiene además

de poesía temas relacionados con la mitología americana. Véase: Cintio Vitier (78-81).

(15). Chela y Herminia son dos personajes importantes en la vida del narrador. Éste

hace constante referencia a la infancia rodeada por siete mujeres entre ellas Chela --

quién ayuda a los oficios de casa -- y Herminia, una especie de nana que llevaba al niño

sobre sus espaldas para que mirara el mundo desde arriba, según el niño (13).

**Obras citadas**

Argueta, Manlio. *Caperucita en la zona roja*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

---. *Cuzcatlán donde bate la mar del Sur*. Tegucigalpa: Guaymuras, 1986.

---. *De aquí en adelante*. San Salvador: LA IDEA, 1967.

---. *El costado de la luz*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1968.

---. *El valle de las hamacas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

---. “Intervención de Manlio Argueta.” *Tragaluz* 2. 15 (1986): 23-6.

---. *Milagro de la Paz*. 4<sup>a</sup> ed. San Salvador: Editorial e Imprenta Universitaria, 2000. [Pub. orig. 1995]

---. *Poemas*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1967.

---. *Siglo de O(g)ro: Bio-no-vela circular*. 2<sup>a</sup> ed. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1998. [Pub. org. 1997]

---. *The Magic Dogs of the Volcanoes*. San Francisco CA: Children’s Book, 1990.

---. *Un día en la vida*. San José C.R.: EDUCA, 1983. [Pub.orig. 1981]

Craft, Linda J. "Ex libris: Childhood, Memory, and Literature in Manlio Argueta' Siglo de O(g)ro." *Antípodas* 10 (1998): 129-40.

---. *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville FL: University P. of Florida, 1997.

Hernández, David. "Diálogo con Manlio Argueta." *La Prensa Literaria* 29 de junio de 2002. 1/4.<<http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2002/junio/29/literaria/ensayos/>>.

---. "Siglo de O(g)ro de Manlio Argueta, bio-novela, literatura y testimonio." *Istmo*. 26 de junio de 2001.

1/10. <<http://denison.edu/collaborations/istmo/no2/articulos/ogro.html>>.

Holman, C. Hugh. *A Handbook to Literature*. 3<sup>a</sup> ed. New York: The Bobbs Merrill, 1972.

Hood, Edward, et all. "Del infierno al milagro: Conversación con Manlio Argueta." *Antípodas* 10 (1998): 81-8.

Liano, Dante. *Ensayos de literatura guatemalteca*. Roma: Bulzoni, 1992.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de*

*Mémoire.*" *Representations* 26. (1989): 7-24.

Reed, Edward S. "Perception is to self as memory is to selves.." in *The*

*Remembering self Construction and accuracy in the self-narrative.* Ed. Ulric Neisser

and Robyn Fivush. Cambridge, NY: Cambridge UP., 1994: 278-292.

Salamanca, Elena. "Manlio Argueta: 25,568 días en la vida." *Revista Dominical de*

*La Prensa Gráfica.* 2006. 1/6 <<http://www.laprensa.com.sv/dominical/35130.asp>>.

---. "'Manlio ha escrito la gran novela salvadoreña', Entrevista con Linda

Craft." *Revista Cultura de La Prensa Gráfica* 2006.

1/1 <<http://www.laprensagrifica.com.sv/cultur/139207.asp>>

*Tradición oral de El Salvador.* San Salvador: CONCULTURA, 1993.

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo.* Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Utech, Anna Lee. *Las novelas de Manlio Argueta: La historia, cultura e*

*identidad salvadoreñas.* Diss. University of Pennsylvania,

1993. <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI933154/>

Varela, Rafael. "Entrevista con Manlio Argueta." *Dos culturas*. San José Costa Rica,

Agosto 1989. 1/13 <<http://2culturas.com/entrevistas/argueta/argueta.html>>.

**Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar***

Silvia Dolinko

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

*Universidad de Buenos Aires*

Como anudada al corazón, la sierpe,  
breve, más decidida, del destierro,  
me come a sentimientos,  
a dulcísima noche desvelada,  
a enemigas caricias de memoria,  
a terca soledad desamparada.

*Lorenzo Varela, "Duelo..."*

La posición del exiliado hace que la “acuidad visual” o la “potencia del ver” sea tan vital, tan necesaria como problemática [...] ¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver. Porque “un documento es más difícil de refutar” que un discurso de opinión.

*Georges Didi-Huberman*

Del importante conjunto de exiliados republicanos españoles que llegó a la Argentina a partir de la Guerra Civil se destacó el núcleo de intelectuales que, de forma más o menos rápida, se integró en el campo cultural local. Posiblemente, uno de los aspectos más conocidos y estudiados de sus actividades sea el relativo a sus emprendimientos editoriales, a través de los cuales no sólo continuaron su producción literaria e

intelectual ya desarrollada en España, sino que también se relacionaron con distintas esferas de la cultura local.

Si bien los estudios sobre la temática del exilio en Argentina de estos intelectuales remiten frecuentemente a esta significación de sus actividades vinculadas con la edición de libros –en muchos casos, en su relación con el auge de esta industria cultural en América Latina en los años cuarenta- estas revisiones han transitado de forma bastante menos frecuente el terreno de las revistas y publicaciones periódicas editadas por una parte destacada de este mismo conjunto de exiliados. Sin embargo, se puede considerar que el estudio de este *corpus* permite “completar” las miradas sobre su proyecto intelectual.

A la vez, mientras que las lecturas en torno a estos emprendimientos se han centrado en la indagación de aspectos literarios y de mercado editorial, se han dejado de lado los discursos visuales sostenidos desde estas publicaciones o se los ha considerado generalmente como un dato accesorio que venía a complementar el texto literario. Sin embargo -siguiendo el planteo de W.J.T. Mitchell y la *visual literacy*- consideramos fundamental abordar estas producciones visuales en tanto prácticas de apropiación y enunciación particularmente significativas. Apuntando entonces a ampliar las perspectivas sobre esta producción, se sostiene aquí la hipótesis de que tanto las selecciones plásticas y gráficas como los discursos textuales sobre las mismas incluidos en las revistas y publicaciones periódicas constituyeron un aspecto importante para la definición de los lineamientos estético-culturales de este conjunto de intelectuales. En

este sentido, el presente trabajo propone el análisis del caso específico de la revista *De mar a mar*.

Se aborda esta publicación entendiéndola como el primer momento de un proyecto intelectual y cultural sostenido en Buenos Aires durante los años cuarenta por parte de un grupo destacado de exiliados españoles –en su mayoría, gallegos- en su diálogo con la intelectualidad latinoamericana, a la vez que como espacio de interacción entre artistas exiliados en la Argentina procedentes de diversos países europeos. Se presenta una lectura de las selecciones plásticas y, en términos más amplios, del programa visual propuesto por esta revista que se inicia en un momento de la Segunda Guerra Mundial en el que aún no existían certezas sobre la resolución del conflicto bélico y sobre los destinos de la “cultura universal”. En este sentido, se puede entender que -más que operar como ilustración de discursos literarios- las imágenes en *De mar a mar* conformaron un programa que daba cuenta, en forma categórica, de un estado de inquietud y urgencia en el que la toma de posición a partir de la mirada resultaba un acto insoslayable. (1)

### **Emprendimientos editoriales**

Mientras que las políticas restrictivas en materia inmigratoria del gobierno argentino a fines de la década del 30 intentaban coartar el acceso al país de los españoles que huían del franquismo, otras organizaciones sociales y redes de solidaridad actuaron como contracara, a través de distintas acciones para la instalación de los exiliados. No sólo operaron distintas formaciones locales y partidos políticos, sino que la existencia de una

numerosa comunidad de emigrados a la Argentina desde décadas atrás a la llegada de Franco al poder facilitó el desarrollo de estas acciones solidarias en el marco de “una sociedad que estaba profundamente permeada y movilizada por su causa, a pesar de la hostilidad del gobierno”. (Schwarzstein, 109)

La instalación en Argentina de un grupo de editores y libreros que escaparon del avance franquista y de la rígida censura que por aquellos años impidió la publicación en España de numerosos autores y títulos desencadenó, paralelamente, un notable crecimiento de la industria editorial argentina, con un pico de producción en 1942. En principio, si la actividad editorial les significó la posibilidad de continuar publicando, también representó una fuente económica: “edición, traducción, dirección editorial, corrección de pruebas y hasta encargados de distribución fueron tareas eminentemente españolas en esos años en Buenos Aires”. ( Schwarzstein, 147)

En lo que refiere a las tareas de impresión, cabe destacar especialmente a la imprenta López, establecimiento dirigido por José Manuel López Soto y Pedro Perrotta, que fue un ámbito central en la materialización de los proyectos editoriales de aquellos años. ([2](#))

La circulación de obras literarias y textos clásicos, el lanzamiento de múltiples colecciones tanto de obras “universales” como de autores argentinos y latinoamericanos, la publicación de la literatura de autores exiliados y de escritores que la censura impedía difundir en territorio español fueron constantes, evidenciando la pujanza de esta actividad. En este proceso, Losada, Emecé y Sudamericana fueron “las tres grandes” editoriales, a las cuales se sumaron múltiples sellos más pequeños, potenciando la edición de libros en Argentina y la revitalización del mercado

latinoamericano. En este sentido, también cabe recordar que México, otro destino destacado para una gran masa de refugiados españoles, fue el otro polo latinoamericano de esta industria cultural. Entre las editoriales de México se destaca Fondo de Cultura Económica, empresa fundada por mexicanos en 1934 que recibió gran impulso con la colaboración de estos exiliados.

Como ya se ha adelantado, aunque las tareas de edición de libros constituyeron una de las actividades destacadas -tanto a nivel cultural como económico- de los exiliados españoles, la publicación de revistas también conformó otro eje de su labor editorial, destacándose en este plano la acción conjunta de Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Luis Seoane. Si en el caso de los artistas plásticos exiliados, Wechsler ha señalado que operaron desde un lugar “de continua actividad a mitad de camino entre una cierta integración y una continuidad con la lucha”, también podría aplicarse esta misma caracterización a este núcleo de editores gallegos, quienes sostuvieron a lo largo de varios años un proyecto intelectual materializado, entre otros medios, a través de las revistas culturales.

Así, con la aparición de *De mar a mar* (1942-1943) comenzó una tácita secuencia de títulos emblemáticos de revistas asociadas especialmente con estos intelectuales gallegos exiliados en territorio argentino; se puede trazar un recorrido virtual que se prolonga con *Correo Literario* (1943-1945, dirigida por Lorenzo Varela, Luis Seoane y Arturo Cuadrado) y *Cabalgata* (1946-1948, dirigida por Arturo Cuadrado, Luis Seoane junto al catalán Joan Merli) como distintas instancias de su acción cultural a lo largo de los años cuarenta. Su proyecto se delineó entre el antifranquismo a nivel

político, la revisión de la tradición cultural en un sentido amplio, la apertura al intercambio con muchos de los protagonistas de la producción intelectual y artística latinoamericana, y su difusión de imágenes plásticas. Emilia de Zuleta ha demarcado este ciclo iniciado en 1942 con *De mar a mar* como el de *la dominante española*: la autora utiliza esta categoría para diferenciar a estas tres revistas de los demás medios argentinos que sumaban el aporte de algunos intelectuales españoles a su staff local, como *Sur* o *Nosotros*. Sin embargo, la creciente interrelación de estos exiliados con el campo cultural argentino y latinoamericano que se despliega en estas diferentes publicaciones permite relativizar en cierta medida esta categoría.

En las tres revistas mencionadas se privilegió el aspecto literario -tanto por la selección de escritos editados como por el lugar destacado que tuvo la crítica bibliográfica- aunque también tuvieron una presencia importante otras disciplinas del quehacer cultural. En este sentido, podemos señalar las críticas de exposiciones artísticas, los comentarios sobre libros de arte y los ensayos sobre aspectos de la plástica argentina, brasileña, uruguaya, mexicana, chilena y española. Jorge Romero Brest, Romualdo Brughetti, Ernesto B. Rodríguez y Luis Seoane, fueron algunos de los responsables de los textos sobre artes plásticas que, de forma creciente, fueron apareciendo en estas publicaciones.

### ***De mar a mar, exiliados en Argentina***

Los siete números de *De mar a mar*, presentada como una *revista literaria mensual*, fueron publicados en Buenos Aires entre 1942 y 1943. Esta publicación estuvo dirigida

por Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela; ambos habían participado del proceso de desarrollo de la prensa cultural ibérica sostenido a lo largo de la década del treinta (3)participando, por ejemplo, en *Hora de España*, revista publicada en Valencia en 1937 y en Barcelona en 1938. Ya arribados a territorio americano, Varela y Serrano Plaja también incursionaron en el terreno de las revistas de exiliados editadas en México: en 1940-1941 participaron en *Romance* –Varela integró el comité de redacción y Serrano Plaja fue un colaborador frecuente- publicación que presenta mayores semejanzas con la posterior *Correo Literario* editada en Argentina. Fueron estas experiencias editoriales previas las que trasladaron al campo porteño.

Fue Lorenzo Varela quien propuso el título de la publicación, que además de aludir a los vínculos entre América y Europa, o más precisamente, entre Argentina y España, citaba en forma encriptada uno de los versos de Antonio Machado incluidos en su último libro, *La guerra*. (4) En el caso de *De mar a mar* –y en comparación con la activa vinculación latinoamericanista que se evidenciaría en las posteriores *Correo Literario* y *Cabalgata*- es notoria la mirada amplia y generalizadora hacia lo “español” y lo “universal”. (5) En verdad, cabe señalar que en *De mar a mar* confluyeron las intervenciones de exiliados españoles, italianos y alemanes, con los aportes de argentinos, mexicanos, brasileños al incluirse textos de Rafael Alberti, Rafael Dieste, Francisco Ayala, Arturo Cuadrado, Juvenal Ortiz Saralegui, José Otero Espasandín, Antonio Sánchez Barbudo, Bernardo Clariana, Guillermo de Torre, Newton Freitas, José Luis Romero, González Carbalho, Pedro Henríquez Ureña, Pablo Rojas Paz, Eduardo Sacriste, Vicente Salas Viu, Jules Supervielle, Ricardo Baeza, Antonio Baltar, Alejandro Casona, Javier Farías, Julio Caillet Bois, Roger Callois, Renata Donghi

Halperín, Octavio Paz, Luis Baudizzone y Ricardo E. Molinari. Como lo expresara Lorenzo Varela, se trató de un proyecto “en el que se encarnaban los ritmos que podían expresar algo que por entonces fue bautizado risueñamente como una civilización Afroeuropaicoamericana”. (“Prólogo” V)

El conflicto bélico mundial aparece en *De mar a mar* como uno de los marcos privilegiados para los diferentes análisis de las producciones y políticas culturales, y la resolución de esta situación crítica no sólo es presentada como determinante para la victoria sobre el franquismo, sino también para el destino de la humanidad toda. Las reflexiones en torno a las vinculaciones entre los acontecimientos de la política internacional y la posibilidad de continuidad de la producción cultural se enuncian explícitamente en el programa:

Una revista que sale a luz en estos momentos, tiene, de un modo más imperativo que si naciese en otros apacibles, la obligación de reflejar de alguna manera el tiempo a que pertenece. Quienes hacemos DE MAR A MAR creemos que la obra creadora es siempre el mejor espejo que los escritores o artistas pueden brindar de cada tiempo; pero hoy tienen las horas una categoría tal de fecha decisiva que requieren del literato o del investigador o del artista una contribución moral tan apremiante que no siempre puede conciliarse con el ritmo de su obra específica. De ahí que sintamos la necesidad de anticipar nuestra actitud ante el presente con pocas palabras; palabras que no pretenden representar tal o cual grupo o tendencia y que no tienen tras de sí más que la angustia natural de quienes las dicen, aunque con ello signifiquemos claramente

nuestra posición frente a la guerra actual. Pues creemos que a nadie puede darle lo mismo el resultado de la actual contienda mundial, porque eso sería tanto como despreocuparse por la existencia misma del hombre y del pensamiento. A nosotros desde luego no nos es igual éste o el otro resultado de la batalla. Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos su rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo.

DE MAR A MAR se inicia al calor fraternal de unos cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente. No tenemos otro propósito que el de recorrer juntos una etapa de labor modesta que habrá de tener cauce en estas páginas, sin que nos una otra cosa que no sea la lealtad de todos a la libertad de espíritu. (6)

Estos mismos lineamientos se pueden rastrear a lo largo de la revista, en algunos escritos sobre la situación política y cultural de Europa y la implícita mirada hacia América como refugio para el pensamiento y la “libertad de espíritu”. A pesar de lo enfático de las notas editoriales, parece que la revista estuviera sobrevolada por el tono incierto de aquellos tiempos en los que la definición de la guerra aún distaba de esclarecerse. No es el tono de la militancia combativa ni la declamación heroica las que predominan, sino la reflexión, la melancolía o el registro de la tragedia. La angustia del exiliado, del perseguido, se explicita concretamente en la convocatoria de Serrano Plaja para elaborar un *Libro del éxodo*. La incertidumbre y el malestar del indocumentado aparecen como eje de una propuesta que apunta a trocar la tribulación en relato literario o crónica:

Aun no hace muchos años la condición de emigrado político era, por su rareza, algo así como un honor, concedido a pocos. Hacía falta ser muy temido en el mundo entero para hacerse en verdad digno de tal distinción: la de no conseguir un *visado*. Desde entonces acá han sucedido muchas cosas. Tantas, que aquello que por su singularidad mereció capítulo aparte [...] ha venido a constituir norma general para toda una muchedumbre. Toda una muchedumbre, en verdad, vive hoy en un “planeta sin visado”. Toda una muchedumbre sabe de una angustia particular de nuestro tiempo cuál es la carencia de “papeles”.

[...] Los que en este nuevo éxodo hemos podido llegar a las Américas –o a Inglaterra, o a la U.R.S.S.-; los que en la preocupación diaria empezamos a olvidar que aun estamos en la “edad del papel”, que sin embargo conocemos – porque basta la intención de moverse de un país a otro para que de nuevo el “papel” nos muestre sus pavorosas fauces-, constituimos la parte minúscula y privilegiada de ese mundo. Estamos, pues, en condiciones de dar testimonio especial, para la historia, de ese mal peculiar de nuestro tiempo cual es la emigración política. Nos dirigimos a todos aquellos que por oposición política al régimen que domina en sus respectivos países se han visto obligados a salir de ellos. Queremos que entre todos se escriba el nuevo LIBRO DEL ÉXODO. Para ello y a título de sugerencia, proponemos que cada uno de los que se sientan interesados por nuestra iniciativa, escriba su *Crónica de la emigración*. (Serrano Plaja, 33-34)

En su convocatoria, Serrano Plaja apela especialmente a “los refugiados españoles no sólo como núcleo central que habrá de integrar el libro, sino también como posible

vínculo orgánico para la realización concreta de la encuesta". Este protagonismo de la temática del perseguido español también se evidencia en dos de los homenajes destacados que se incluyen en la publicación: entre la épica y el dolor, Antonio Machado y Miguel Hernández aparecen como figuras que condensan la lucha del intelectual contra el avance del totalitarismo, una lucha que ya en esos momentos aparece clara y tristemente definida en España, y aun incierta en el plano mundial. En este sentido, la revista no sólo se ubica de forma militante en el bando antifranquista, sino que también apela a la toma de posición de los latinoamericanos en una causa de índole universal:

La muerte de Miguel Hernández, como antes la de Federico García Lorca y la de Antonio Machado, no incumbe únicamente -aunque puede dolerles más- a los españoles acogidos en América, sino que afecta a todos los hombres. No se trata de ningún "pleito interno", de "una cuestión española" o cualquier ambigüedad de aquellas que tan caras paga hoy el mundo entero. La muerte de Miguel Hernández es otro testimonio siniestro que acusa rotundamente a quienes amenazan no ya la dignidad del pensamiento sino el pensamiento mismo. ([7](#))

Este primer número de *De mar a mar* incluye el tributo al poeta muerto en prisión: se reproducen cinco sonetos de *El rayo que no cesa*, ([8](#)) acompañados por el dibujo de Manuel Colmeiro *Homenaje a Miguel Hernández* y un fragmento de la "Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta" en la que Rafael Alberti reune las voces de Machado, García Lorca y Hernández. En el segundo número, de enero de 1943, se publicó la poesía de Lorenzo Varela "Duelo en tres cantos por la muerte de

Miguel Hernández” junto a un dibujo del italiano Attilio Rossi. En el homenaje a Machado se plantea que “cuanto hoy acaece, él lo había padecido por anticipado y lo había predicho noble, serenamente. Pero su egregia voz fue desoída por los cómplices del atropello de España, por los responsables de la guerra presente, en su mayoría emboscados todavía en las cancillerías. Reposo al poeta de la España que supo alzar la muralla de sus corazones a las huestes de la barbarie, desatada ahora sobre el planeta”.[\(9\)](#)

A pesar del interés en torno a la problemática española de la guerra y el exilio, número a número se constata la incorporación tanto de temáticas como de firmas asociadas al campo cultural argentino y americano; destacados intelectuales -como José Luis Romero y su extensa reflexión sobre “la americanidad”, por ejemplo- [\(10\)](#) dan cuenta de la apertura de posiciones intelectuales e ideológicas que proponen los editores. En relación con la importancia dedicada por la revista a la crítica bibliográfica -la extensa sección “Mirador”- ésta podría enmarcarse en lo que Zuleta ha definido como *crítica de sostén*: en ésta predominan los comentarios sobre publicaciones de las editoriales del medio hispano-argentino que, incluidas en las propias revistas ligadas a este mismo mercado editorial, debían ejercer una potenciación del público lector. En este sentido, a los comentarios bibliográficos hay que agregarles los anuncios específicos de las propias casas editoriales: publicidades de Nova, Atlántida, Poseidón, Sudamericana y Losada aparecen número a número anunciando los lanzamientos de nuevos títulos y colecciones. Entre las notas aparecidas en esta sección, muchas de ellas corresponden a libros de arte: la importancia que se les otorga no sólo da cuenta del interés de Serrano Plaja y Varela en cuestiones artísticas sino también del lugar

destacado que ocupó este género en el plan editorial de Losada, Nova, Emecé o Poseidón, es decir, sellos editoriales pertenecientes a españoles exiliados.

Si en *De mar a mar* se reseñan títulos como *Tratado del paisaje* de André Lothe, *Maruja Mallo*, de Arturo Cuadrado o *Tintoretto*, de Julio E. Payró, entre otros, nos interesa remarcar el texto de Lorenzo Varela que ocupa un espacio importante en el primer número: un comentario sobre *Eh! los toros* (Buenos Aires, Emecé, 1942), volumen con siete xilografías de Luis Seoane y poesías de Rafael Alberti ya publicadas con anterioridad. La nota de Varela destaca los aspectos más innovadores de los grabados de Seoane: sostiene que conllevan “un peso y una profundidad difíciles de conseguir, raras, en los grabados en madera que casi siempre se nos aparecen planos y por lo tanto vacíos, cuando más decorativos o ilustrativos, nunca con independencia y ejemplaridad de pintura”. (*De mar a mar*, a. 1, n. 1, 48) Varela retomaba el comentario que había suscripto Guillermo de Torre sobre este conjunto gráfico en *Sur*, la conocida y prestigiosa publicación dirigida por Victoria Ocampo; allí señalaba sus cualidades experimentales y destacaba (o auguraba) que la obra del artista implicaba uno de los pocos casos exitosos en el proceso de “rehabilitación” de la técnica xilográfica, vislumbrando las posibilidades expresivas de la obra gráfica en general -y la xilografía en particular- que signaría toda la carrera de Seoane. ([11](#))

Al momento de la aparición del volumen de Seoane y Alberti, la simbología de la tauromaquia era ampliamente reconocida y también consagrada desde la gráfica, por ejemplo, en la serie de estampas goyescas. Su vinculación con los tiempos trágicos que se vivían en la península ibérica es aludida en el texto de Varela: “estos grabados, de

tanta realidad en su aire fantasmal, acuñan ese vago retorno que se viene notando en muchos artistas y escritores actuales al camino mejor del romanticismo. *Vago retorno que busca tanto las espinas hirientes de la realidad más desesperada, como los aires más alados de los sueños felices*”. Paralelamente a este planteo implícito respecto de la situación política ibérica en particular –y europea en general-, la mirada en torno al “retorno a las fuentes” que signó parte de la *tradición artística moderna* fue una línea remarcada a través de las selecciones visuales propuestas por *De mar a mar*.

A continuación de la nota sobre *Eh! los toros*, Varela también suscribe un lapidario comentario sobre *Goya* de Ramón Gómez de la Serna (Buenos Aires, Poseidón, 1942). El argumento central no apunta tanto a criticar al libro en sí sino a su autor y su ambiguo posicionamiento en el marco de la Guerra Civil española y cuestiona la inclusión de la “alusión oficial” sobre la destrucción del Palacete de la Moncloa:

al que “ha destruído la revolución última”, como consigna Gómez de la Serna en este *Goya* que escribió para la Editorial Poseidón. Y, aunque por lo demás “sigue habiendo tranquilidad en todo el país”, el hecho es que la revolución última, así en abstracto [...] destruyó el Palacete de la Moncloa, en el que seguramente la desnuda Duquesa de Alba posó para Goya. Ni una palabra sobre la artillería franquista y la aviación alemana que derribaron el Palacete, nada sobre los hombres de la República que salvaron el Museo del Prado, y el particular del de Alba, entre otras cosas. (Varela, “Goya,” 48)

Precisamente, el acento en el rescate y preservación de la tradición y el patrimonio cultural occidental en paralelo a la mirada en torno al “vago retorno” a las fuentes – conceptos que se suceden en las dos reseñas bibliográficas de Varela- fueron las líneas remarcadas a través de las selecciones y discursos visuales propuestos por *De mar a mar.*

### **Barcazas, pescadores y sirenas: el discurso de las tapas**

Tomando en cuenta la pregnancia de sus imágenes, resulta interesante tomar a las tapas y portadas internas de *De mar a mar* como punto de partida para indagar acerca de la visualidad propuesta por la revista. De la tapa de cada número sólo cambia el centro del conjunto, es decir, los dibujos de Attilio Rossi, Luis Seoane, Horacio Butler y Manuel Colmeiro, también autores de algunas de las ilustraciones internas de la revista. Los dibujos de las tapas aparecen destacados por un fondo gris verdoso que contrasta con la nota cromática dada por el rojo de la A central del nombre de la publicación, *De mar a mar*. Esta letra constituye el eje de la composición del título y, paralelamente, enfatiza el carácter simbólico que vincula un continente a otro, a los intercambios culturales, a los lazos de comunicación y al contemporáneo tránsito transatlántico de personas.

¿A quién correspondió el llamativo y moderno arte gráfico de tapa? Si bien este dato no aparece mencionado, se puede sostener que el diseño de la publicación fue ideado por Attilio Rossi. Escapando del régimen fascista, este artista gráfico y pintor italiano vivió en Buenos Aires entre 1936 y 1946, años en los que fue el encargado de las ediciones de

Losada. En esos tiempos de llegada a la Argentina de intelectuales exiliados y, por ende, de rearticulación del campo cultural local, resultó significativo el espacio intelectual y social generado en torno a este sello editorial; celebrada ya al momento de su lanzamiento como un hito para la industria cultural porteña, Losada fue fundada en 1938 por Gonzalo Losada, antiguo representante en Argentina de Espasa-Calpe. La editorial se convirtió en un referente tanto para los exiliados como para la intelectualidad argentina, destacándose por la calidad de sus selecciones literarias debida a los directores de las distintas colecciones, entre los que se encontraban Guillermo de Torre, Francisco Romero y Pedro Henríquez Ureña.

Fue en el ámbito de esta editorial, donde tuvieron lugar las primeras intervenciones de Luis Seoane –llegado a Buenos Aires en 1936– en el campo editorial argentino, sosteniendo una relación entre el libro, el grabado y las artes gráficas que transitó a lo largo de toda su trayectoria. Mientras que el diseño gráfico general de la editorial se encontraba a cargo de Attilio Rossi, Seoane colaboró ilustrando obras de Georg Kaiser, Aldous Huxley y Jean-Paul Sartre, entre otros. Estas intervenciones también correspondían, como recordaría Seoane, a “los años fecundos en que fundábamos editoriales desde la nada, y revistas como *De mar a mar* o *Correo Literario*, que representaban la universalidad del exilio”. Precisamente en Losada tuvo lugar la edición de Rossi del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, que se publica en 1943; allí se manifiesta una gran similitud en el diseño y la tipografía con las tapas de *De mar a mar*. (12)

En el caso de *De mar a mar*, Rossi no sólo fue autor de dos de las siete tapas y de la mayoría de las viñetas sino que también en el tercer número de la revista se reprodujo su pintura al óleo *Noche de luna*, de marcado clima metafísico. A la vez, en el séptimo número, una reseña de una exposición plástica de Rossi fue espacio para la reflexión de su lugar como artista en el exilio:

es en verdad este pintor un espíritu que resume en sí, de manera profunda, la sensibilidad destrozada y afirmativa, aún, del emigrado tan difícil de nuestros días. [...] Hay un neo-parnasianismo superrealista, una abstracción de formas renacientes que significa algo muy importante entre el emigrado y su misión en América. Como emigrado, como evocador, y como mediterráneo e imaginativo, unas veces mira y pinta la materia –la tela calificada del recuerdo-, aquello que dejara en su lejana patria itálica, y lo pasea por el espacio confundido con su ansia y la ficción de su origen.” (Vitureira)

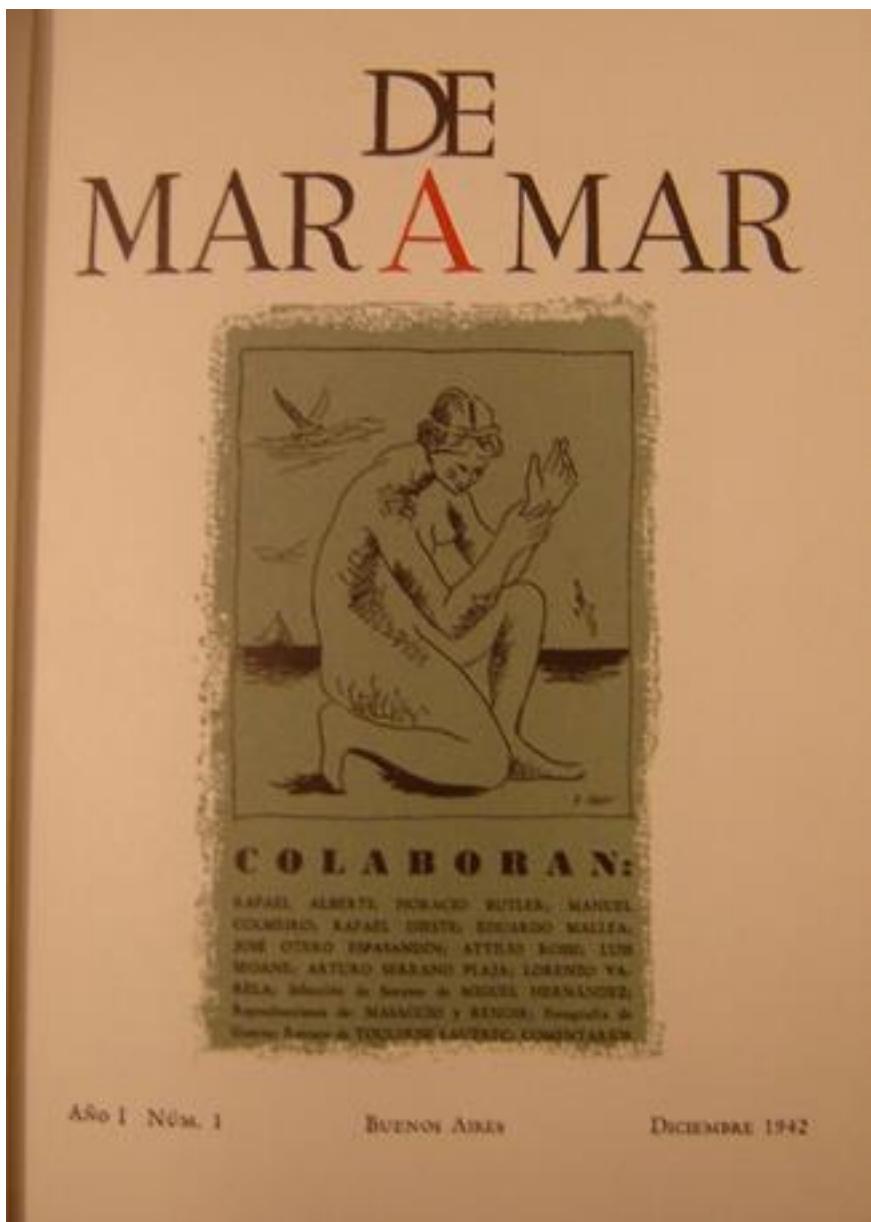
Asimismo, Rossi tuvo una participación textual en *De mar a mar*, con una nota que corrige un comentario de Ernesto Sábato en *Sur*, justamente, sobre la edición de un libro.<sup>(13)</sup> Es decir, en un medio gráfico donde predominaron las voces vinculadas a la literatura, Rossi ocupó un lugar de enunciación especial, bregando por el reconocimiento del arte de la edición, su profesión, ya que fue junto a Seoane uno de los principales innovadores del diseño gráfico en la Argentina de aquellos años.

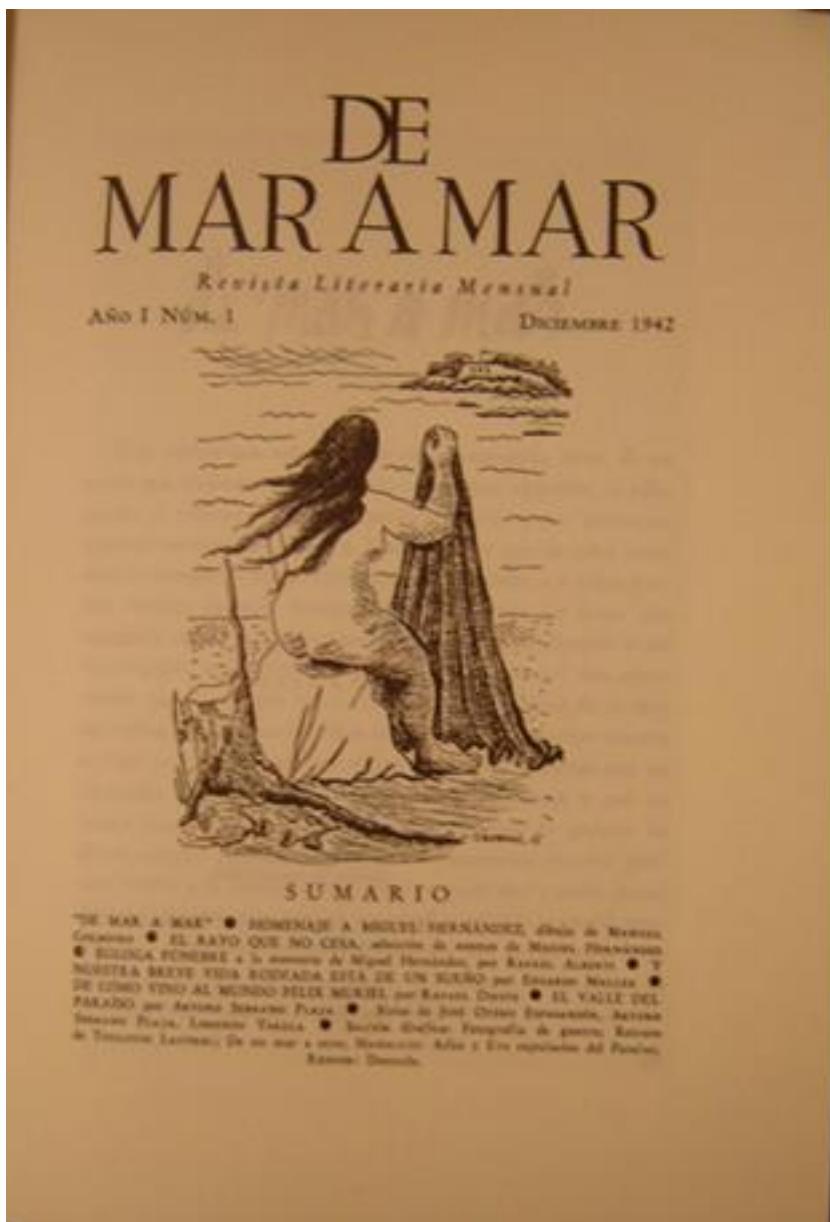
A pesar de que los dibujos de las tapas de *De mar a mar* fueron realizados por distintos artistas, existe una cierta “homogeneidad” en las mismas, tanto en los aspectos iconográficos como en la resolución gráfica: todas se encuentran realizadas con el estilo

de dibujo sutil de la línea clara relacionada con la producción picassiana clasicista. La temática -que incluye embarcaciones, pescadores y mujeres desnudas sentadas frente al mar- pone en imagen el título de la publicación y, paralelamente, algunos tópicos de la representación del exilio, como la mirada nostálgica y la distancia melancólica del desarraigo. A la vez, la presencia de centauros, sirenas y otros seres míticos remite al imaginario de la cultura clásica occidental que, de forma amplia, atraviesa las selecciones en materia visual de esta revista.

En verdad, también se puede asociar esta iconografía de sirenas, barcas, mares distantes y figuras míticas, realizadas con un fino y sutil trazo gráfico, a aquella que había creado Seoane para las tapas, ilustraciones y marcas tipográficas de Emecé pocos años atrás.

En ese sello editorial creado en 1939 en Buenos Aires por Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas, Seoane tuvo un rol de gran visibilidad, actuando como director artístico en los primeros años de la editorial y dirigiendo junto a Arturo Cuadrado las colecciones Dorna, de temas y autores gallegos, Hórreo, de temática más amplia, y junto a Cuadrado y Luis M. Baudizzone la colección Buen Aire de temas rioplatenses y americanistas. En las ilustraciones de estas colecciones de Emecé también colaboró Manuel Colmeiro.





En el caso de *De mar a mar*, resulta significativo centrarse en el caso del primer número, en cuya tapa aparece un dibujo de Rossi y en la portada interna, uno de Seoane . Ambas imágenes aparecen dominadas por mujeres desnudas, de cuerpo macizo y actitud de iniciar un movimiento con las manos. Las dos se encuentran en un paisaje costero apenas esbozado: en el caso del dibujo de Rossi, dos gaviotas sobrevuelan un velero, en el de Seoane, la mujer de cabellos al viento divisa un poblado lejano, al otro

lado del agua. Situadas una de frente y la otra de espaldas, las dos con sus brazos extendidos, parece que ambas imágenes representaran dos caras de una misma escena o, más bien, señalaran cada uno de los bordes de ese espacio –geográfico y simbólico-delineado de mar a mar.

El criterio de edición y la similitud del diseño otorgaron un perfil visual característico a una revista presentada con “formato libro”. Tratándose de una publicación que se vinculaba a la esfera de los emprendimientos de editoriales cuyos sellos estaban caracterizados, entre otras cuestiones, por lanzar colecciones y no títulos sueltos, la elección de este formato y la uniformidad en su presentación pudieron haber apuntado a demostrar desde el recurso formal que *De mar a mar* también constituía una colección literaria, a la par de las producidas por los restantes editores.

Este criterio también fue sostenido en parte desde la periodicidad que se pretendió otorgar a la revista: si la presentación de los siete números que van de diciembre de 1942 a junio de 1943 conforman una secuencia correlativa, un recorrido atento de los distintos datos cronológicos incluidos en sus páginas permite sostener que esta continuidad se trató más de un cronograma potencial que de una realidad editorial. En efecto, aunque los datos registrados en las tapas y portadas permiten pensar en un lanzamiento mensual continuo, las referencias que aparecen en las páginas interiores a distintos acontecimientos plantean un defasaje entre la fecha de publicación sostenida desde el plan de edición y la fecha de aparición real. Se puede citar así algunos ejemplos de las esferas editorial, artística y política: en el número 3, con fecha de febrero de 1943, figuran dentro de la publicidad de Poseidón las ediciones de *Alfredo Guttero*, por

Julio E. Payró, libro que en realidad se termina de imprimir el 27 de abril de ese año, o de *Quince discursos*, por Sir Joshua Reynolds, que aparece el 10 de mayo. En el número 5, de abril de 1943, O.E. [José Otero Espasandin] reseña la muestra de Attilio Rossi en el Salón Impulso, señalando que la misma se realizó “entre el 29 de mayo y el 19 de julio”. Finalmente, la nota que hace alusión a la caída de Mussolini el 25 de julio de 1943 aparece incluida en el número 6, del mes de mayo.

A la vez, entre diciembre de 1943 y abril de 1944 se publicaron ocho anuncios de *De mar a mar* en las páginas de *Correo Literario*: estas fechas pueden dar una pauta más precisa de la época real de aparición de la revista. Entonces, la secuencia de las fechas se mantuvo como forma de sostener simbólicamente el sentido de un proyecto continuo, sin las turbulencias ni escollos financieros o editoriales que, podemos conjeturar, debe haber padecido.

### **Los nuevos desastres de la guerra**

Una vez traspasada la tapa, cabe indagar acerca del espacio y significación otorgados a los discursos visuales en relación con el contenido de la revista. Las críticas de arte son escasas, circunscriptas a los tres últimos números; a pesar de esto, los comentarios sobre exposiciones dan cuenta de la amplitud de criterio que la revista también demuestra respecto de otras orientaciones: de este modo, comparten el espacio algunas reseñas que abarcan desde la muestra de pinturas de Carybé a la de fotografías de Grete Stern. Esta fotógrafa alemana, formada en los talleres de la Bauhaus y exiliada luego del ascenso del nazismo, había llegado a Argentina en 1936; su imagen de sesgo vanguardista

implicó un quiebre en el campo fotográfico argentino de aquellos años. Vinculada tanto con el núcleo de la revista *Sur* como con los intelectuales gallegos exiliados en Argentina, sus colaboraciones en los emprendimientos editoriales de estos últimos fueron constantes a lo largo de los años cuarenta. En el caso de *De mar a mar*, se incluyó –vinculado con la mencionada nota crítica sobre su exposición- un autorretrato fotográfico de notable modernidad.

A la vez, los discursos visuales tienen un lugar destacado como contraparte de las notas editoriales y escritos literarios o históricos -de una profundidad reflexiva y extensión notables en muchos casos- que hegemonizan cuantitativamente las páginas de la publicación. En muchos casos, los aportes gráficos proporcionan un límite para las secciones o notas extensas, actuando a la manera de una “llamada de atención” para remarcar el contenido y discurso general de la publicación.

En la selección de imágenes plásticas alternan obras “clásicas” y de la modernidad, de autores europeos y argentinos contemporáneos. En el caso de las obras de artistas locales, se propone un conjunto de imágenes figurativas vinculadas a la *tradición moderna* en la Argentina: de este modo, se incluyen obras de Norah Borges, Demetrio Urruchúa u Horacio Butler, artistas que en los años cuarenta son consagrados del campo artístico argentino. Además, se trata de nombres vinculados, en mayor o menor medida, con la causa de los exiliados republicanos.

Distintos montajes, fotografías y reproducciones de pinturas conforman las secciones gráficas: *Testimonios* (imágenes de la guerra), *Genio y figura* (retratos de

personalidades), *Del linaje que no muere* (reproducciones de obras de arte) y *Colaboración* (reproducciones de artistas residentes en Argentina). La dureza de la sección *Testimonios* no deja ningún margen para la interpretación de su contenido: se trata de fotografías de casas destruidas por bombardeos, un barco torpedeado incendiándose, casi escondido detrás de una espesa columna de humo en medio del mar, los cadáveres masacrados a lo largo de una escalinata en China -superando desde la fotografía documental la emblemática representación eisensteiniana-, Hitler y sus generales sobre una fotografía de cadáveres en una trinchera -montaje fotográfico titulado *Los cerebros* lang="ES" style="font-size: 12pt; line-height: 200%; color: red;">" >(fig. y los resultados- o la fotografía de José Suárez de unos niños llorando frente a un paredón de fusilamientos en España.([14](#))





Llamados de atención de una retórica explícita, estas imágenes remiten de manera inconfundible -en el marco de la situación bélica mundial- a la universalidad del dolor y la muerte. (15) Es indudable el poder de estas imágenes, de estos montajes fotográficos presentados en *De mar a mar*. En este sentido, cabe retomar aquí la reflexión de Didi-Huberman sobre el montaje –“una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando”–; el historiador francés indaga sobre este recurso discursivo precisamente cuando analiza el caso del *Diario de trabajo* donde, desde 1938, Bertold Brecht entrelaza palabra e imagen para dar cuenta de su lectura de la guerra desde su posición de exiliado. (16) Si,

como sostiene Didi-Huberman, la cuestión del montaje se impone en la poética brechtiana tanto en su exposición de argumentos teóricos como en su dramatización de argumentos históricos, pareciera que “las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas –recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch–, la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’”. En el caso de *De mar a mar*, la tragedia contemporánea y el desorden del mundo no sólo toman cuerpo a partir del recurso del fotomontaje, sino también a través de la iconografía de algunas obras plásticas reproducidas en *Del linaje que no muere*, como en *La degollación de los inocentes*, de Lucas Cranach.

Sin embargo, el criterio general de esta sección es más amplio a nivel temático, y en todos los casos apunta a repasar algunos hitos de la tradición artística “universal”: allí aparecen obras de pintores españoles canónicos como Goya y Murillo, junto a las de otros artistas europeos. En el primer número de la revista confluyen un sereno desnudo de Renoir y un detalle de los rostros de Adán y Eva expulsados del paraíso en la dramática versión de Masaccio, sita en la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine (Firenze); esta conjunción no sólo contrasta dos posturas expresivas sino también dos momentos del desarrollo artístico europeo, en un arco que va del Renacimiento al impresionismo. A la vez, se trata del patrimonio artístico de Italia y Francia, países que en esos momentos se encontraban bajo el dominio nazi-fascista: es decir, un patrimonio artístico en peligro.



En este sentido, en la revista también se incluye un montaje fotográfico que alude a la posibilidad de destrucción de una producción cultural canónica: en el número seis se presenta *Italia*, una secuencia en tres registros donde se superponen numerosos aviones planeando en la línea de fuego, una vista en picado de un bombardeo sobre una ciudad - tan a la distancia que pareciera un mapa de caligrafía virtuosista- y una última imagen, en el registro inferior, del centro histórico de Florencia con sus tesoros artísticos. A continuación del fotomontaje *Italia* aparece “Mussolini”, nota que festeja la caída del dictador fascista. ¿El fotomontaje fue realizado con anterioridad a la caída del Duce o se

realizó expresamente para recordar el peligro latente sobre la tradición italiana? Este argumento se podría ver correspondido por el contenido del texto:

¿Cómo se pudo mantener tanto tiempo [Mussolini]? Dando gato por liebre, dando fascismo por Italia e Italia por fascismo. Y eso es precisamente la peor estafa que se ha podido hacer al pueblo italiano: especular con su tradición, con su capacidad creadora, con sus monumentos y pintores para, encaramado arteramente sobre su historia, vender en forma de camisa negra, eso, todo eso, que el turista contemplaba con ojos atónitos, tragándose el anzuelo, creyendo que existía el fascismo, cuando lo único que había tras él era: Italia [...] ([17](#))

A la vez, volvemos a sostener que la selección de imágenes se debió haber realizado durante los primeros tiempos de la revista, y que aquí se vinculó posteriormente el contenido del texto y la imagen. En el caso la simbología de *Italia* se apuntó a vincular los potenciales efectos de los bombardeos con el riesgo de destrucción de obras maestras por antonomasia; en el caso de la inclusión de las otras obras de artistas consagrados por la historia del arte también se remitió a las bases de la tradición artística occidental, el mencionado *linaje que no muere* o un patrimonio a destacar y preservar frente a la barbarie bélica.

Recordar desde el campo argentino un imaginario sobre el que se fundaba y sostenía la “cultura universal” pareció ser entonces uno de los ejes centrales, desde el aspecto visual, de este proyecto impulsado por intelectuales españoles exiliados y puesto en página a través del diseño gráfico de un exiliado italiano. La conjunción en *De mar a*

*mar* de un repertorio visual que abarcó tanto dibujos de reminiscencias clasicistas a las expresiones de la figuración argentina de aquellos años, pasando por imágenes del México precolombino, la España “dorada” o el impresionismo francés, postuló en las páginas de esta revista un mapeo de algunas producciones culturales destacadas de una civilización en peligro. Una civilización que ya no podría volver a ser entendida como lo había sido hasta entonces, no después de los nuevos desastres de la guerra.

### Notas

(1). Para este estudio se han consultado los ejemplares de la revista sitos en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y también en la Fundación Espigas de Buenos Aires. Existe edición facsimilar: *De Mar a Mar*, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1979.

(2). De acuerdo al registro testimonial de Luis Seoane, este establecimiento gráfico “había unido su destino al de los libros de muchos escritores argentinos consagrados y nuevos, de modo que cuando se fundaron importantes empresas editoriales de este país, como consecuencia sobre todo de la guerra de España, encontraron en esos grandes talleres todo lo necesario para cooperar con la grandeza del movimiento editorial que se emprendía”. En esos talleres se imprimieron tanto *De mar a mar* como otras publicaciones de Seoane, Arturo Cuadrado, Lorenzo Varela y otros autores. “Cuando con Cuadrado, quisimos continuar la labor comenzada desde estudiantes en Compostela, editando, sin cuentas bancarias ni afanes comerciales, los libros más extraños y desconocidos, esos que nadie arrebata en las librerías y que siguen

silenciosos su destino a través del tiempo, pero que constituyen el estilo de una época, la flor de la historia cultural de un pueblo, encontramos en esta imprenta, una de las más importantes de Sudamérica, el ánimo necesario”. Luis Seoane (1953).

(3). Se ha planteado a los años 30 como “un período entre los más fulgidos y fructíferos de toda la literatura española, pródigo en revistas y diarios de alto nivel abiertos al elemento cultural, literario y artístico”. Grillo, p. 448.

(4). Se trata de “Meditación del día”, poesía escrita en Valencia en febrero de 1937 y publicada en *La guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937. Allí Machado suscribe:

[...] La guerra  
viene como un huracán  
por los páramos del alto Duero,  
por la llanuras de pan llevar,  
desde la fértil Extremadura  
a estos jardines del limonar,  
desde los grises cielos astures  
a las marismas de luz y sal.

Pienso en Espafia vendida toda  
de río a río, de monte a monte, de mar a mar [...].

(5). Esta orientación hacia una lectura amplia de “lo español” difiere de otros emprendimientos posteriores, con perspectivas más particularizadas, como el caso de *Galicia emigrante*, dirigida por Seoane entre 1954 y 1959.

(6). El texto figura como anónimo, [Lorenzo Varela?]: “Editorial”, *De mar a mar*, a. 1,

n. 1, diciembre de 1942, pp. 5-6.

(7). Texto anónimo, [Lorenzo Varela?]: “Miguel Hernández”, *De mar a mar*, a. 1, n. 1,

diciembre de 1942, p. 7.

(8). Por entonces, en diciembre de 1942, se edita en Buenos Aires *El rayo que no cesa y otros poemas (1934-1936)*, con prólogo y epílogo biográfico de Rafael Alberti. Este

volumen se incluyó en la colección Rama de Oro de la editorial Schapire, dirigida

precisamente por Alberti.

(9). Texto anónimo: “Antonio Machado. Quinto aniversario de su muerte”, *De mar a*

*mar*, a.2, n. 2, enero de 1943, p. 7.

(10). Ver José Luis Romero. “América o la existencia de un continente”. *De mar a*

*mar*, a. 2, n. 7, junio de 1943, pp. 11-20.

(11). *Sur*, Buenos Aires, a. XII, n. 97, octubre de 1942, pp. 112-113. Cabe señalar que

también Norah Borges, esposa de Guillermo de Torre y hermana de Jorge Luis, había

desarrollado desde los años veinte un importante *corpus* xilográfico, especialmente en

revistas de vanguardia en España y Argentina.

(12). También Rossi tuvo a su cuidado la edición de *Eh! Los toros*, ya mencionada.

(13). La nota culmina: “Ernesto Sábato, con esa predestinación suya a equivocarse, quizá por querer ser original sin serlo, o por querer jugar con el humor y la psicología, siendo buen físico, se equivoca una vez más en su *Calendario* de ‘Sur’, num. 102, al extractar la nota de [Ramón] Gaya”. Attilio Rossi. “Una ligereza de Ramón Gaya y una equivocación de Ernesto Sábato”, *De mar a mar*, a. 2, n. 4, marzo de 1943, p. 38. El comentario refiere a la incorrecta interpretación que efectúa Gaya en *Letras de México* sobre la edición de *Españoles de tres mundos*.

(14). Esta imagen que apareció en el número tres de *De mar a mar* (marzo de 1943), ocupó en 1946 la tapa del libro *Imágenes de España*, con fotografías de Suárez y de Juan Sandelmann. Este volumen -editado en Buenos Aires por la Comisión de Ayuda al Español Demócrata en el Exterior, presidida por la exiliada María Luisa Navarro Margati de Luzuriaga- incluyó poemas de Rafael Alberti y Lorenzo Varela, y textos de Alejandro Casona y de Rafael Dieste.

(15). La selección y realización de este conjunto de imágenes debió haber sido realizado al momento del lanzamiento del plan de edición, junto con el diseño de las tapas.

(16). Didi-Huberman comenta el uso por parte de Brecht de “imágenes de todo tipo: reproducciones de obras de arte, fotografías de guerra aérea, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, estadísticas, ciudades en ruinas, escenas bélicas,

naturalezas muertas, gráficos económicos, paisajes, obras de arte víctimas del vandalismo de la violencia militar... Con esta heterogeneidad muy calculada, en general sacada de la prensa ilustrada de la época, Brecht participa del arte del fotomontaje". Didi-Huberman, p. 31.

(17). Anónimo, [Lorenzo Varela?]: "Mussolini", *De mar a mar*, a. 2, n. 6, mayo de 1943, pp. 35-36.

### Bibliografía

Bozal, Valeriano. "Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados (1932-1979)", en AA.VV., *Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados (1932-1979)*. A Coruña-Buenos Aires: Centro Galego de Arte Contemporáneo-Mamba, 2000.

Caudet, Francisco. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, pp. 129-130.

De Sagastizábal, Leandro. *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba, 1995.

De Diego, José Luis (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*: Madrid, Antonio Machado libros, 2008.

Dolinko, Silvia. *Luis Seoane. Xilogravías*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2006.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

García, María Amalia. “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”, en Patricia Artundo (dir.), *Las artes en revista. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008, pp. 167-199.

Grillo, Rosa María. “La literatura del exilio”, en Luis de Llera Esteban (coord.), *El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura*. Madrid: Mapfre, 1996, pp. 317-515.

Lago Carballo, Antonio y Gómez Villegas, Nicanor. *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Buenos Aires: Ediciones Siruela y Fondo de Cultura Económica, 2007.

Martul Tobío, Luis. “Las revistas del exilio gallego en Mexico”, en Naharro-Calderón, José María (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*. Barcelona: Anthropos, 2001, pp. 301-317.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

[Nota de la Redacción]. “Una nueva editorial argentina”. *Nosotros*, Buenos Aires, 2<sup>a</sup> época, a. 3, v. 8, n. 29, agosto de 1938, p. 99.

Núñez Seixas, Xosé Manoel y Cagiao Vila, Pilar (eds.). *O exilio galego: Política, sociedad, itinerarios*. Sada- A Coruña: Eds. do Castro/Consello da Cultura Galega, 2006.

Schwarzstein, Dora. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica, 2001.

Seoane, Luis, “Dos imprentas y mis tapas”. *Libro de tapas*. Buenos Aires: Botella al mar, 1953.

---.“Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas”, *Segundo libro de tapas*. Buenos Aires: Ediciones Bonino, 1957.

---.“Attilio Rossi y la Biblioteca Municipal de Milán”. Reeditado en Braxe, Lino y Xavier Seoane (comps.): *Luis Seoane, textos sobre arte*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1997, p. 334.

Serrano Plaja, Arturo. “Libro del éxodo”. *De mar a mar*, a. 2, n. 6, mayo de 1943.

Tell, Verónica. “*Latitud-Sur*: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina”, en Wechsler, Diana B. et al., *Territorios de diálogo, entre los realismos y lo surreal. España, México y Argentina 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 195-201.

Varela, Lorenzo. “Goya, por Ramón Gómez de la Serna”. *De mar a mar*, a. 1, n.1, diciembre de 1942, p. 48.

---. “Duelo en tres cantos por la muerte de Miguel Hernández. Canto primero”. *De mar a mar*, Buenos Aires, a. 2, n. 2, enero de 1943, p. 38.

---. «Prólogo» a la edición facsimilar de *De Mar a Mar*, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1979.

Villares, Ramón. “José Luis Romero y el exilio republicano en la Argentina”. *Jornadas José Luis Romero*, Buenos Aires, UNSAM, en prensa.

Vitureira, Cipriano Santiago. “La pintura de Attilio Rossi”. *De mar a mar*, a. 2, n. 7, junio de 1943, pp. 45-46.

Wechsler, Diana B. “Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino”, en *Arte y política en España 1898-1939*. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.

Zuleta, Emilia de. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

---. *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril, 1999.

**Violencia y espacios políticos en *Días de llamas* de Juan Iturralde**David Gómez-Torres*University of Wisconsin, Oshkosh*

Las producciones artísticas centradas en la Guerra Civil española, pasan, inevitablemente, por la representación de una violencia que tiene como origen un conflicto de carácter eminentemente político (1). La narrativa derivada de la guerra se enfocó, en líneas generales, hacia la explicación o justificación de la contienda, especialmente en el caso de los escritores que vivieron el conflicto (2), y que o bien tienen la necesidad de justificar el nuevo régimen o bien de explicar las causas de la derrota, y en ambos casos, de encontrar una justificación de la violencia. En época más reciente, la violencia de esos años se ha interpretado, como indica López-Quiñones “desde una óptica ennoblecida” (105), planteándose la cuestión desde la posición de la legitimidad de un tipo de violencia frente a otra.

Las narraciones de los últimos años, además de carecer de un elaborado análisis político, según López-Quiñones, “no pueden ser entendidas sin considerar previamente sus esfuerzos por otorgar legitimidad un tipo de violencia y desprestigiar simultáneamente otros” (105). La novela en la que se centra este trabajo, *Días de llamas* de Juan Iturralde (3), se desmarca de ambas tendencias en un doble sentido: el autor vivió la Guerra Civil pero no publicó la novela hasta 1978, y no aborda la violencia desde un punto de vista justificativo ni ennoblecedor. Apunta Constantino Bértolo, que la novela “ofrece la posibilidad de entrar en el mundo de la guerra civil

española sin que se haga presente la incómoda sensación de que nos están situando frente a un solo lado del espejo, situación incómoda por muy de acuerdo que se esté con una u otra visión” (“Nuevos acercamientos” 75). Desde la óptica del narrador, la violencia se contempla como un factor destructivo, inútil y embrutecedor, como un componente en las relaciones humanas que niega no sólo la libertad sino también la lucidez.

Este trabajo se centra en la representación de esa violencia en *Días de llamas* tomando como referencia los distintos espacios construidos en la novela y el estrangulamiento que, como consecuencia de la instauración de la violencia y el terror, sufre el espacio político moderado. Puede decirse que uno de los aspectos que se tratan en esta novela es la negación del espacio público en el sentido habermasiano (Boladeras 53), ya que no sólo se le obstaculiza a una parte de la ciudadanía el acceso a ese espacio, sino que también se le niega la libre concertación y, por supuesto la manifestación de su opinión.

Es una novela política no sólo porque la política permea la trama y los personajes y es una constante en los diálogos, sino porque uno de los ejes sobre los que discurre es la contemplación del papel de la violencia en las relaciones políticas y en el poder judicial. Se ajustaría a la definición de Bertrand de Muñoz de la novela política en cuanto “denuncia una situación que parece intolerable” (“La subversión” 21), pero escapa a sus limitaciones porque no defiende un ideal político determinado, ni se denigra al enemigo, ni se ensalza al correligionario. De hecho, las nociones de enemigo y correligionario están muchas veces difuminadas e incluso confusas, relativizadas, y

dependen de los intereses de los personajes en un momento dado, situación a la que no escapa el narrador.

Otro aspecto en el que incide la novela es sobre la legitimidad de los poderes queemanan de la aplicación de esa violencia. Para Hannah Arendt

El poder surge allí donde las personas se juntan y actúan concertadamente, pero deriva su legitimidad de la reunión inicial más que de cualquier acción que pueda seguir a ésta. La legitimidad, cuando se ve desafiada, se basa en una apelación al pasado mientras que la justificación se refiere a un fin que se encuentra en el futuro. La violencia puede ser justificable pero nunca será legítima (72).

Para Tomás Labayen, narrador y protagonista de *Días de llamas*, perteneciente a la clase media liberal, el dilema que se plantea es cómo actuar—y cómo sobrevivir—en una situación en la que la legitimidad política se ve desafiada desde dos frentes como consecuencia del fallido golpe de estado: por un lado los militares golpistas levantados contra el poder legítimo nacido de las urnas en las elecciones de febrero de 1936; por otro, la toma del poder real, en la calle, por parte de milicianos que acabarán, muchos de ellos, convirtiéndose en elementos incontrolados e incontrolables y que, como consecuencia, se sitúan también fuera de los límites del poder legítimo. A esto se añade, en ambos casos, el recurso a la violencia como instrumento de poder.

Al comienzo del relato, el narrador, Tomás Labayen, Juez de Primera Instancia e

Instrucción del Juzgado número diez de Madrid, da cuenta, desde un garaje reconvertido en checa, de los acontecimientos diarios de la cárcel y recuerda mientras escribe los sucesos anteriores a su encarcelación. Si, como decía Francisco Umbral, “escribir no es más que recordar conscientemente y toda rememoración implica una recreación” (Ardavín 153-54), Labayen recrea conscientemente los acontecimientos desde el inicio de la guerra en Madrid en un intento de encontrar la causa y la explicación de su confinamiento. Señala María Helena Rueda que cuando el escritor escribe desde la cárcel “debe elaborar un discurso que mitigue o anule la criminalidad del acto que lo llevó allí” (104); cabría por tanto considerar la posibilidad de que además de una explicación, la escritura también sirva como un proceso mitigador de sus hipotéticas culpas.

La estructura espacio-temporal de la novela es doble: una, la correspondiente al del relato de la checa, y otra, la de los episodios recordados desde julio del 36:

Empiezo a escribir...suelto el lápiz... me pregunto en qué encrucijada de mi vida tomé el camino que me conduciría aquí y, al instante, lo encuentro en mi memoria como si estuviese señalada con un palo de los que usan los agrimensores [...]. Fue aquel sábado del mes de julio [...] Espinel me dijo que se había sublevado el ejército de África. (13)

La encrucijada a la que hace alusión el narrador es tanto de carácter personal como político. Personal porque sospecha que su detención tiene que ver con su relación sentimental con Laura, mujer de Víctor Norte, miembro de la Junta de Defensa; político porque intuye que su colaboración con los revolucionarios ha sido considerada por algunos como insuficientemente entusiasta.

Tomás Labayen pertenece a una familia de la clase media de natural conservador ([4](#)): el padre coronel retirado a la fuerza, la madre religiosa y conservadora, su hermano Miguel, capitán de artillería y su hermana Laura de simpatías republicanas. Es una familia que podría agruparse, con matices en cada uno de ellos, dentro de lo que Luis Iñigo Fernández califica como el republicanismo conservador, un centro político que ve la República como una democracia en la que todos caben. En sus reflexiones, el narrador irá desgranando una ideología que concuerda a grandes rasgos con ese centro político que simpatiza en parte con las reivindicaciones obreras, en las que ve una cuestión de justicia, pero aconseja calma a sus organizaciones porque teme su excesiva radicalización; aconfesional, pero respetuoso con la religión, se apartará a la vez del anticlericalismo visceral de la izquierda y del clericalismo trasnochado de la derecha: republicano pero sin estridencias, no verá en la República la encarnación de un programa político socialmente revolucionario, sino la quintaesencia de la democracia, con sitio para todos los españoles” (253).

La instauración de la violencia a resultas del levantamiento militar supone la desaparición de ese espacio político, que termina ahogado por los extremos, y que va a empujar a las clases medias de la burguesía a tomar partido por uno u otro bando, pero en cualquier caso, su elección estará determinada por el terror. Chaves Nogales, uno de los desencantados con la situación que se vive en España en esos momentos, escribirá que “vi entonces convertirse en comunistas fervorosos a muchos reaccionarios y en anarquistas terribles a muchos burgueses acomodados. La guerra y el miedo lo justificaban todo” (11). Esta reacción que Chaves describe, ocurre alterando las

denominaciones políticas, de una manera similar en el bando de los militares sublevados ([5](#)).

Si bien el conflicto entre la República y los militares sublevados constituye el telón de fondo de la novela, ésta articula, como apunta Constantino Bértolo, dos tensiones existentes durante la Segunda República: por un lado la tensión producida por “una fracción de la burguesía tradicional que se resiste a abandonar sus privilegios frente a otra fracción de la burguesía que ve como necesario incorporarse a los modelos económicos modernos”, y por otro “la tensión revolucionaria: el enfrentamiento ya no sobre el uso o gestión sino sobre la propiedad de las plusvalías, la lucha entre explotadores y los beneficiados de esa explotación y los explotados” (“Días de llamas”). A su vez, el protagonista experimenta un desgarro, producto del conflicto ideológico, similar al que se produce en los espacios de los que habla. De ahí que la “encrucijada” en la que se encuentra, haga referencia tanto al espacio físico de la cárcel del que no puede salir como a su postura ideológica y a su incapacidad de resolver intelectualmente el dilema que se plantea.

Este primer espacio de la novela, un “sitio extraño” (7) la checa, es el de la escritura. Es un espacio que permite establecer desde esa cárcel una lejanía espacial y otra temporal y que tiene un detrás y un delante, “el detrás constituido por la historia, que no es tan sólo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro”(Gullón 23), aunque en el caso del narrador el único futuro sea la expectativa constante sin solución: “Y encima esperar, esperar, esperar, esperar, y seguir esperando

hasta que llegue la hora en la que no haya que esperar más” (301). También es el espacio que incita a la creación de lo que Gullón denomina “los espacios del tiempo... un espacio mental [al] que recurre una vez y otra, tendiendo a desplazar el de la realidad” (23). La creación de esos espacios se hace mediante el ejercicio consciente de recordar pero también por medio de asociaciones de eventos que se producen en el presente de la cárcel y que remiten al pasado, o bien a causa de estados de ánimo o sueños. También en el espacio físico de la checa y en el presente narrativo, acabarán reproduciéndose las tensiones del exterior entre los diversos personajes que la van habitando y que van desapareciendo.

El denominador común de todos los espacios es la violencia, sea la ejercida directamente sobre los sujetos o, en su lugar, el terror que produce invocarla o verla padecer en otros. El primer espacio que aparece dominado por la violencia es el de la ciudad, Madrid, que a su vez remite a un espacio global que apunta a todo el territorio nacional “un Madrid dominado por los retratos de Marx, Lenin y Stalin y por los cañonazos de los fascistas” (10). La naturaleza agobiante de este espacio se irá perfilando mediante la imposibilidad del escape—representado por el tren—tanto de los acontecimientos políticos, “la tormenta que se avecinaba” (15), como de los personales, debido a “mis hábitos burgueses, mis sesudos treinta y cuatro años y mi incapacidad para la ensoñación” (18), lastres que Tomás Labayen identifica como los causantes de su indecisión natural.

El primer signo de ruptura del Madrid cotidiano y familiar que el narrador advierte es la presencia de numerosos grupos con las maletas listas para huir, un preludio del miedo y

del terror que comienza a extenderse por la capital, pero también la primera señal de que la convivencia de opciones políticas de signos opuestos ha llegado a su fin y de que ha llegado el momento de decantarse o huir a Francia. El Madrid que el narrador detalla en su recorrido de vuelta a casa es el Madrid familiar a un miembro de las clases altas y medias. Asumiendo que los espacios físicos pueden ser también espacios simbólicos, apunta Sergi Valera que, “la carga simbólica puede ser dictada o determinada desde instancias de poder dominante, de manera que su significado se orienta hacia un referente político-ideológico e institucional” (“Análisis”). El Madrid habitado por la burguesía es a su vez símbolo de orden y sede física del poder político central. De ahí que se produzca un progresivo extrañamiento del paisaje urbano como consecuencia de la irrupción en él de situaciones o de grupos marginales que, en principio, le son ajenos (6).

La desfamiliarización gradual se evidencia en la presencia de elementos armados que no pertenecen al aparato estatal garante del orden: “en la esquina de la fábrica de perfumes...hay diez o doce obreros y reflejos de escopetas de caza. Esto va de mal en peor” (25-26) en la quema de las iglesias de San Nicolás y San Sebastián (35), y culmina con la ocupación total de la capital mediante una “inundación de milicianos que recorrían las calles en grupos, en coches o en camiones erizados de fusiles y escopetas” (60). El cambio frenético del signo político del espacio urbano se materializa en los “pistolones, sobacos sudorosos que oscurecían los monos o las camisas, coches que corrían, patrullas pidiendo la documentación” (76), y en la ocupación de edificios pertenecientes a fuerzas políticas sospechosas de apoyar la sublevación militar: “había una bandera roja con la hoz y el martillo en un balcón de una casa donde había tenido su

domicilio un centro de derechas” (79). Ello produce una pérdida de significación del antiguo espacio, en el que los individuos que usualmente lo habitaban se encuentran enajenados como consecuencia de la pérdida de seguridad. A partir de ese momento la seguridad personal sólo la garantiza el carnet de pertenencia a alguno de los sindicatos. Tomás irá apreciando una situación similar en los cafés—sitio por excelencia del diálogo y la convivencia—donde la “jovialidad precaria y las risitas medrosas” (61) irán dando paso a la ocupación por los milicianos, a la vez que algunos de los contertulios habituales irán desapareciendo.

Tras la percepción del narrador se hace evidente el cambio político originado como consecuencia del fallido golpe de estado y de la incapacidad del gobierno de Casares Quiroga—así como la del previo y brevísmo de Martínez Barrio—de abordar la crisis, así como de la movilización masiva de las distintas organizaciones obreras. Es decir, caída efectiva del poder establecido y desaparición de la legalidad dado que el carnet de pertenencia a un sindicato se convierte en un instrumento de control. Las ropas se semantizan, adquiriendo una nueva significación, la de la identificación ideológica de los que las llevan: “las miradas hostiles atraídas por mi corbata, mis pantalones planchados y mis zapatos veraniegos” (33). Hugh Thomas indica que “in this customarily elegant, even dandy-conscious city, to be well dressed risked an accusation of Fascism” (184). El sombrero, la corbata o los zapatos son los marcadores identitarios de una clase burguesa—y de su influencia política—repentinamente desplazada por la revolución (7).

La ropa es el primer signo por el que se hace la identificación del individuo y su

seguridad se mantiene en estado precario hasta que se le adjudique alguna clase de identificación ideológica que denote algún tipo de identidad intragrupal. Esta suele hacerse de una manera genérica, mediante demostrativos o posesivos, de ahí el peligro que Tomás corre al ser identificado como “no de los nuestros” por los milicianos: “¿De los nuestros? ¿Un tío con corbata?”( 21). Los “nuestros” (como “estos”, “aquellos”, o los “otros”) se llenan de significado dependiendo del espacio desde el que se hable y de las suposiciones del que hable. Esto da lugar a confusiones, como en el caso de la muerte de Miguel, cuando Orestes le comunica a Tomás que “le han matado éstos” y Tomás pregunta “¿Éstos? ¿Quiénes son éstos?” “Estos mismos, los suyos. Pero ¿cómo no me entiende? Digo que no han sido los fascistas, sino algún oficial, o el comisario, o el ruso” (462). Aquí los posesivos y los demostrativos se vuelven confusos porque, para Tomás, la filiación política de los asesinos de su hermano puede ser la de cualquiera de los dos bandos.

El único espacio físico en que Tomás se encuentra seguro es, en principio la casa, aunque entre los miembros de la familia (con la excepción de la madre, caracterizada por su religiosidad y la preocupación por los demás) se manifiesten tensiones lógicas de la nueva situación. Las simpatías del coronel se inclinan hacia los “otros”, los golpistas y cuando pueda escuchará Radio Sevilla, aunque Tomás lo regañará por ello. El coronel reniega del yerno, Juan Andrade, al que llama “traidor y encima tonto porque se pone del lado de los que van a perder”. Laura, la esposa de Juan, lo defiende porque “los traidores son los sublevados que han jurado fidelidad a la República”. Miguel es el hermano, incapaz de decidirse por un bando o el otro, partido entre su fidelidad a la República y la fidelidad a la casta militar a la que pertenece, y al que el padre indica “no

le preguntes a tu hermano [Tomás], que es otro rojo”(332). Este estado de cosas se mantiene tras las muertes del coronel y de Miguel, y cuando una familia de Ferraz sea realojada en el piso, la mujer exclamará asustada: “¡Dónde nos han metido! ¡Si son rojos todos menos la vieja!” (462). La esposa, que había estado haciendo comentarios abiertamente pro franquistas, había asumido con toda naturalidad que esta familia de la clase media era de derechas.

El coronel representa la mentalidad de las clases medias burguesas, aquellas empujadas a la derecha por la pérdida del orden y la instauración del terror mediante registros y sacas, de ahí que justifique la rebelión de los militares: “¿Y qué iban a hacer con un Gobierno que se cruza de brazos y se deja arrebatar el orden público por cuatro desarropados?”(62). Obviamente para él, la violencia—quizás influenciado por los discursos de Calvo Sotelo—es patrimonio exclusivo de las izquierdas, mientras que para Tomás la situación no es tan nítida. Sin embargo, aunque parezca haber unas tendencias políticas establecidas, lo que verdaderamente caracteriza a la familia es la indefinición. Miguel se había sublevado contra la dictadura de Primo y no quiso disparar contra los huelguistas en octubre de 1934 cuando estaba destinado en Barcelona. El coronel tras escuchar el discurso políticamente sensato y conciliador del socialista Antonio Ruiz, que se manifiesta contra las detenciones, los registros y las ejecuciones, admite que “si todos los socialistas fueran como Antonio yo también lo sería”. No deja de ser irónico que sea García Atadell ([8](#)), Jefe de la Brigada del Amanecer, quien encuentre y libere a “Juan Andrade, conocido por su significación izquierdista” (298) y que Tomás acabe diciendo “mi padre dándole las gracias al asesino de tantos otros, porque había salvado a su yerno” (299). Ello parece indicar que las

simpatías oscilan dependiendo del mayor o menor grado de vulnerabilidad en que se encuentren.

Las desavenencias que surgen a veces no impiden que la casa siga siendo todavía el espacio privado y seguro, mientras que el exterior se levanta cada vez más violento y amenazante: “no salgas [dice el coronel a su esposa]. Hoy no. Hoy hay milicianos armados” (32). La tensión, que aumenta progresivamente en la novela, se manifiesta no sólo por el miedo a salir, sino también, cuando se inicien las visitas de las cuadrillas de incontrolados y los *paseos*, por las reacciones de los personajes:

El coronel se había parapetado tras el periódico, Antonia leía la Biblia con las gafas sobre la frente y el libro pegado a la nariz, se oían los cacharros de Petra, el runruneo del gato, un suspiro de nuestra madre, un coche que, al pasar por la calzada, cortó nuestras respiraciones y obligó al coronel a asomar unos ojos desorbitados por encima del periódico. Hasta el gato se alarmó y levantó sus orejas (339).

La engañosa paz y la tranquilidad familiares vuelven a reanudarse, aunque están siempre prestas a quebrarse tras cualquier comentario sobre la situación. El espacio de la casa dejará de ser refugio contra el vendaval político cuando Tomás reciba la visita de dos activistas, “el albino” y “el de las gafas” para hacerle un intimidante interrogatorio sobre sus inclinaciones políticas. El apartamento es también un refugio físico contra la inseguridad de la calle. Sin embargo, dejará de serlo cuando comiencen los bombardeos de la aviación franquista y la familia se vea obligada a abandonarlo y refugiarse en el

sótano del edificio mientras dure la alarma. La sensación de amparo que daba el espacio físico de la casa, termina desvaneciéndose, para dar paso a la inseguridad constante.

Tomás Labayen mantiene en esa situación de anormalidad, al menos durante un cierto tiempo, una actitud de escapismo y de no compromiso. Por un lado enredado en su relación con Luisa y por otra en su ocupación en el juzgado. Los dos escapes se ven anegados por las implicaciones de peligro que conllevan; la primera debido a la personalidad política del marido, la segunda porque las circunstancias van a exigir de él una implicación política más directa, sobre todo cuando se la pide que forme parte de los tribunales populares creados por el gobierno.

El juzgado es el espacio al que Tomás huye para librarse de la atmósfera de su casa. La oficina es el lugar al que acude para “mantener la continuidad” (60) y para establecer una distancia que le permite escapar a la dicotomía que se establece entre malos y buenos, culpables y más culpables: “Había otras bestialidades [además del asesinato de Calvo Sotelo] y la imposibilidad de decir qué bando las había comenzado (22). Pero sobre todo va “para no significarme con mi ausencia.” Quizás haya pocos verbos en español tan cargados de connotaciones históricas y políticas y que funcione, como en este caso, como la piedra clave del arco en que sostiene la novela y la encrucijada en la que se encuentra el protagonista. Significarse, destacar, pero por la ausencia o la presencia en los espacios que suponen una actitud política. Esos espacios delatan, de manera mortal, a los que se encuentran en ellos y no significarse en un bando indica, de manera inmediata, significarse en el otro. Cuando su padre le sugiere que deje su papel como juez de la rebelión, Tomás responde: “me significaría, me señalarían,...”, “y así

te estás significando ante los otros” (253) le responde el padre, en referencia a los sublevados. La aserción del coronel indica que las ilusiones de imparcialidad de Tomás son una quimera: “siempre has sido un iluso, siempre has creído que el mundo puede volverse al revés”, y le vaticina que volverá el viejo orden en el que “un soldado seguirá siendo un soldado y un capitán un capitán” (258). El coronel reproduce la noción de orden del esquema ideológico de la derecha que “was one which did not challenge ‘national interest’. In the vocabulary of the Right such interests tended to be identical which those of the oligarchy” (Preston 186). Los acontecimientos le darán la razón porque muchos de los que se identificaron con la legalidad republicana acabarían condenados, paradójicamente, por “auxilio a la rebelión” durante y después de la guerra. Es decir que también esas condenas se hicieron desde una legalidad ilegítima.

Su incorporación al Juzgado le hace entrar en contacto de forma inmediata con el resultado del terror que se ha impuesto en el Madrid revolucionario y que ha ido anunciando mediante rumores de registros y muertos que empiezan a aparecer “en las tapias de los cementerios y las cunetas de las carreteras” (60). Siendo juez, le incumbe levantar acta de los cadáveres que, como un detritus de la violencia política, van apareciendo en los aledaños de Madrid: los cementerios, los caminos, las carreteras, las cunetas, los pinares … los espacios marginales que se convierten ahora en los espacios centrales de la represión.

El Juzgado, en principio lugar de escape y de refugio, pasa a convertirse en lugar de complicidad y estrategia de supervivencia. Tanto el juzgado—como símbolo del sistema judicial—como la cárcel moderna son dos instituciones que emanan del orden liberal burgués. No es de extrañar que, cuando su hermano Miguel esté en la Modelo como

consecuencia de su participación en la sublevación en el cuartel de la Montaña, su padre respiре aliviado porque “en la cárcel es donde estará más seguro” (62). La tragedia sin solución para Tomás es que tanto uno como otro, al igual que había ocurrido con el espacio urbano, han sido tomados por la revolución. Las posibilidades de no significarse políticamente quedan definitivamente ahogadas desde que se ve en la disyuntiva de tener que elegir ser nombrado juez especial de la rebelión o rechazar el cargo, un puesto que intentará usar para poder ayudar a su hermano. Su maniobra falla porque, cuando se hace con el trabajo, es destinado a Toledo y ya no puede volverse atrás. Tomás es consciente de que, a pesar del ritual del nombramiento oficial, el poder que le concede el cargo es “un poder que carecía de poder” (227), porque el poder real ha desaparecido de las estructuras que habitualmente ocupa, las del estado que las monopoliza, y se encuentra ahora—“terrible, arbitrario”—en manos de los milicianos.

El intento de regular las atrocidades apunta a dos objetivos: la tentativa por parte de la clase política de recuperar el poder restableciendo la legalidad y resolver el espinoso asunto del prestigio internacional de la República (9). En el juzgado se reproduce el mismo conflicto ideológico que en el resto de los espacios de la novela: los que intentan justificar la revolución y los que la condenan. Para Oñoro el pueblo es una chusma manipulada que aterra, mientras que para Sanabria se trata de los hambrientos que han sufrido una represión continua. A las quejas de caos que Oñoro presenta “cuando no hay tricornios”, Sanabria contrapone la existencia de un terror similar en “el otro bando” y añade que “el caos no es peor que un orden injusto y en el otro bando hay un terror propio del otro bando” (186). Desde el punto de vista de dos posturas encontradas, la

creación de los tribunales puede ser tanto un intento de acabar con el terror como de legalizarlo.

En Toledo, Labayen se da cuenta inmediatamente de la inevitabilidad de las condenas a muerte. A pesar de su intento de mitigar algunas de las acusaciones, los detenidos que desfilan ante él (el conde y el monje combativos, el estudiante, u oficiales que podrían haber sido su hermano Miguel) van a ser irrevocablemente enviados al paredón. Aunque sus gestiones en Madrid para librar algunos de los presos tienen algún éxito, al volver a Toledo, se encuentra con que ya los han fusilado. Al preguntar por qué “el maestrillo cogió el Código de Justicia Militar y nos leyó un artículo que dispone que las sentencias se pueden ejecutar en las plazas sitiadas sin más autorización que la del comandante de la plaza.” (315) El asunto no deja de tener su ironía cruel, puesto que uno de los pasos de Azaña fue suprimir las capitánías generales y la subordinación del poder civil al poder militar en momentos de tensión o desorden ([10](#)).

El juicio de Miguel en Madrid revela el estado de la justicia en Madrid similar al de Toledo. El salón de actos donde tiene lugar y la composición del jurado (fiscal, presidente, abogados) son de apariencia formal, pero aquí las contestaciones de los acusados son recibidas con insultos y pateos lo que se traduce en la impotencia del presidente “para hacer cumplir sus órdenes” (11). El primer impulso de Tomás, ante la amenaza evidente que se cierne ante su hermano Miguel es calificar a los asistentes de “chusma ignorante, pueril, estúpida, manejada con habilidad o con toscos golpes demagógicos”, aunque inmediatamente cuestiona la pretendida imparcialidad de la justicia: “Pero ¿cuándo hay imparcialidad? Sólo apariencias, buenos modales, ritos,

privilegios protegidos por los fusiles” (261). En una reflexión más personal, Tomás acaba confesándose que las preguntas que les hacen a los sublevados no son ni más ni menos que “lo que yo preguntaba en Toledo” (262), una admisión que le pone de hecho, y a pesar de sus reticencias y escrúpulos, en el mismo asiento que los que condena. El último espacio en el que se encuentra Tomás Labayen es el de la checa. A diferencia de la cárcel, la checa no es un lugar para controlar al individuo ni para purgar penas. La checa es un lugar de paso y la duración en ella no depende de ninguna imposición legal, ni tiene la función disciplinaria ni educativa que le asigna la mentalidad liberal burguesa. Es la antítesis del sistema judicial en el que ejerce Tomás. La salida de la checa tiene como punto final, en la mayoría de los casos, el paredón. En el caso de Tomás, hasta este destino es indefinido. En su última entrevista con el albino Isidoro, el mismo que lo interrogó en su casa, uno de sus jueces carceleros escribe junto a su nombre una “L”: “Liquidado, o libre” (482), lucubra Tomás, pero nadie le aclara el dilema ([11](#)), por lo que no sabrá hasta que lo llamen, si lo llaman, porque tampoco el lector lo sabe nunca.

En las reflexiones que hace en la cárcel se va develando la naturaleza política del protagonista y su posición en el conflicto que le ha tocado vivir. Tomás Labayen se decanta hacia la actitud que dominó el primer bienio republicano admitiendo “que se puede evolucionar, ir recortando privilegios, ir satisfaciendo aspiraciones sin acorralarlos” (34). Una posición que contrasta con la política de la derecha del gobierno de Lerroux y las presiones de la CEDA, cuyo principal objetivo fue paralizar y dar marcha atrás a las reformas que se habían iniciado con el gobierno de Azaña. No le extraña la explosión de odio que se produjo tras la toma del cuartel de la Montaña: “[un

odio] que surgía desde muchos años atrás y que era una acusación irrefutable, de un enorme chancro que habíamos intentado curar con aspirinas y compresas calientes” (48), afirmación similar a la que hizo con Largo Caballero en relación a la reforma agraria y a los consecuentes sucesos sangrientos—entre ellos Casas Viejas—que tuvieron lugar en el campo ([12](#)). Tomás es consciente de que la violencia que ocurre a su alrededor es consecuencia “de la subversión, pero era horrible, eran jaurías de asesinos dispuestos a acabar con mi padre, con Juan, con Miguel, con Molina, incluso conmigo” (98-99). Para él no es una violencia instrumentada desde el gobierno, pero no por ello menos horrenda, sobre todo cuando puede ser víctima de ella.

Al contrario que su padre, no considera que la rebelión militar sea inevitable, ni tampoco una solución, sino al contrario “que era peor [el remedio que la enfermedad] y además no era un remedio” (23) y se reconoce partidario de una vía que no se decante por los extremos: “para mí, la cuestión no estaba en cambiar el mundo de cualquier forma, sino elegir la mejor forma de cambiarlo (253-54). Es consciente, sin embargo, de que se encuentra en minoría entre la creencia general de que la única solución posible se encuentra en las armas (“Sólo unos pocos, muy pocos, pensamos lo contrario” (34), el único punto en el que parecen estar de acuerdo los extremos.

La clave para Labayen está en la libertad del individuo para poder actuar, y no sólo rechaza la violencia, sino que se niega a justificarla y a establecer grados de legitimidad de la violencia, puesto que ésta es, por definición, ilegítima: “No se trata de saber quién hace más salvajadas, sino quién tiene razón, la otra España [negra], la de los sublevados tiene aún peor pinta que la España roja” (117). Dada la imposibilidad de elegir, la única

postura que ve factible “una tercera postura, ni con unos ni con otros, ni la España roja ni la negra, sino alejarse, dejarlos que se mataran, negarse al dilema, huir, emigrar” (315). El estado mental de Labayen es, de hecho, el mismo por el que Chaves Nogales justifica su escape de España:

en mi deserción pesaba tanto la sangre derramada por las cuadrillas de asesinos que ejercían el terror rojo en Madrid como la que vertían los aviones de Franco, asesinando mujeres y niños inocentes. Y tanto o más miedo tenía a la barbarie de los moros, los bandidos del Tercio y los asesinos de la Falange, que a la de los analfabetos anarquistas y comunistas (12)

Ahora, en la celda, no sólo una hipotética puesta en libertad le garantizaría la vida, sino que si los rebeldes toman Madrid “exhumarían los sumarios y nos fusilarían por lo de Abrantes, lo de los oficiales de la guarnición de Toledo [...] o simplemente, por haber condenado a los que nos hubieran mandado fusilar de haber vencido” (387). Para Tomás, incapaz de negarse por instinto de supervivencia, las palabras proféticas del padre acaban cumpliéndose.

El único descanso que podría tener, la checa, se vuelve imposible, porque en ella se reproduce el conflicto que ha venido viviendo. Entre sus habitantes están un profesor latifundista, absentista, irreverente, al que los compañeros acusan de ateo, antimiliarista y antipatriota; un seminarista que reza tanto como la madre de Tomás, un capitán amante del orden, como su padre; un conde que parece dar a entender que tiene alguna simpatía por los republicanos, pero que “hurgando en él aparecerán los prejuicios de los

de su clase” (190), lo que hace pensar a Tomás que se está volviendo como sus carceleros; un sastre, cuyo pecado es haber hecho uniformes para los militares, un acaparador, un estudiante que insulta al acaparador, unos gemelos agresivos pro rebeldes, un cura que parece un alter ego de Tomás pero que se siente incapaz de alinearse con la República a causa de la condena papal,...Unos y otros, a la postre, acaban enfrentados: “se han dividido en dos bandos los dos grupos de siempre, los moderados y los energúmenos” y los carceleros entre risas gritan: “a ver si se zurran...” “O se matan, mejor” (133), un microcosmos que repite *ad nauseam* el exterior.

Si algo caracteriza a esta novela es la heteroglosia y es lo que le permite escapar a una postura partidista. En ella se da voz a todas las posturas ideológicas, a las que apoyan la rebelión y a las que la condenan; a las que justifican la violencia revolucionaria y a las que la rechazan, independientemente de la postura personal del narrador. Por ella desfilan Badajoz y Paracuellos, ejecutores milicianos y fascistas, justicia popular y burguesa, ambas igualmente inicuas; egoísmos, odios y amores; decididos e indecisos..., pero por encima de todo ello, el manto de terror que domina la vida de todos los que, voluntariamente o no, viven la tragedia. La estructura de la novela, similar al relato de largo aliento, sin capítulos y en muchos casos sin acotaciones para indicar quién dice qué, exige al lector un ejercicio de concentración para ubicar a los personajes y lo que dicen, y a seguir un proceso de reconstrucción memorística similar al proceso trabajoso de la escritura del narrador. Es también un proceso circular, de la checa al exterior y del exterior a la celda mediante el cual el narrador refleja el laberinto mental y personal en el que se halla inmerso. A diferencia de Foxá o de Barea ([13](#)), la única postura clara que toma el narrador es que no acepta ni la guerra ni la revolución,

puesto que ambas estrangulan una tercera vía que se define por el diálogo y la evolución consensuada.

### Notas

(1). La sublevación militar se justificó, en su tiempo, por el desorden imperante y por la incapacidad del gobierno de acabar con la violencia política. Para Joan-Eugeni Sánchez “el conflicto no es sólo, ni fundamentalmente, la respuesta a una situación de «desorden» social, ni una oposición ni ataque a una forma de Estado—la republicana [...]. Se trata, en esencia, de la oposición a que se implanten unas nuevas relaciones sociales de producción que, al tiempo que embrionariamente pretenden sustituir a los modos de producción vigentes, cuestionan los principios legitimadores —y por tanto ideológicos—que los sustentan” (227). De hecho, las ofertas de una solución política de Martínez Barrio—“the archi-priest of compromise” lo llama H. Thomas (142)—a Mola fueron rechazadas por este.

(2). Quizás habría que hablar de una narrativa que incluya tanto la novelística como la producción cinematográfica; los límites son ciertamente borrosos, sobre todo en los casos en que las películas son el resultado de la adaptación de novelas o relatos. Basten como ejemplo *La fiel infantería* o los más recientes de *Soldados de Salamina* o *Los girasoles ciegos*.

(3). Juan Iturralde es el pseudónimo de José María Pérez Prat. Dice Betrand de Muñoz que “en realidad, en toda obra ficticia el autor pone una parte de sí mismo” (“Historia y

ficción”<sup>245</sup>) y esto especialmente cierto en los que vivieron la Guerra Civil. En una entrevista a El País en 1980 confesaba que en la novela, aun siendo ficción, había muchas de sus vivencias personales, “sobre todo, el miedo. El miedo primero en la *zona roja*, en Ciudad Real. [...] yo era requeté en una pequeña ciudad, y más conocido que *la Moños*... Volví a pasar miedo en La Solaná, cuando a los que llamaban *rojos* se les mantenía en aquella especie de cuadras o almacenes. [...]. Viví el horror, y otro lo conocí por otras gentes. [...]. Saber que lo que había vivido como miedo en la *zona roja* iba a seguir siéndolo en la *zona nacional*... Pensé que más valía que me escondiera, que me pusiera a salvo y pasara inadvertido” (“Juan Iturrealde”).

(4). Según G. Jackson, la clase media española había sido en gran parte apolítica, y achaca a su falta de participación el fracaso de la Primera República y de los gobiernos liberales de la Restauración. Tras la caída de la Monarquía, “in general, they had welcomed the Second Republic, and the liberal minority among them were the financial supporters of Azaña’s *Acción Republicana* and of the Radical Socialist Party (103). Añade que los que se decantaron por el activismo político lo hacen más a favor de Lerroux que de Azaña, más por una cuestión de personalidades que de programas políticos.

(5). In the Insurgent zone the more conservative supporters of the rising referred to the Falange as the “FAIlange” and as “our reds”. Among the new enrolled Falangists there were a considerable number of anarchists and Communists who had “changed shirt.” In the Popular Front zone left-wing terrorist squads were easily infiltrated by the Falange” (Jackson 308).

(6). Este sentimiento del espacio propio invadido y agredido se advierte muy claramente en la novela de corte nacionalista fascista, como las de Tomás Borrás o Agustín de Foxá: “la multitud invadía Madrid. Era una masa gris, sucia, gesticulante. Rostros y manos desconocidas que subía como lobos desde los arrabales” (*Madrid de corte a checa* 79); “las masas armadas invadían la ciudad” (258); “Eran la autoridad los limpiabotas, los que arreglan las letrinas, los mozos de estación y los carboneros” (262). La consecuencia que se derivan de la apropiación del espacio por fuerzas ajenas y extrañas es el trasvase de poder hacia el invasor, al que, aunque pueblo, no se considera el legítimo depositario del poder.

(7). Más adelante, Tomás se sentirá perfectamente seguro en compañía de Monroy y Langa “todo ropa de cuero y barba a lo Lenin [...] arbitrariamente uniformados pero con sus correajes y sus pistolas colgando de los respaldos de las sillas (*Días* 328)

(8). Según George Hills, “the tchekas came to vie with each other as to how many ‘fascists’ they could kill per night [...] the most notorious was the ‘Dawn Patrol’ under the command of Manuel Tagüeña Lacorte, and the *Brigada de Investigación Social*, whose chief, Agapito Atadell, was a printer”(45). Foxá también hará referencia a él irónicamente como “ídolo de los periódicos” (324). Atadell, capturado en las Canarias a finales de 1936, será ajusticiado mediante garrote vil en julio de 1937.

(9). En el bando rebelde también hubo alguna preocupación en cuanto a las repercusiones internacionales de la represión: “Ambassador Cantalupo received

instructions to discuss the Málaga executions with General Franco as a moral question affecting the reputations of both Spain and Italy. He [Franco] intimated that he was in no position to control the local courts easily". (Jackson 345). Hugh Thomas por su parte afirma que "such atrocities had a special purpose. Though the rebels were well armed, they were few in number. In a place such as Seville, the large working-class population had to be terrified into acquiescence of the new order before the Nationalist commanders could sleep peacefully in their beds" (166). Es decir, en la zona sublevada se llevan a cabo las consignas de represión sistemáticas anunciadas por el general Mola.

(10). "The military courts, formerly constituting a jurisdiction of their own, were subordinated to the civil courts by the creation of a *Cuerpo Jurídico* of civilian lawyers to act in military cases and by making the Supreme Court the highest court of appeal for military as well as civil cases" (Jackson 67). Lo que hacen los militares rebeldes con sus bandos de guerra es legalizar la sublevación al restaurar, ilegalmente, los privilegios de las antiguas capitánías.

(11). "Sentences of deaths by these 'courts' were indicated in the appropriate document by the letter 'L' for Liberty, but with a full stop added. This was an instruction for the immediate execution of the prisoner (Thomas 176). La duda que corroe a Labayen es que no sabe si tras la L se ha puesto un punto o no.

(12). "This law [ la Ley Agraria de 1932] might be, as Largo Caballero (still Minister of Labour) put it, 'an aspirin to cure appendicitis'" (Thomas 51).

(13). Para Barea la neutralidad es imposible: “ninguno de nosotros tenía el derecho de permanecer neutral” (*La llama* 420) y en cuanto a Agustín de Foxá, toda la tercera parte de *Madrid de corte a checa* es un ejercicio de partidismo sin remisión.

### Obras citadas

Ardaván, Carlos X. “Poética de la memoria: novela, historia y política en Francisco Umbral. Revista hispánica moderna”. *Boletín del Instituto de las Españas* 53. 1 (2000): 153-16. Impreso.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial 2005, 2006. Impreso.

Barea, Arturo. *La llama*. Madrid: Debolsillo. Cuarta edición, 2008. Impreso.

Bértolo Cárdenas, Constantino. “Nuevos acercamientos narrativos al tema de la Guerra Civil: Jarnés, Zuñiga, Iturralde”. *Nueva Estafeta* 24 (1980) 73-7. Impreso.

---. “Días de llamas”. N pag. Red 6 may.

2009. <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=32898>

Bertrand de Muñoz, Maryse. “Historia y ficción, Historia y discurso: doble dualismo. Análisis narratológico de tres novelas de la Guerra Civil española”. *AIH. Actas XI*. Irvine (1992): 239-48. <cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih\_11\_1\_024.pdf>

---. “La subversión del lenguaje en la novela política. El caso de algunos textos de la guerra de España”. *AIH. Actas XII* (1995) 21 -28.

<cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih\_12\_5\_007.pdf oct. 2009>

Boladeras Cucurella, Margarita. “La opinión pública en Habermas”. *Anàlisi* 26, (2001): 51-70 Red. 02 febr. 2010.

<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/15072/14914>

Chaves Nogales. *A sangre y fuego héroes, bestias y mártires de España*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. Impreso.

Foxá, Agustín de. *Madrid de Corte a checa*. Barcelona: Editorial Planeta, 1993. Impreso.

Gómez López-Quiñones. *La guerra persistente. Memoria, Violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Vervuet Iberoamericana, 2006. Impreso.

Guyón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona Antoni Bosch, editor: 1980. Impreso.

Hills, George. *The Battle for Madrid*. London: Vantage Books. New York , N.Y: St Martin's Press, 1977. Impreso.

Íñigo Fernández, Luis. *La derecha liberal en la Segunda República española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000. Impreso.

Iturralde, Juan. *Días de llamas*. Madrid: Debate, 2000. Impreso.

Jackson, Gabriel . *The Spanish Republic and the Civil War*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1965. Impreso.

Payne, Stanley. *The collapse of the Spanish Republic, 1933-1936*. New Haven & London: Yale University Press, 2006. Impreso.

Pereda, Rosa María. “Juan Iturralde: ‘Mi vida ha estado marcada por la guerra y el miedo’”. Entrevista con el autor de Días de llamas”. *El País*. Red 6 may 2009.

Preston, Paul. *The Coming of the Spanish Civil War*. Hong Kong: Harper & Row Publishers, 1978. Impreso.

Thomas. Hugh. *The Spanish Civil War*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1961. Impreso.

Rueda, Maria Helena. “Prisión, género y literatura”. *Hispamérica; Revista de literatura*, 94 (2003): 103-08. Impreso.

Sánchez, Joan-Eugeni. “Guerra y dominio del espacio; la guerra interior española de 1936-39 en su proyección espacial subsiguiente”. *Anales de Geografía de la*

*Universidad Complutense*, 6 Ed. Unite. Complutense, (1986): 225-48. Red: 02

febr. 2010. <http://revistas.ucm.es/ghi/02119803/articulos/AGUC8686110225A.PDF>

Valera Pertegás, Sergi. “Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano.

Perspectivas desde la psicología ambiental” Revista de Psicología Universitas

Tarragonensis, 18 (1). 63-84. Red. 06 Dic.2009.

<[http://www.ub.es/dppss/psicamp/2\\_UnivTar.pdf](http://www.ub.es/dppss/psicamp/2_UnivTar.pdf)>

**La erudición rebelde y la lucha por el sentido:  
Fray Servando Teresa de Mier y su “Carta de despedida a los mexicanos”**

Mariana Rosetti

*Universidad de Buenos Aires*

Porque el hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aún cuando, aparentemente intente modificarla y según algunos, lo haga. En general, los historiadores ven el tiempo como algo lineal en su infinitud. ¿Con qué pruebas se cuenta para demostrar que es así?

Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*

Insurgente, vanidoso, ególatra, hereje, patriota. Cuerpo polisémico, escurridizo e intangible. La vida de Fray Servando Teresa de Mier deviene la suma heterogénea de lugares en los que ha estado y momentos que ha vivido. Así, hablar sobre él es sumergirse en un desafío, en un enigma cuya respuesta no es unívoca ni certera. ¿Cómo analizar el discurso de una persona en constante tránsito y movimiento? Al respecto, Rotker sostiene: “Este fraile tiene una cualidad bastante peculiar: arreglárselas para ser siempre un perseguido, cada vez por causas distintas” (Rotker, 2005:137).

La cita de Rotker esclarece la postura multiforme de Mier a través de una voluntad de

enunciación: ser siempre un perseguido. Esta construcción enunciativa lo exime del tedio de la sociabilidad cotidiana sin perder en el camino la atención de los demás. De ello surge la paradoja: escapa no para ser libre, sino para reivindicar su voz en los márgenes del sistema colonial. Indudablemente, este proceder lo transforma, según Rotker en: “uno de “los raros” del período de la independencia. Raro como Simón Rodríguez, raro como los autores así llamados (y admirados) por Rubén Darío casi un siglo después por su inteligencia y originalidad” (115).

Sin embargo, esta “rareza” en su forma de proceder y configurarse discursivamente no puede ser fácilmente traducida o explicada. No puede, por ello, ser considerada meramente como un exceso de egolatría y vanidad que busca explotar por todas las aristas y todos los rincones como sostiene O’Gorman.(1) La búsqueda del reconocimiento del interlocutor no se simplifica en su “afán de notoriedad” (O’Gorman), sino que es un constructo de caminos, recorridos y atajos tomados por Mier a lo largo de su vida. Cada obra, carta o panfleto suyo es un fragmento de recorrido que debe ser analizado en el entramado de discursos y problemáticas por las que este letrado transita. Ello genera inconvenientes en su análisis: “su obra entera se resiente de falta de unidad” (O’Gorman).

Frente al “quiebre” de continuidad en las distintas posturas asumidas por Mier, algunos críticos recurren a “prótesis unificadoras” (O’Gorman, Brading, Lynch) y, por qué no decirlo, anómalas. Así vemos cómo el primero de estos autores mencionados considera las fluctuaciones de este letrado como vaivenes apasionados de su configuración

autobiográfica. Simplifica años de exilio y trabajo intelectual bajo la veta de una extrema megalomanía que desea ser plasmada en un libro de vida.

Otros críticos analizan este recorrido intelectual por etapas o momentos, como si cada paso dado borrarse el pasado vivido (Myers, Palti). Una de las lecturas que propone este tipo de análisis es la de Myers (2008) que sostiene que en su exilio en Europa: “tradujo el *Atala* de Chateaubriand, y a partir de ese momento comenzó una serie de viajes, uno de cuyos resultados fue su transformación en un letrado defensor de la independencia de los americanos”. Presenta así el viaje letrado como remedio de la herejía.

La postura antedicha otorga, sin embargo, un marco de justificación interesante que vehiculiza un análisis fructífero y provechoso. Analiza la figura de Mier a través de la óptica del “letrado patriota” y la necesidad que ha tenido de cambiar de rumbo (tanto ideológico como político) para adaptarse al campo de fuerzas reinante:

Si se examina cuidadosamente la trayectoria de una selección representativa de estos “patriotas letrados”, una conclusión que emerge con gran fuerza es que fue el cambiante contexto político y sociocultural -con sus amenazas, sus presiones y también sus oportunidades- el que determinó su transformación en patriotas, y no el marco ideológico específico con el que ellos pudieron haberse identificado de antemano (...) Cada uno de estos escritores, con los mayores o menores recursos culturales que pudo haber obtenido de su formación bajo la colonia, debió definir su identidad ideológica en el marco de un universo sociocultural y

político cuyos entornos se habían vuelto de pronto imprevistos y ambiguos (Myers, 122).

Lo conocido deviene extraño y se hace necesario asumir una visión dinámica que permita avanzar a través de la “maleza” de los acontecimientos. Los años previos y posteriores a la Independencia latinoamericana significan un profundo cambio y requieren de observadores-estrategas, de buenos jugadores, que puedan rearmar las piezas sin que la estructura conocida se caiga a pedazos. En el caso de Mier, se destaca un proceso consciente y metódico de transformación en letrado representante de México: “había llegado a presentarse a sí mismo como el patriota mexicano simbólico (...) Por entonces, (1821) Mier era una figura nacional, una leyenda viviente en que no siempre era clara la separación entre el hecho y la fantasía, ni siquiera para él mismo” (Brading, 640-641).

Transformarse en representante. Brading nos cuenta el proceso de conformación de Mier en letrado de la patria. Sin embargo, su forma de hacerlo lo encierra en el sustrato mitológico, en la “vitrina” del campo de fuerzas social y político donde este letrado no puede interactuar sino sólo ser visto desde lejos, “deslenguado” (Rotker, O’Gorman). Como corolario de esta lejanía “aurática”, lo presenta confundido entre lo real y lo fantasioso, inmerso en su imaginación. Postura no muy distante de la de O’Gorman que envuelve a este pensador en un velo de fantasía y vanidad.

La imbricación textual de distintas tradiciones de escritura es asociada a estos momentos de cambio por los que atraviesan los pensadores patrióticos (2). Debido a ello, confinar a Mier dentro de una perspectiva mítica-simbólica es restarle importancia

como escritor complejo y polisémico. Él, al igual que muchos otros pensadores del momento, no se construye del vacío sino que se ve rodeado de nociones y concepciones pasadas que debe hacer dialogar con sucesos y conocimientos actuales. Como sostiene Rotker, es “un personaje de transición, testigo y parte comprometida” (Rotker, 2005:131).

¿Cómo lidiar con las distintas “capas” o nociones disímiles que se entremezclan y confunden a cada paso que este pensador da? Al respecto, la hipótesis del “sujeto colonial” trabajada por Rolena Adorno nos otorga el hilo para desentrañar la madeja del análisis a seguir. Según Adorno, el sujeto asume una multiplicidad de posiciones de forma diacrónica que deben ser analizadas a la hora de leer el texto o entidad sincrónica:

Una de las maneras más eficaces de contemplar este fenómeno de posiciones del sujeto sucesivas y simultáneas es a través del concepto de palimpsesto, desarrollado a lo largo de las últimas décadas por Gérard Genette y muy conocido como una metáfora clave de la desconstrucción (...) Transformadas estas personas históricas en sujetos literarios a través de sus escritos, tenemos que estar atentos a sus afiliaciones de grupo simultáneas y también a las sucesivas. Estas se presentan a veces como aparentes contradicciones. No obstante, lo que nos revelan no es una confusión ni una contradicción al nivel sincrónico sino una sucesividad anímica diacrónica, disfrazada como simultaneidad al encontrárselo en un solo escrito o un solo texto (34 y 37).

El concepto de “palimpsesto” nos va a permitir analizar la “Carta de despedida a los mexicanos” escrita por Mier en el año 1821. Ella aúna la multiplicidad de los caminos tomados por este pensador a lo largo de su recorrido intelectual y biográfico retomando aquellos argumentos que lo llevaron a ser apartado de sus funciones en 1794. Sin embargo, los años transcurridos y los sucesos vividos le permiten resignificar ciertos conceptos desde una postura desafiante y disímil de la sostenida hace más de veinte años atrás. Este artículo propone desentrañar algunos de estos argumentos para analizar la figura de Mier más allá de su lectura biográfica y megalómana. No es la mera “obsesión” (O’Gorman) lo que lleva a Mier a reiterar ciertos tópicos ya trabajados sino un deseo de reubicarse dentro del circuito de fuerzas desde un lugar mucho más corrosivo y pleno de experiencia vivida a lo largo de sus años por Europa. Para lograrlo, luchará por el sentido de la palabra “México” desplegando su genealogía como forma de conectar al pueblo mexicano con orígenes previos y marginales a la conquista española.

### **El jardinero fiel**

El poder que rige sobre la modernidad (el poder pastoral del estado) se modela de acuerdo con el papel del jardinero  
Zygmunt Bauman, *Legisladores e intérpretes*, 1997.

Mis paisanos dejen de ladrar, e instrúyanse.  
Fray Servando Teresa de Mier, “Carta de despedida a los mexicanos”, 1821.

Bauman en su obra *Legisladores e intérpretes* analiza el rol que ejercen los letrados durante la modernidad a través de la intervención organizada y estructurada. Para él los

letrados se equiparan con los jardineros que parcelan, ordenan y sientan las bases de cultura. Se observa así un pasaje del letrado de ser “guardabosque” para ser “jardinero”:

La emergencia de la modernidad fue un proceso semejante de transformación de culturas silvestres en culturas de jardín. O, más bien, un proceso en cuyo transcurso la construcción de culturas de jardín hizo una nueva evaluación del pasado, y las áreas que se extendían detrás de las recién levantadas cercas, además de los obstáculos encontrados por el jardinero dentro de su propia parcela cultivada, se convirtieron en la “selva” (Bauman, 1997:97-98).

La intervención del letrado permite vislumbrar el pasado como “silvestre”, una naturaleza “idílica” sin restricciones imposible de subsistir en la modernidad (3). A su vez, su accionar estipula un “afuera” y un “adentro” del espacio cultural: lo que él parcele y ordene será civilizado frente a lo “bárbaro”, “salvaje” que quede por fuera de su accionar o vigilancia.

De lo dicho surge la pregunta: ¿cómo “cultivar” al pueblo? La respuesta que se elabora en la obra es clara: a través de “leyes de vida”, formas de actuar y percibir lo que sucede, a través de la educación. Es así como esta figura de jardinero se une de forma inextricable para Bauman con la del “legislador” que aúna los distintos saberes que pululan y los reglamenta bajo su mandato: “la educación se había convertido entonces en un componente inerradicable del poder. Los poseedores de éste debían saber ahora

qué era el bien común (...) y qué patrón de la conducta humana mejor se adaptaba a él. Debían saber cómo inducir esa conducta (...)" (Bauman, 74).

En el fondo, pese a los escándalos, Mier era un legalista" (Rotker, 2005:153). Desde el comienzo de la carta, actúa como un legislador que trae a colación distintos saberes "profanos" sobre los orígenes del pueblo mexicano a fin de organizarlos y reinsertarlos por sobre la injerencia invasiva española. El procedimiento para colocarse en el rol de autoridad docta en el asunto no es otro que el de haber sido "profeta" en tierra europea: "en París conoció a Simón Rodríguez, el antiguo maestro de Bolívar, y juntos abrieron una academia para enseñar español" (Myers, 131).

En la carta esta experiencia se menciona de esta manera:

Yo profesé la lengua española en París y Lisboa, he meditado mucho sobre ella, he llegado a fijar su prosodia, y tengo muchas razones que oponer contra esas novedades inútiles, y especialmente contra la extensión que quiere darse a la j tan fea en su pronunciación como en su figura, tan desconocida de los latinos como de los antiguos españoles, que nos dificultará el aprendizaje del latín y de sus dialectos europeos (118) (4).

Esta experiencia profético-educadora entre europeos es compartida con Simón Rodríguez, otro letrado exiliado de su patria, otro viajero "forzado" como él. A ello se le suma el hecho de que en Europa tiene contacto con obras propias del pensamiento ilustrado y también, por sobre todo, frecuenta a los jesuitas exiliados de América y a

distintos viajeros reconocidos. Allí conoce a Humboldt y lo intenta convencer sobre las ideas acerca de la evangelización de América ([5](#)) y, por lo visto, lo logra.

A estos encuentros enriquecedores se le suman los conocimientos de nuevas teorías sobre el proceso de independencia a llevar a cabo por Hispanoamérica. Es así como anida en él la teoría del abate de Pradt que sostiene, a través de una metáfora biológica, la independencia como proceso natural de crecimiento y madurez. Sin embargo, difiere con esta teoría en lo que ataña a la reglamentación y organización de dicha “madurez” de los pueblos ya que considera que la independencia de la América española no debe ser contenida por un monarca. Al respecto, sostiene que los reyes son unos ídolos manufacturados por el orgullo y la adulación.

Ahora bien, ¿qué tipo de sistema gubernamental propone como forma de avalar el cambio en la América española sin restringirla ni coartarla? Sin dudas, la república. Para ello, se ve influenciado por Gregorie y por Tom Paine. Se han generado muchas controversias en torno a qué tipo de república desea que se implemente en México ya que el temor hacia la descentralización y el jacobinismo se encuentra latente en cada uno de sus escritos.

Más allá de dichas “tensiones” (o gracias a ellas) Mier es consciente de la gran importancia que posee la religión católica en México. De hecho, no reniega jamás de la misma. Rotker aporta un panorama esclarecedor sobre la injerencia de la religión en este lugar:

Es muy significativo de la situación de la Nueva España que todos los letrados importantes fueran miembros del clero católico, que los principales rebeldes de la guerra de Independencia hayan sido curas guerreros, que todo el movimiento de emancipación se haya hecho bajo la bandera de la Virgen de la Guadalupe y que incluso la declaración de la Independencia mexicana sea un documento de incondicionalidad religiosa: allí se declara al catolicismo como única religión nacional (Rotker, 2005:143)

La innegable importancia de la religión es retomada en su carta. Así, la presenta “corrompida” por el tiempo, por la usurpación sin par de los conquistadores españoles y posteriores “gachupines”. El proceder, por lo tanto, de este “jardinero” es arar nuevamente las tierras para que el cultivo crezca de forma homogénea y fortificada. Abrir surcos para renovar la fe. Queda muy en claro en su postura que la “maleza” fue generada por la invasión española que destruyó la cultura existente sin alentar la mezcla de cultivos: “¿Qué era la religión de los mexicanos sino un cristianismo trastornado por el tiempo, y la naturaleza equívoca de los jeroglíficos?” (124).

Este jardinero posee la experiencia de haberse visto aislado de los acontecimientos de su país. Ello se ve representado en su discurso como un “renacer” ([6](#)) a la cultura autóctona y a los deseos de que la misma vuelva a crecer desde sus sólidas raíces. El sentimiento patriótico surge de la amenaza visible e irrefutable de la presencia española en el habla cotidiana del pueblo: “me hallé con una gran variación en la ortografía y excluida la X del número de las letras fuertes, por más que la reclamasen el origen de las palabras” (117).

En su procedimiento de “abrir surcos” para volver a plantar, este jardinero percibe que el accionar actual de los españoles difiere totalmente del de los primeros misioneros franciscanos. Estos no derribaron cultivos establecidos sino que acordaron junto con cierto grupo de indios estipular un común acuerdo: “Los primeros misioneros, para escribir la lengua *náhuatl* o sonora que llamamos mexicana, se acordaron, según Torquemada, con los indios más sabios creados en el Colegio de Santiago *Tlatilolco* (...)” (118). Esta cita refuerza la importancia de la unión entre religión y educación a manos de letrados o sabios capaces de saber organizarla y conservarla. Lo que se destaca, a su vez, de esta cita es que el acuerdo se da entre “legisladores”, entre personas con un bagaje intelectual que los habilita para negociar o “pactar”. El saber y el poder van de la mano de forma inextricable y deciden el futuro de los habitantes a través de la modificación de su forma de interactuar socialmente.

**El mundo alucinante: relato de un espacio en tensión**

...esta carta se reduce a suplicar por despedida a mis paisanos anahuacenses recusen la supresión de la *x* en los nombres mexicanos o aztecas que nos quedan de los lugares, y especialmente de México, porque sería acabar de estropearlos.

Fray Servando Teresa de Mier

El problema en tensión a lo largo de la carta escrita por Mier es el uso y abuso por parte de los españoles de las palabras autóctonas. Los nombres se presentan para este pensador como investiduras simbólicas que recubren los suelos de la patria y le otorgan sentido. El ir en contra de esos “vestidos” implica rasgar, desgarrar, la identidad de la nación en formación. Es interesante de observar en su postura cómo el espacio se ve

actualizado a través de las palabras que lo designan. Así, cobra vida y se resignifica a través de las palabras: “Si México con *x* suave como lo pronuncian los indios significa: *donde está o es adorado Cristo, y mexicanos* es lo mismo que *cristianos*” (119). Esta equiparación simbólica es constantemente traída a colación por este pensador con el objetivo preciso de “cercar” el terreno y guiar a los mexicanos en el camino correcto. Es decir, este texto posee dos interlocutores marcados: los españoles (a los que critica) y los mexicanos (a los que desea instruir). Toda la carta deviene, así, en un gran discurso oratorio donde se le pide, ruega y, a final de cuentas, exige al pueblo mexicano que retome la senda de lo nacional, que no se deje seducir por la madre patria.

Para lograr su cometido, Mier manipula los saberes “profanos” sobre los orígenes de México y los “injerta” en la historia de dicha nación. Toda nación en construcción requiere de relatos fundacionales en los que la ficción juegue un rol primordial: Los sentimientos que definen la identidad nacional no surgen espontáneamente sino que requieren de una cierta dosis de manipulación. Para ello, el nacionalismo recurre a los elementos de artificio, de invención y de ingeniería social, que intervienen en la construcción de naciones (...) Esta identidad colectiva no es, pues, un dato de la realidad. La nación concebida como una *comunidad imaginada* –en la fórmula de Benedict Anderson- supone la intervención de agentes que, frente a determinadas necesidades objetivas, actúan con el propósito de crear y reforzar en el imaginario colectivo las referencias identificadorias (Di Tullio, 25)

Mier, como “agente de nacionalización” hace uso del mecanismo de “creación de representaciones” (Di Tullio) mediante la exaltación de la lengua nacional. Dicho procedimiento le lleva a sostener que la conquista española no fue más que una imposición inaudita de violencia por parte de conquistadores que no supieron ver las grandezas existentes: “Los españoles, porque no la conocían en otra lengua y liturgia, y se habían introducido abusos enormes, destruían la misma religión que profesaban, y reponían las mismas imágenes que quemaban porque estaban bajo diferentes símbolos” (Mier: 124).

Este modo de proceder español es caracterizado como una forma de accionar prototípica de un estilo de vida que conlleva no saber “leer” la realidad existente e imponer jeroglíficos “nulos” por ser una copia deformada de los ya existentes. Es un tópico recurrente en esta carta el modo en que los españoles impusieron nociones ya existentes sin conocer primero el terreno. Así observamos que para Mier la forma de intercambio ha sido un mero juego de espejos deformantes ([7](#)): se impartieron saberes ya conocidos por los indígenas con el agregado que esta vez la violencia ha colaborado en su consolidación.

El no saber “leer” la cultura de la sociedad mexicana ya no se aplica a los conquistadores sino a los académicos y a los publicistas españoles que, al igual que sus antecesores, buscan imponer cambios tomando el atajo del facilismo sumidos, en muchos casos, en la premura y la ignorancia. ([8](#)) La “arena” de disputa se hará a través del uso de la prensa dando lugar a moldear la opinión pública de forma deseada. Este

dato no es menor ya que el uso de los medios adecuados va de la mano con el deseo de generar un cambio de mentalidad en el público al cual se dirige la carta.

En torno a la injerencia de la opinión pública en asuntos nacionales, Noemí Goldman y Alejandra Pasino sostienen:

La aparición del concepto de opinión pública fue el resultado de la crisis de legitimidad abierta por los acontecimientos peninsulares de 1808 que se acompaña con la difusión del concepto de soberanía del pueblo. Pero esta novedosa invocación a una opinión pública (...) no constituye ciertamente un neologismo rioplatense; por el contrario, la opinión pública tiene una larga historia semántica previa que la vincula al progreso de la Ilustración en Europa, a la libertad de imprenta, a la soberanía popular y a la representación política (...) (101).

Mier critica la forma vertiginosa de proceder que poseen los letrados españoles para con las culturas ajenas. Como modo de respuesta, este pensador esboza una unión con el mundo oriental al plantear una posible conexión entre México y China: “El calendario mexicano es casi idéntico al de los tártaros chinos, la lengua mexicana, está llena de palabras chinas, y en Campeche llamaban a Santo Tomé *Chilan-Cambal*, que en lengua chinesca quiere decir Santo Tomás” (Mier: 125).

Frente a los atajos tomados por los letrados españoles, este letrado recurre al tópico de “unión de los excluidos” para marcar una distancia tajante con la conquista lingüística

que España intenta implementar. Así, hablar una lengua es “habitar” su cultura y cuidar sus tierras.

### **Coda: el saber incómodo**

El análisis de esta carta escrita por Mier es un claro ejemplo de las diversas dificultades que tuvieron que atravesar los intelectuales hispanoamericanos en pos de consolidar su lugar dentro del campo de fuerzas políticas y socio-culturales. Dentro de este campo: “Toda la actividad política y cultural del siglo XIX hispanoamericano está relacionada con el proyecto de construcción de naciones y el planteamiento de la lengua es inseparable de la identidad nacional” (Arnoux y Lois, 1998:203). Por tal motivo, la despedida de Mier se ve teñida de una mezcla de objetivos que se confunden y dialogan. No solamente buscaba reforzar una identidad nacional ficticia en torno a la genealogía de la palabra “México,” sino que también desea apropiarse del rol de “legislador” de la población mexicana ocupando así un lugar en el espacio público.

Lo que individualiza a este letrado patriota de otros es su modo de legislar “por el terreno resbaladizo del proceso de construcción nacional” (Arnoux y Lois, 1998:208). Este asume una erudición rebelde producto de un recorrido por los recovecos de lo marginal y fronterizo. Realiza así un “viaje intelectual” (Colombi) ([9](#)) a contrapelo, por fuera de los márgenes académicos y reconocidos. Este viaje al revés demuestra una multiplicidad de saberes dispares y heterogéneos propios de un mundo alucinante que requiere de una mirada que los “traduzca” y organice en un modo de vida.

Frente al análisis diacrónico de ciertos críticos, esta carta se presenta como el palimpsesto del recorrido “alucinante” hecho por Mier a lo largo de su vida. En ella vuelve a enfrentar a la Historia no ya como un mero provocador (como lo fue en el año 1794) sino como un patriota rebelde, que conoce el revés del tejido español ya que ha visto y experimentado sus debilidades y no tiene ningún resquemor en exponerlas. En palabras de Rotker: “el valor de su escritura está en que –en tanto espacio por excelencia fuera del Poder Imperial, dentro y fuera de México- es un gesto perpetuamente diferenciador, trastocado, opositor: una contagiosa mirada del revés” (Rotker, 2005:156)

### Notas

(1). En el prólogo del *Ideario político* de Mier, O’Gorman sostiene: “Sin querer restarle méritos al padre Mier, puede afirmarse que su afán de exhibicionismo es la clave para comprender la mayoría de sus actos y la explicación del tono de su vida” (O’Gorman, sin dato de fecha: X).

(2). “Es más bien probable, como sugiere Halperín Donghi, que en la imbricación textual de todas estas tradiciones de escritura se vea el nacimiento del siglo XIX: “Aquí el intelectual nace –en nacimiento doloroso y conflictivo- del letrado colonial” (Rotker, 2005:138).

(3). “En sí misma, la cultura silvestre no puede percibirse como cultura, es decir, un orden impuesto por los seres humanos, ya sea por su acción u omisión” (Bauman, 1997: 79).

(4). La edición a trabajar de la carta de Fray Servando Teresa de Mier es la compilada por Susana Rotker para la obra *Ensayistas de nuestra América* (Tomo I), Buenos Aires, Editorial Losada, 1994.

(5). Lo que resulta sorprendente de este encuentro es el cambio rotundo de opinión del barón de Humboldt gracias a la palabra “divina” de Mier: “También me dijo el barón de Humboldt en París: “Yo creía que era invención de los frailes [la evangelización de América antes de la llegada de los españoles], y así lo dije en mi estadística, pero después que he visto la curiosa dissertación de usted veo que no es así” (Rotker, 22005:128)

(6). “Al volver del otro mundo, que casi tanto vale salir de los calabozos de la Inquisición, donde *por así conviene* me tuvo archivado tres años el gobierno (... )” (Mier: 117)

(7). Esta forma de proceder se asimila al tipo de intercambio “cultural” que experimentaron los indios con los recién llegados españoles. Mientras que los primeros les daban las riquezas de su tierra, los segundos les retribuían con “espejitos de colores”.

(8). “creí que toda esta novedad vendría de los impresores. Hallándose cargados de obra con la libertad de imprenta, y no sabiendo distinguir el origen de las palabras para distribuir las tres letras guturales, habrían echado por el atajo. Pero unos me han dicho que esto provenía de la misma Academia Española (...)”(Mier: 117)

(9). “(...) Fray Servando es un viajero con dobleces, que se desplaza de la procacidad a la política con extremada soltura, haciendo de sus *Memorias* tanto un viaje fabuloso como un manifiesto de la emancipación” (Colombi, 2004:111).

## Bibliografía

Adorno, Rolena, “Textos imborrables: Posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, N°41, 1995.

Arenas, Reinaldo, “Fray Servando, víctima infatigable” en *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona, TusQuets Editores, 1997.

Arnoux, Elvira y Elida Lois, “Retórica del discurso polémico y construcciones de identidad nacional. (A propósito de derivaciones polémicas de la reforma ortográfica propuesta por Sarmiento en Chile) en *Revista América. Polémiques y manifestes*, 1998.

Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Brading, David, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla (1492-1867)*, México, Fondo de Cultura Económico, 1998.

Colombi, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Di Tullio, Ángela Lucía, *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2003

Goldman, Noemí y Alejandra Pasino, “Opinión pública” en *Lenguaje y revolución*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

Lynch, John, *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, Barcelona, Editorial Ariel, 1985.

Michael, Christopher Domínguez, *Vida de Fray Servando*, México D. F., Ediciones Era, 2005.

Mier, Fray Servando Teresa de, “Carta de despedida a los mexicanos” en *De Moreno a Sarmiento. Ensayistas de nuestra América*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1994.

Myers, Jorge, “El letrado patriota: los hombres de letras hispanoamericanos en la encrucijada del colapso del imperio español en América” en *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz Editores, 2008.

O'Gorman, Edmundo, Prólogo al *Ideario político de Fray Servando Teresa de Mier*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, sin dato de fecha.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Rotker, Susana, “Las Memorias de fray Servando” en *Bravo pueblo*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2005.

**Fisuras y alteridad historiográfica en *El retablo de Eldorado* y *Naufragios de Alvar*****Núñez/de José Sanchis Sinisterra**Manuel Sosa-Ramirez*University of South Florida*

*Kitsch o bricolage* intelectual, *pastiche* histórico intencional e hibridación entrengenérica, son sólo algunas de las marcas que atestiguan la presencia del postmodernismo en el teatro español de las últimas décadas.(1) Otras de sus huellas serían la multiplicidad de tendencias y lenguajes operando en un mismo espacio (textual o escénico); la crítica paródica y representación de la alteridad, diferencia y marginalidad; y la revisión y enjuiciamiento de la Historia como discurso.(2) El postmodernismo aludido, sin embargo, no es al que se acusa de rigidez en sus planteamientos, de relativismos infinitos y de auspiciar productos culturales indiferentes a la realidad del mundo; sino el que apuesta por la fractura y el fragmentarismo, la ironía y la parodia, la diferencia y la discontinuidad. Se trata de un postmodernismo de baja intensidad que no obstruye el “acceso racional o estético a la realidad”, o niega la “relación entre la realidad literaria o extraliteraria” (Floeck 193). De ahí que lo histórico-social dialogue sin problemas con una estética de dispersión y de desajuste como la que ofrece el postmodernismo. En los textos que examinaremos veremos de qué manera Sanchis combina técnicas del teatro postmoderno con una clara intención de interrogar la textualidad discursiva de la Historia que por más de cinco siglos ha vinculado a España y América Latina. Según declara sanchis, su objetivo es concretar

“un teatro para la duda”, un teatro que socava las certidumbres y fomenta el desorden auto-reflexivo en un tejido social que siempre tiende al conformismo.<sup>(3)</sup> El enjuiciamiento de la Historia desde una perspectiva postmoderna se hace a través de un mecanismo de “reapropiación de la memoria.”<sup>(4)</sup> Los sedimentos del documento histórico se examinan en un contexto relativo; esto es, renunciando a la supuesta objetividad de sus enunciados y aceptando – no sólo que el mundo lo experimentamos exclusivamente a través del lenguaje – sino que toda lectura-escritura de textos sobre el pasado está sujeta a la posición histórica, valores, e intereses políticos de cada individuo (Newton 152). En sus obras, Sanchis se propone reinscribir el pasado tal como lo que es, una construcción discursiva plagada de relatos y textualizaciones muy cercana a la ilusión teleológica de ordenamiento progresivo. De esta manera, el sustrato político-ideológico que subyace en la versión oficial de la Historia queda al descubierto perdiendo su validez. El procedimiento permite, además, que las voces no autorizadas en el contexto cultural privilegiado adquieran horizontalidad plurivocal.

Así las cosas, la Historia deviene una epistemología altamente sospechosa, impregnada de prefiguraciones narrativas, en la que los límites entre realidad y ficción desaparecen. Según la crítica post-estructuralista, ya no es posible establecer una clara diferencia entre los procedimientos narrativos de la Historia y los literarios, ya que los documentos históricos no son menos opacos que los textos literarios (White 43). Tampoco es concebible la tendencia de los historiadores a fabricar relatos y argumentos sobre la base de los eventos del pasado. Éstos ya no hablan por sí mismos, como lo hacían en la visión totalizadora y universalizante de la Historia tradicional, sino que se presentan como narrativas concientemente estructuradas y sometidas al orden impuesto por el

sujeto que las organiza. La perspectiva homogénea y de continuidad del dato histórico – especialmente ahora que contamos con historiografías (en plural) de los perdedores, los ganadores, lo regional, lo colonial, de los tantos anónimos, de los pocos privilegiados, de mujeres y hombres – es cosa del pasado (Hutcheon 63).[\(5\)](#)

Michel Foucault, en su *Arqueología del saber*, refuta la propensión de los historiadores a siempre ver teleologías en progreso en los registros históricos y favorecer los largos períodos, como si, por debajo de las peripecias políticas y de sus episodios, se propusieran sacar a la luz, los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes, los fenómenos tendenciales que culminan y se invierten tras de las continuidades seculares... los grandes zócalos inmóviles y mudos que el entrecruzamiento de los relatos tradicionales había cubierto de una espesa capa de acontecimientos [\(3\)](#).

Al contrario, señala el crítico, la atención debería fijarse no en las “vastas unidades” descritas como “épocas” o “siglos” sino en los “fenómenos de ruptura”, las “discontinuidades” [\(5\)](#). En vez de insistir en la estructuración monolítica de una época determinada el historiador debería constatar las “redistribuciones recurrentes” que muestra cada periodo; los “varios pasados, varias formas de encadenamiento, varias jerarquías... varias redes de determinaciones, varias teleologías, para una sola y misma ciencia, a medida que su presente se modifica: de suerte que las descripciones históricas se ordenan necesariamente a la actualidad del saber, se multiplican con sus transformaciones y no cesan a su vez de romper con ellas mismas” [\(6\)](#).

En el seno de este escepticismo crítico que rechaza toda forma de saber absoluto es que se instala el discurso dramático de Sanchis Sinisterra. Su teatro se ajusta a una especie de “realismo posmoderno” o “neorrealismo”, tendencia estética que marca la producción de la llamada “Generación de 1982”, en cuyas obras destaca la re-escritura de los clásicos, el rescate de la palabra y el argumento, y el deseo de contar historias. El manejo de los temas historiográficos se verifica de dos maneras: a través de la mirada del autor que escudriña los resquicios del documento histórico oficial y la del receptor-productor que reflexiona libremente sobre el producto observado. En su propuesta dramática el autor no rectifica las posibles incoherencias de los eventos ni restablece significados omitidos; su discurso textual no busca más verosimilitud que la que ofrece el escenario. Tampoco niega que manipula sus materiales – introduciendo, por ejemplo, inexactitudes espacio-temporales – ni que proyecta “una visión mínima y voluntariamente mutilada de la historia” (Pavis 235-237). En los planteamientos de las obras se proporciona una concepción mínima de la historia en cuyo seno los grandes personajes y pueblos ya no obedecen a una “lógica previsible” sino más bien a una desmitificadora (Pavis 237).

En los textos de Sanchis que nos ocupan, sin ser radicalmente postmodernos, temas y personajes (ficticios e históricos) son vistos desde una óptica alternativa a la exégesis de las Crónicas de Indias.<sup>(6)</sup> La retórica legalista, glorificadora, de los eventos asociados al descubrimiento y conquista de América, al ser carnavalizada se desploma. Sin importar si se maneja o no el contenido de las crónicas, en ambas obras se recrea ante el espectador de hoy el mundo europeo-americano del siglo XVI, el del descubrimiento y conquista de América. Podría ser que por falta de los referentes históricos necesarios el

diálogo entre escena-espectador no ocurra; podría ser que el espectáculo no sea más que un simple acto receptivo que envuelva el aquí y ahora de la representación únicamente. En cualquiera de los casos, la propuesta inicial y su pluralidad de sentidos no se invalida ya que el receptor cumple con su función de “rellenar los huecos” dejados por el autor, interrogar el texto en “el espacio de la connotación”([7](#)) y ser “co-productor” del texto-espctáculo, tareas sin las cuales la empresa no estaría completa (de Marinis 27).

*El retablo de Eldorado y Naufragios de Alvar Núñez* – conjuntamente con *Lope de Aguirre, traidor* – integran la llamada *Trilogía americana*. Los tres textos obedecen a una especie de dramaturgia de cohesión que Sanchis denomina “fronteriza.”([8](#)) Estructuras esencialmente híbridas que comparten coherencia y unidad en los temas y formulaciones estéticas, pero son núcleos autónomos que se adecuan a una flexible movilidad que les permite internarse en el territorio de los “géneros espurios” y la hibridación multifacética (Pérez Coterillo 12). *El retablo* se organiza sobre la base de una compleja intertextualidad y juego de perspectivas múltiples: Crónicas de Indias, coplas populares, entremeses, personajes en préstamo de *El retablo de las maravillas* de Cervantes, manejo de tiempos disímiles y teatro-en-el-teatro. Los cuatro personajes – *Chirinos* y *Chanfalla*, los dos pícaros cervantinos; don *Rodrigo*, un viejo indiano maltrecho; y *Doña Sombra* una misteriosa india – son figuras circenses, reflectadas en el “espejo de la picaresca” (Pérez Coterillo 12).

La pieza es un “tragientremés” en dos partes, modalidad híbrida que examina la dualidad referencial, la doble representación dramática y el acceso a dos públicos.([9](#)) El primer público lo integran los locales de una villa española del siglo XVI, el otro observa desde la sala en el aquí y ahora de la representación. El público de la villa

(primario) debe ser ficticio y real a la vez: es ficticio para Chirinos y Chanfalla y, para el público de la sala (secundario), que sabe que se trata de un ardid de los pícaros para engañar a Rodrigo. Para este último, no obstante, ese público es real. El trueque de miradas posibilita el entrecruce de múltiples sentidos juntando a ambos públicos y ambos tiempos en una unidad fragmentada en dos partes. De manera que pasado y presente se ven las caras en ese espejo de dos temporalidades en el que se convierte el espacio escénico. Del mismo modo, la persecución y marginalidad de los cómicos bajo la rígida mirada autoritaria del llamado Siglo de Oro español es contrapuesta a la que sufre América bajo la conquista, siendo el público de la sala el que completa el triángulo equilátero. Esta doble fisura del texto marca, asimismo, la conciencia de Rodrigo, el protagonista, quien al igual que Cabeza de Vaca a su regreso de la fracasada misión de la Florida, sin ser indígena ya no se sentía español.

Al igual que en Cervantes, el factor que desencadena las acciones en *El retablo* es el engaño. Chirinos y Chanfalla han prometido ayudar a Rodrigo en el montaje de su retablo – el recuento de cuarenta años de penurias como soldado en América – para juntar el dinero necesario que el viejo “tuerto, tullido y loco” (Llanos Salas 90) necesita para volver a América, utopía en la que espera encontrar las ilusiones perdidas y las riquezas de El Dorado. Pero los pícaros, más que ayudarle, quieren robarle una pequeña bolsa que el viejo esconde con gran cuidado porque creen que contiene perlas preciosas. Chirinos y Chanfalla quieren convencer al viejo de que aunque no ve al público (primario) convocado para la representación de su retablo, éste se encuentra ahí en la oscuridad de la nada. Es aquí donde el público otro, el de la sala, juega un doble rol: el de “Macarelo y su garrulla”, que nunca llegarán, y el público real que participa en el

proyecto aunque manteniendo la distancia crítica. La guasa se agranda dada la dualidad impostora del público ficticio: Rodrigo cree que se trata de los “nobles señores de la villa”, pero se trata del “bajo mundo” representado por Macarelo (Aznar, *El retablo* 403). De pronto, todo el juego se desploma debido a que cerca de la villa el Santo Oficio dispone la quema de herejes en un Auto de Fe.([10](#))

En *El Retablo* se detectan por lo menos tres núcleos de interés temático: 1) marginalidad y persecución de los cómicos en el marco del Siglo de Oro, 2) revisión crítica de la conquista y sus causas-efectos en el binomio conquistador-conquistado, 3) examen de los niveles de alteridad sufridos por personajes víctimas como doña Sombra (Serrano 67-68). El uso de materiales y caracteres dramáticos considerados “menores”, permite al autor sondear los oscuros territorios de la “otra” cara de la moneda y rehabilitar lo omitido por el discurso oficial. Chirinos y Chanfalla son los cómicos-tipo de ese “teatro menor” que en el esplendor del Siglo de Oro estaban condenados a la marginalidad como resultado del dogmatismo político-religioso de la época. Sanchis asegura que la escritura del Barroco, más que la de otra época, exigía “la sumisión a las leyes, la obediencia a los príncipes, a los magistrados y superiores”. Al teatro se le había convertido en un “arma de dominio, enajenación, subyugación del pueblo y ocultamiento de cruelezas”; era “un domesticado organismo de domesticación colectiva” (*Condición* 74). Ante este teatro “institucionalizado” se erige uno “marginal, liminal y fragmentario” que se instala en la periferia del orden inmovilista desde la cual subvierte los cimientos y burla los sistemas de control, y dispositivos punitivos. Es un teatro “que renace una y otra vez, extendiéndose y propagándose como el fuego y como la peste” (76). En *El retablo*, la amenaza del Santo Oficio siempre en persecución de los

considerados herejes y desafectos al régimen funciona como telón de fondo. Los cómicos, como siempre, lograrán escapar pero en la estampida perderán lo poco que poseen. Grita Chanfalla en algún momento de la pieza: “¡Levantemos el campo, que el Santo Oficio viene a hacernos visita, y temo no ha de ser de cortesía! ¡Presto, presto, Chirinos! ¡Arrambla con lo que más valga, que ello será de hoy más nuestro remedio!” (353-54).

En cuanto al segundo eje temático, Sanchis inserta su obra en el corazón mismo de la tragedia de la conquista, en “el triunfo de la mirada ciega, de la palabra muda, sobre la de aquellos que quisieron atestiguar la otredad como parte de una nostredad” (Serrano 65-66). Para el autor lo ocurrido entre la España de los Austrias y la América indígena fue un choque traumático de culturas, una “miope relación con lo otro... protagonizada por españoles violentos y dogmáticos, bárbaros, sadistas, traicioneros y malvados, esclavizadores [y] homofóbicos” (Aznar, *Introducción* 406). A través de Rodrigo, víctima atrapada entre dos realidades que no controla, se cuestiona la experiencia americana. La desarrapada figura del viejo conquistador – “fracasado quijotesco, desesperado, enfermo, suicida y loco” – personifica la escritura épico-triunfalista del imperio desde los inicios del saqueo de Indias (Aznar, *Introducción* 395). Los versos puestos en boca de Rodrigo cantando las bellezas y riquezas americanas recuerdan la retórica colombina en la que se conjuga una visión idílica del paisaje con la codicia de tesoros naturales y humanos. Pero es a través de un ropaje bucólico engañoso, según los pícaros, que debe venderse la quimera de Indias si es que se quiere convencer a alguien de viajar a ultramar y sumarse a la jornada de Eldorado. Rodrigo conviene que con una “mitad basta y sobra para encender los ánimos y levantar los corazones en pos de esa

jornada” (276); pero el peso de su conciencia cercenada le traiciona y en vez de hablar de bellezas habla de atrocidades:

Yo he visto con mis ojos multitudes de hombres perdidos y estragados, muy peores que fieras sin entrañas, cometer mil traiciones y maldades en aquel vastísimo y Nuevo Mundo de las Indias. Como lobos y tigres y leones cruelísimos y hambrientos, ellos cometan tiranías feroces y obras infernales por la codicia y la ambición de riquezas. Por las tales riquezas infinitas manos en violencias, opresiones, matanzas, robos, destrucciones, estragos y despoblaciones, que han dejado aquellas tierras perdidas y extirpadas para siempre... (275-76)

El texto, que recuerda *La Brevísima* del padre Las Casas, demuestra el deseo quijotesco de Rodrigo de reparar los males causados por la ceguera mental de su época: “¿Qué he de hacer, sino enmendar este Nuevo Mundo de la desolación que el Viejo le ha causado?” (352). Al final, el noble espíritu del viejo se resquebraja. Cae en la cuenta que su empresa reivindicativa no es posible y opta por el suicidio.

Doña Sombra representa la conciencia culpable de Rodrigo, la verdad reclamante de la alteridad indígena que busca ser escuchada. Ante el intento de ocultar el genocidio cometido en América, Sombra reclama en Náhuatl: “Pocas palabras para muchas muertes no son palabras verdaderas”. Y señalando al público de la sala, increpa a Rodrigo, “Ellos quieren saberlo todo. Ellos quieren que tengas el valor de decirlo todo” (322). La ambigua relación entre Sombra y Rodrigo, al igual que entre Shila y Alvar

Núñez, como veremos más adelante, el autor la bosqueja con el propósito de restituir la innegable presencia de la mujer indígena (omitida por la versión oficial) en la vida de los conquistadores.

Pero Sombra es más de lo que su nombre sugiere. Ella sabe los secretos de la vida y la muerte; viaja libremente por el tiempo y el espacio; y percibe la presencia de humanos de otras épocas. Donde los otros ven (o creen ver) las siluetas las “gentes nobles de la villa”, la india asegura que “ahí en las sombras hay espíritus de otros tiempos que nos miran y ríen de vuestra necesidad” (301). Al romperse la cuarta pared se verifica la convergencia heteroglósica de los múltiples registros lingüísticos y el cruce de miradas de sujetos pertenecientes a otros espacios y temporalidades. Sombra representa, a su vez, el objeto deseado (sexual y de otros tipos) por el colonizador. En un pasaje de la pieza, “Chanfalla se abalanza sobre Sombra y, cubriendole la boca con una mano, la arrastra detrás de la carreta” (299). Sombra “aparece...con los cabellos en desorden... Echa lumbre por los ojos”. Chanfalla “entra también desastradísimo, medio bajados los calzones, cubriéndose la mejilla con una mano y la entrepierna con la otra, ambas zonas evidentemente doloridas” (300). Con estos simples trazos satíricos Sanchis pone en entredicho la supuesta buena fe y heroísmo del español en América.

*Naufragios de Alvar Núñez o La herida del otro*, toma como base el texto *Naufragios*, crónica de viaje del conquistador Cabeza de Vaca escrita a su regreso a España después de andar perdido por nueve años en la Florida.[\(11\)](#) La expedición de Pánfilo de Narváez (1527), de la que Núñez era alguacil tesorero, partió de España con cuatrocientos hombres. De estos volvieron solamente cuatro: Núñez, Castillo, Dorantes y Esteban (el

Negro). La textura de *Naufragios*, de estructura sumamente compleja, está impregnada de relatos de todo tipo: hostilidad del terreno y el clima, estrategias de sobrevivencia ante la escasez de comida, convivencia de múltiples lenguas, vida indígena, imposibilidad de comunicación, distintas formas de esclavitud practicadas por los nativos, fallida expedición, etc. La retórica del cronista se despliega a través de una literalidad épica tan excesiva que vuelve difícil para los estudiosos clasificar su contenido de veraz y objetivo. Núñez complica aún más las cosas al apoyar su relato en un yo protagónico que convierte el informe en una serie de aventuras que resquebraja la hipotética credibilidad objetiva del documento histórico. Se dice que en los nueve años en que el conquistador anduvo perdido debieron ocurrirle cientos de cosas. Él, sin embargo, documenta únicamente aquellas en las que salió triunfante: ante la estrechez de comida, Núñez aprende rápidamente a distinguir las raíces e insectos comestibles de los que no lo son. Su ardua experiencia como esclavo le vuelve un experto en transacciones comerciales. Su aparente superioridad étnica le permite desarrollar poderes mágicos que lo convierten en “Chamán”, médico curandero que revive hasta muertos. En fin, el protagonista del relato siempre saca ventaja de las adversidades. Pupo-Walker puntualiza que las crónicas – por su carácter de Relación que sintetizaba la fluidez de las comunicaciones entre funcionarios e instituciones de la corona – eran “documentos informativos preparados por funcionarios, conquistadores y clérigos [que] al pasar los años, se convertían en un estrato fundamental del discurso histórico y cultural que produjeron los descubrimientos y colonización del Nuevo Mundo” (86). El texto de Núñez, sin embargo, abulta las acciones, señala cosas en las que dice haber sido protagonista que posiblemente no ocurrieron. *Naufragios*, como documento informativo, no provee “‘precisión geográfica’..., información sobre climas, hidrografía,

fertilidad del suelo, distancias, flora y fauna” (Pupo-Walker 103). La intención de Núñez, al parecer, no es reconstruir un período histórico específico – como ocurre en los escritos de Cortés, Bernal Díaz y el Inca Garcilaso – sino formular un testimonio muy cercano al diario de viaje; al recuento del dato suelto que busca recuperar la “vivencia inmediata”, pero que cae en “la glosa, casi desesperada”, del que no logra expresar con certeza lo que sabe (Pupo-Walker 87-90). Posiblemente las incongruencias textuales tengan más que ver con la naturaleza de la obra misma, el ser la cronología de un fracaso y no la Relación exaltada de una hazaña victoriosa.

Efectivamente, para Silvia Molloy *Naufragios* es “la historia de un fracaso cuyo signo negativo se busca borrar con la escritura” ([12](#)) (425). El designio de Núñez es cautivar la atención del rey para que repare en la ‘heroicidad’ que entraña el sobrevivir en condiciones hostiles y premie la valentía de preservar la vida cuando se cumple el honroso deber del buen vasallo. El escritor busca el reconocimiento y desde esta posición de diferencia “hacer del relato mismo su servicio”. Su testimonio ya no es sobre hazañas de “conquistar y gobernar” de un Cortés o un Pizarro, sino sobre “informar y convencer” de un Aguirre o un Bernal Díaz (Molloy 425-26). En el informe de los triunfadores se narran los eventos al mismo tiempo que se erige la propia heroicidad; en el de los perdedores, se constatan los actos nobles presentes aún en los fracasos reclamando heroicidad donde no existe.

Dos de los temas que destacan en *Naufragios* son la aquiescencia del protagonista de saberse una entidad dividida y la resolución de representar al indígena en términos no del todo negativos. Sobre el primer tema, la crítica conviene en que el título de la

crónica representa la propia experiencia de Núñez en tierra americana: el desplome de la supuesta “esencialidad” hispana versus el ascenso de una identidad oscilante entre un yo español e indígena. No hay duda que en el proceso de redacción de la obra, Núñez advierte que “el desplazamiento traumático de un marco cultural a otro” le fuerza incidentalmente a reconocerse “en la marginalidad extrema de un ser que se siente totalmente ajeno a lo que le rodea” (Pupo-Walker 98). Es posible que el hallazgo de ese otro yo y el constante “replanteo de una alteridad cambiante” condujese a Núñez a reivindicar la negada humanidad del nativo (Molloy 427). En su relato, la imagen del indígena ya no es la del simple bruto, supersticioso, antropófago y traicionero; sino la del padre que cuida amorosamente a sus hijos; la del hermano que siente como propios la muerte y el sufrimiento de los otros; la del vecino que comparte su alimento y practica la tolerancia sexual.

La pieza en dos actos de Sanchis se alza justo al medio de las fisuras que rasgan el relato de Núñez, en el centro de la duplicidad que sufre el protagonista. Esta textura bifocal permite ver lo que ocurre en la vida diaria de Alvar – el personaje ficcional con el que Sanchis recrea la individualidad de Núñez – en sus pensamientos y pesadillas. La obra parte del momento en que Núñez ha vuelto a España (la del siglo XVI y por extensión la del presente) después de nueve años. Lo mismo que en *El retablo*, la multiplicidad de acciones y paralelismos concurre en dos planos que se entrecruzan y separan indistintamente: uno histórico, apoyado en *Naufragios*, y otro ficcional, cosecha del autor. Los enlaces se suceden a varios niveles siendo los verbales, situacionales y de personaje los más importantes. Los personajes son Shila, Mariana, Claudia, Figueroa, Alvar y los cuatro náufragos.

El primer acto abre con un escenario dividido en dos planos: en uno se ve a un hombre desnudo moviéndose agitadamente bajo una fuerte tormenta acompañada de truenos y relámpagos; en el otro, un hombre duerme en un camastro febrilmente conmocionado por pesadillas. Este último, se levanta bruscamente, se despoja de la ropa y se tira al suelo a dormir donde parece sentirse más cómodo. Se trata del mismo sujeto pero en dos situaciones espacio-temporales distintas. Shila es la india mujer de Alvar en América, nunca mencionada en su escritura, pero que todavía vive en su memoria.([13](#)) Mariana, la compañera actual del protagonista, contrasta con la humana dulzura de la india y representa la frívola modernidad e incomunicación que éste padece (98). Shila, como doña Sombra en *El retablo*, es la conciencia indígena acusadora que interpela la escritura del cronista buscando reinstalar el dato omitido. Los otros tres sobrevivientes, desde su marginalidad, repudian de igual manera la falta de veracidad histórica del relato de Núñez y exigen la verdad: “Dilo tal como fue”, dice Dorantes, “Importa que se sepa todo lo que ocurrió, con pelos y señales... Y sólo tú sabes de letras. Has de contarla paso a paso...” (100).

Los tres naufragos, de simples voces en la memoria del protagonista, incursionan súbitamente en su nueva realidad espacial, pero sólo él y el público pueden verlos. Esteban – el más marginal de todos dada su doble condición de negro y esclavo – es el emisario de las víctimas que reclaman fidelidad en el texto. Al igual que Bernal Díaz, en su *Verdadera historia*, reclama los méritos negados al simple soldado en los escritos de Cortés, Esteban increpa a Cabeza de Vaca: “He venido a buscarte... Me han enviado. Se trata de ese libro que escribiste. No están conformes con lo que cuentas... o cómo lo

cuentas. Dicen que no se reconocen en sus palabras, que callas muchas cosas, que te ocultas..." (108). Al intentar los tres soldados enmendar lo borrado en el relato recreando los eventos tal como sucedieron, Núñez se niega a participar en las acciones. A través del teatro-en-el-teatro, los tres repiten lo que Núñez escribe que ellos dijeron, pero sus palabras y gestos subrayan la ambivalencia en los enunciados del cronista. Para distanciarse aún más de la voz autoritaria del historiador, los naufragos apelan a una versión de *Naufragios*, lingüísticamente más modernizada, que les permite hacer comentarios socarrones sobre las palabras atribuidas a cada uno de ellos. De esta manera, Sanchis formula una crítica metateatral, metahistórica y metaliteraria.

En un escenario convertido en las costas de Florida, el espectador observa simultáneamente lo que ocurre dentro y fuera de la mente del protagonista. Ante el intento de Núñez de escaparse del lugar y de sus recuerdos, Castillo y Dorantes le sujetan: "¡Soltadme! ¡No Quiero volver! ¡Aquello ya ocurrió! ¡Ya lo viví, lo conté, lo escribí! ¡No quiero soñarlo!" (120). El forcejeo evoca el compendio de la lucha espiritual que sufre el protagonista. Las bifurcaciones textuales de *Naufragios*, Castillo y Dorantes las refutan "...todos preferiríamos ser algo más de lo que somos... a nadie le gustan estas medias tintas, este sí pero no, este quiero y no puedo... aquí estamos: hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia con mayúscula" (121). La exigencia de los ex-compañeros de infortunio de reescribir la Historia y ajustar su nimia representación se asemeja a la del indígena.

En el segundo acto se exponen detalladamente los pormenores del fracaso de la expedición de Narváez. El cuadro es desolador, de los gallardos y feroces conquistadores lo único que queda es "una tropa famélica, sucia, derrengada" portando

ramas en vez de lanzas y estandartes (135). El espantajo de Narváez desvaría sobre el esqueleto de un caballo que ha sido devorado por la hambrienta tropa. Destaca en esta segunda parte la iniciación del mestizaje de Núñez; una india pinta una raya oscura en la mitad de su cara que anuncia la doble condición que le marcará para siempre (141). El rito representa para Sanchis “La herida del otro”, la co-presencia de dos mundos en uno solo sin ser ninguno a la vez. Lamenta el protagonista, “esta herida se abrió por sí misma, sin ayuda de nadie. Este animal herido no soy yo. Este salvaje desnudo, que durante años sólo ha pensado en salvar el pellejo, no soy yo”. Y confiesa a Shila “saldrías huyendo si supieras todo lo que he perdido, todo lo que he negado. Saldrías huyendo si supieras todo lo que soy capaz de traicionar” (163-64). El acto termina con el alegre reencuentro de Núñez y sus compatriotas después de nueve años de extravío. El otrora férreo conquistador está casi irreconocible “con la cara, el pecho y los brazos tatuados al modo indígena” (170). Ya en España, el protagonista reniega de su dualidad y desea recuperar su compostura europea: “Sintió vergüenza”, dice Esteban, “toda una noche estuvo frotándose la piel con arena” para borrar toda marca que atestiguara la presencia del otro. Al final, cada quien recobra sus privilegios perdidos y status social, excepto la india y Esteban el Negro, que reprende a Shila: “Te lo diré más claro: yo no tendría que estar aquí. Ni tú tampoco... Aquí tú y yo sobramos” (175).

Finalmente, las obvias transgresiones de las coordenadas espacio-temporales que introduce Sanchis en su texto obedecen a sus investigaciones sobre la física cuántica.[\(14\)](#) El personaje de Claudia, por ejemplo, conversa sin dificultad con el marido que ha partido veinticinco días antes y se encuentra a cientos de millas de distancia. En otro pasaje, Claudia y Mariana discuten las acciones según estas ocurren:

la primera, es la mujer de Alvar en el presente, la segunda, pertenece a un lejano pasado. Asimismo, la india se junta con Alvar en un moderno aeropuerto para entregarle los restos de la hija muerta que ambos procrearon en los tiempos de la Florida. Es claro que en la cabeza de Alvar, como en el teatro, todo es posible.

### Notas

- (1) Aparte de la profusa intertextualidad o hibridación entregenerica, en lo que llamaríamos estilo destaca el “*pastiche* histórico intencional,” que voluntariamente se auto-parodia, y el *kitsch*, o *bricolage intelectual*, una mezcla ambivalente de múltiples ingredientes. Todos estos dispositivos entrelazados con una “modalidad multifacética irreverente y lúdica”, y una densa “heteroglosia” en los registros verbales, dan cuenta de la postmodernidad en el teatro de los últimos tiempos (Volek 259). En cuanto al debate sobre lo que debería entenderse por ‘postmodernismo’ (la crítica literaria comúnmente emplea el concepto en sus dos formas claves: ‘postmodernidad’ y ‘postmodernismo’), Malpas asegura que no es posible adjudicar a ambas nociones significados exentos de toda controversia. No existe un consenso entre detractores y defensores en torno a qué aspectos de la cultura, pensamiento y sociedad, el discurso postmodernista estaría directamente relacionado, o si éste en verdad ofrece medios de comprender el mundo
- (4). Generalmente, el postmodernismo se enfoca en cuestiones de estilo y representación artística; en cambio, la noción de postmodernidad se emplea para designar un contexto cultural específico o época histórica.

(2) Nos referimos a la tipología compuesta de cuatro modelos que Alfonso de Toro introduce en su caracterización del teatro postmoderno: 1) teatro pluridimensional o interrespectacular: significados, interpretación pero no tradicional. 2) teatro gestual o kinésico: no interpretación, puros significantes. 3) teatro de deconstrucción: altamente intertextual e historizante. 4) teatro restaurativo: tradición. Las cuatro modalidades se examinan en el seno de “categorías operatorias” como son la “ambigüedad, discontinuidad, ritual, metadiscurso, reconstrucción... (F. de Toro 156)

(3) Asegura Sanchis no haber renunciado “a hacer un teatro vinculado a un compromiso ético... Yo soy una persona tremadamente dubitativa, me muevo en el terreno de la duda y me he acomodado a ella... Creo que el trabajo del artista es el de hacer dudar...”. José Sanchis Sinisterra, “Un teatro para la duda”. *Primer Acto 240*, 1991: 136.

(4) Una forma de “inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto... empleados paródicamente en una doble codificación articulada en pasado/presente”. Fernando de Toro, “Elementos para...” (33).

(5) Según Hutton, una de las tareas del postmodernismo es subrayar el proceso de fabricación de relatos y argumentos históricos basados en documento tales como las crónicas, los diarios de viaje, las cartas de relación, etc. Esto no implica negar la existencia de un pasado real, sino poner de relieve la tendencia de imponer orden sobre

él y las estrategias de codificación y fabricación de significados que se emplean en el acto de representación (63).

(6) En las dos piezas de Sanchis que nos ocupan, tanto el personaje ficcional de Don Rodrigo, como el histórico de Cabeza de Vaca, epítome de conquistadores fracasados, de vuelta en España después de mucho tiempo en América, ya no saben si son españoles o indígenas, o diferenciar el amor del odio.

(7) Según Sanchis, es tarea del espectador rellanar los “huecos vacíos”, la “zona de los silencios” dejados en el texto. A esta modalidad el autor la llama “teatralidad del enigma”, la cual consiste en retener un saber propio, que no se revela en los signos del texto o enunciados escénicos, pero como espacios en blanco, sugerentes, corresponde al receptor llenar (*Cambio de folio* 86).

(8) Aunque las obras presentan una temática y estructura dramática distintas, las tres obedecen a los principios de la “teatralidad menor” o “fronteriza”. Una estética “empobrecedora” que se inclina por los “aspectos parciales, discretos, quizás insignificantes de la existencia humana” y los grandes referentes temáticos de “ángulos humildes, no totalizadores”. En general, las obras del autor están siempre pobladas de “personajes mutilados” (de filiación beckettiana), sujetos insignificantes de carácter parcial y enigmático, poco revelador. José Sanchis Sinisterra, “Por una teatralidad menor”. *TEATRO / CELCIT N° 5* (1995): 9-11.

(9) *El retablo* es un “tragientremés”, disfraz fronterizo diría el autor, en el que se expresa no una simple e irónica burla de las costumbres populares, sino que se muestra “el terrible final de unos seres destruidos por su propio destino” (Serrano 30). La pieza – al igual que *Lope de Aguirre, traidor* – es una propuesta dramática intercultural, pluri-lingüística y pluri-fonética llena de plasticidad metafórica y de elementos escenográficos instalada en los intersticios del teatro moderno y postmoderno.

(10) Sanchis enfatiza el fanatismo religioso e intolerancia ideológica de la época a través de la constante presencia del Santo Oficio. A partir de Buero Vallejo muchas de las propuestas dramáticas españolas abordan ambos temas empleando la siniestra imagen de la Inquisición.

(11) Según Serrano, *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro* es un texto que se inserta en los parámetros de la dramaturgia de “participación”. La alternancia entre participación psicológica (expresada mediante visiones y audiciones) y distanciamiento objetivador (especialmente a través de los comentarios y actitudes metateatrales que devuelven al receptor su conciencia de “spectador”) que permite al receptor la reflexión crítica (Serrano 28-29).

(12) Beatriz Pastor, lo mismo que Molloy, opina que la Relación de Núñez se presenta “como mérito equiparable a una acción cuyo valor no podía ser reivindicado en razón misma de su carácter fracasado; de ahí que la relación pretendiera ocupar el lugar de la acción fallida que narraba y presentarse como servicio de valor equiparable al de

cualquier acción coronada por el éxito” (307). *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1988. 307.

(13) Pupo-Walker no parece tener duda sobre la intimidad de Núñez con mujeres indígenas. Como “Chamán”, nos dice el crítico, Núñez tenía todos los privilegios que quisiese. Estas y otras sugerencias son explícitas en los capítulos XIII y XXXV de *Naufragios*.

(14) En la *Trilogía Americana*, Sanchis rompe las convenciones espacio-temporales y quiebra los estereotipos condicionantes del tiempo “euclíadiano” y “newtoniano” (Fondevila 150). El mecanismo que emplea es un juego de simultaneidades y alternancias que dialécticamente se niegan y complementan en el interior de un plano en el que coexisten espacios y tiempos diferenciados, personajes reales y ficticios de épocas distintas. La empresa del autor es mostrar la naturaleza del conflicto interior-exterior que desgarra y secciona a personajes como Núñez, la simultaneidad entre la ‘otredad’ indígena y española “de un hombre que ya no es ni blanco ni negro, ni cristiano ni pagano”, sino un extranjero en todas partes, prototipo de un hombre futuro (Fondevila 150).

## Bibliografía

Aznar Soler, Manuel. “Introducción”. José Sanchis Sinisterra: *Naque o de piojos y actores y ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 1991. 9-120.

\_\_\_\_\_. “‘El retablo de Eldorado’ de José Sanchis Sinisterra”. *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (Eds). Kassel: Reichenberger, 1995. 391-414.

Floeck, Wilfried and María Francisca Vilches de Frutos (Eds.). *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

Fondevila, Santiago. *José Sanchis Sinisterra: L'espaï Fronterer (El espacio fronterizo)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1998.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XIX. 11th Edición, 1985.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.

Llanos Salas, A. “Retrato de un soldado tuerto, tullido y loco”. *El Público* 92 (1992): 90-91.

Malpas, Simon. *The Postmodern. The New Critical Idiom*. London: Routledge, 2005.

Marinis, Marco de. “Hacia una teoría de la recepción teatral”. *El teatro y sus días*. Osvaldo Pelletieri (Ed). Buenos Aires: Galerna, 1995. 27-35.

Molloy, Silvia. “Alteridad y reconocimiento en los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”. *Nueva Revista de Filosofía Hispánica* 35.2 (1987): 425-49.

Newton, Judith Lowder. “History as Usual? Feminism and the ‘New Historicism’”. *The New Historicism*. H. Aram Veeser (Ed.). New York: Routledge, 1989. 152-167.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.

Pérez Coterillo, Moisés. “Una pasión americana”. Introducción a la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra. *El Público* 21 (1992): 11-14.

Pupo-Walker, Enrique. “Introducción”. *Los Naufragios de Alvar Núñez*. Madrid: Castalia, 1992.

Sanchis Sinisterra, José. “Cambio de folio: Turno de la palabra”. *El Público* 91 (1992): 83-95.

---. “Condición marginal del teatro en el Siglo de Oro”. *Primer Acto* 186 (1980): 73-83.

Serrano, Virtudes. “Introducción”. *Trilogía americana de José Sanchis Sinisterra*. Madrid: Cátedra, 1996. 9-90.

Toro, Alfonso de. "Hacia un modelo del teatro postmoderno". *Semiotología y teatro latinoamericano*. (Ed). Fernando de Toro. Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1990: 13-42.

Toro, Fernando de. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

---. "Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad". *Del rito a la modernidad: Quinientos años de teatro latinoamericano*. Sergio Pereira Poza (Ed.). Santiago de Chile: IITCTL, 1994. 27-37.

Volek, Emil. "La conquista de América en el teatro posmoderno". *El teatro y sus claves*. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna, 1996. 257-69.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact". *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Robert Canary and Henry Koziski (Eds). Wisconsin: Wisconsin UP, 1978. 41-62.

## **Ensayos/Essays**

**Cartografías del deseo homosexual en la literatura brasilera.****De antropofagia a homofagia o ¡El camino a Pindorama es gay!**

Paola Arboleda-Ríos

*University of Florida*

Tupi, or not tupi, that is the question  
Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*

Después de más de cuarenta años de lucha por los derechos de los homosexuales en el Brasil (Green “Beyond Carnival” 8, 198, 256; Green y Polito “Frescos Trópicos” 64; F. Arenas 236) y de la publicación de una serie de investigaciones sobre género y homo/sexualidades desde perspectivas psicológicas, antropológicas, sociológicas y políticas, la historia de la literatura gay en ese país está aún por escribirse. Antes de apresurarnos entonces a construir, o a proponer, un “canon queer (1)” brasileros es importante destacar la necesidad de mantener cierto nivel de desconfianza al agrupar textos con base en supuestas características estilísticas, temáticas o generacionales. Aunque esta es una estrategia (¿válida?) usada por críticos y teóricos para tratar de dar coherencia a los procesos históricos, justamente el afán de organización ficticia de los discursos (patriarcales) -o de “higienizar” las producciones culturales- es una de las prácticas que ha permitido “editar” la historia (como lo recuerda Foucault) creando

sujetos fantasmas, instituciones todo-poderosas (familia, iglesia, estado, medicina) y marginando a quienes amenazan con empañar la nitidez artificial de las narraciones hegemónicas (mujeres, homosexuales, minorías étnicas y raciales, personas discapacitadas, etc.).

Una aproximación a la literatura de temática lésbica/homosexual en el Brasil debe hacerse entonces bajo la premisa de la heterogeneidad e incluso de la incoherencia (con relación a los discursos androcéntricos). Lo que propongo en este ensayo debe leerse como un contra-canon en permanente auto-problematización. Se trata de obras y de autores que no coinciden forzosamente en periodos espacio-temporales, que se encuentran dispersos en cronotopos multiplicados de manera rizomática en el sentido postulado por Deleuze y Guattari ([2](#)) en *A Thousand Plateaus*: “What is at question in the rhizome is a relation to sexuality → but also to the animal, the vegetal, the world, politics, the book, things natural and artificial- that is totally different from the arborescence relation: all manner of ‘becomings’”([21](#)). Esta permanente “transformación” es productiva en cuanto permite cartografiar ([3](#)), establecer los mapas, los límites y las contingencias de la literatura homoerótica en el Brasil, conservando en primer plano las exclusiones que la han caracterizado. Exclusiones que han impedido a los textos y a los autores gay ser plenamente “engullidos” por una sociedad que, irónicamente, se percibe dentro y fuera del contexto suramericano como sexualmente permisiva, perpetuamente carnavalesca ([4](#)) y, sobre todo, culturalmente antropofágica (devoradora de “otros”).

*Contra-canón antropófago.* El concepto de antropofagia fue formulado en 1928 por el escritor modernista brasileño Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropófago”. Conformado por una serie de aforismos, aparentemente desarticulados, el manifiesto incita a asumir la metáfora del canibalismo primitivo del bárbaro americano pre-colonizado, como postura filosófica latinoamericana en respuesta a las influencias intelectuales y culturales foráneas, sobre todo, norteamericanas y europeas. De Andrade incluye enunciados, en los que combina poesía y humor, como estos: “Antes de que los portugueses descubrieran al Brasil, Brasil había descubierto la felicidad”...“Contra la realidad social, vestida y opresora, catastrada por Freud & la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin las prisiones del matriarcado de Pindorama ([5](#)) ”. El propósito de Oswald de Andrade, de sus compañeros modernistas y de críticos posteriores que siguieron su invitación caníbal, era “transformar al buen salvaje *rousseano* en un mal salvaje, devorador de lo europeo, capaz de asimilar lo otro para invertir la relación colonizador/colonizado” (Shwartz 140).

A partir de los años veinte la crítica latinoamericana ha usado el concepto de antropofagia ([6](#)) como herramienta para “jugar” con los textos de autores extranjeros (incluso de homosexuales extranjeros). Uno de los más reconocidos académicos brasileños, Haroldo de Campos, explica cómo una actitud decididamente antropofágica permitió, por ejemplo, a autores como José Lezama Lima y Severo Sarduy “digerir” las influencias de las obras de poetas como Gide, Proust, Rimbaud y Mallarmé, carnavalizándolas, convirtiéndolas, en discursos barroco y/o neobarroco latinoamericanos. Sorprende entonces que no se haya dado todavía una transición de la antropofagia (ingerir, digerir y transformar el discurso del “otro”) hacia la homofagia

literaria en el Brasil (equivaldría a deleitarse “consumiendo” discursos homosexuales).

Hasta el momento de la escritura de este ensayo sólo se encuentra referenciado un texto brasileño que se dedica exclusivamente al estudio de la literatura homosexual: *Uma flor para os malditos* (1984) de Mara Lucia Faury. Desafortunadamente el libro es un recuento del lesbianismo y de la homosexualidad masculina en las letras de Europa y Norteamérica, desde Safo hasta Tennessee Williams, haciendo un desvío mínimo y, poco significativo, hacia el contexto Hispanoamericano. Este ensayo es un intento por delimitar un nuevo camino de la antropofagia a la homofagia en la literatura brasileña ([7](#)), reconociendo que esta transición ha sido dificultada, en cierta medida, por el ejercicio crítico que estimula el análisis repetitivo de algunas obras, “canónicas”, mientras se niega a valorar, o incluso a reconocer la existencia de “otros” textos, particularmente de muchos de los que han sido escritos sobre y por mujeres lesbianas (como es el caso de Cassandra Rios que se señalará más adelante).

### **Escribir la homosexualidad y otros certificados de “perversión”**

*Infra equinoxialem nihil peccari.* Sylvia Molloy afirma que las ideas sobre homosexualidad en America Latina “are not comfortable notions to contend with, and lesbianism in particular seems to give critics a hard time” (Molloy 237); Brasil no parece ser la excepción. En cuanto la permisividad del carnaval se disipa, afloran las contradicciones y el rechazo, y la violencia en contra de los disidentes sexuales se dan paralelamente a cierto nivel de aceptación o, tal vez, de indeferencia. Por eso no es exagerado anotar que, aunque con particularidades relevantes, la producción y, sobre todo, la circulación de literatura sobre temas homosexuales en el Brasil ha tenido una

evolución similar a la que se ha dado en el resto de América Latina. La relación sociedad-homoerotismo ha estado determinada por el contexto socio-político y por las ansiedades que han caracterizado a cada momento histórico ([9](#)).

A finales del siglo XIX, época en la que se registran algunos de los primeros textos que se disputan el título de la primera obra narrativa de temática gay en el Brasil ([10](#)), la patologización de los “invertidos”, los postulados de la eugenésica, y la manipulación ideológica de la iglesia católica, caracterizaron al discurso oficial sobre la homosexualidad. La novela que se reconoce como posible iniciadora del canon gay brasileño (y latinoamericano) es *O bom crioulo* (1895) de Adolfo Caminha. Aunque pueden citarse textos anteriores que contienen situaciones o personajes homosexuales ([11](#)) como *O cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo y *O ateneu*, (1888) de Raul Pompéia, críticos como Balderston y Quiroga (115) y Quinland y Arenas (xxii-xxiii) coinciden en la relevancia de *O bom crioulo*. En primer lugar, porque una estrecha relación sentimental entre un grumete blanco y un marinero negro es central en la obra (Trevisan “Devassos” 253); además, porque para su época, y aunque el final de los amantes no sea positivo, la novela de Caminha presenta “a frank and almost sympathetic portrayal” de las relaciones homoeróticas, interraciales, e intergeneracionales (Quinland y Arenas xxii-xxiii). Los relatos de Pompéia y Bothelo, por el contrario, sugieren situaciones o temas homosexuales que hacen parte de la periferia de las narraciones centrales, y enfatizan el carácter patológico del homoerotismo masculino, del lesbianismo y de cierto tipo de extranjeros ([12](#)). Quizá por su carácter, remotamente favorable con la temática homosexual, *O bom crioulo* fue prohibida durante el Estado Novo de Getulio Vargas (1937-45). El libro de Caminha fue

retirado de las bibliotecas, permaneció prohibido por décadas subsecuentes, y no se reimprimió hasta los años ochenta (Trevisan “Devassos” 255).

Si bien los datos históricos indican que los autores de las primeras obras con contenidos homo/eróticos en el Brasil eran heterosexuales (o lo parecían, recordemos que en este período se pensaba que la “cura” de la homosexualidad era la terapia de electroshock), durante las primeras décadas del siglo XX encontramos varios personajes relacionados con las letras brasileras que, además de incluir temas o situaciones de carga homoerótica en sus obras, eran abierta y magníficamente homosexuales. Sin duda el caso más fascinantes de este período es el de João do Rio (João Paulo Cohelo Barreto). Dramaturgo, periodista, miembro de la Academia Brasileña, fundador de la Sociedad Brasileña de Autores Teatrales y “provocador de escándalos”. Además, de ser “[o]beso, mulato, homossexual e afetado”, Do Rio quebrantó casi todas las normas establecidas en su tiempo y en obras como *Impôtencia* y *Odio* relata historias de amor intergeneracional entre hombres (Trevisan “Devassos” 259-260).

Acusaciones sobre el “afeminamiento” de uno de los representantes del movimiento modernista generaron una importante fisura dentro del grupo intelectual brasileño. A pesar de que Oswald de Andrade incluyó temas homosexuales en algunas de sus obras literarias y teatrales como en *Serafim Ponte Grande* (1933), el colectivo antropofágico ridiculizó públicamente a su colega Mário de Andrade. Este reconocido poeta, musicólogo, fotógrafo, crítico de arte y novelista fue descrito como “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino” (Trevisan “Devassos” 257). Después de este incidente M. de Andrade no reanudó su amistad con el grupo, sin embargo, su novela más

celebrada, *Macunaíma* (1928), se considera dentro del modernismo como “one of its most complex and paradigmatic texts...Brazilian national identity is posited as liminal-located in a space between races, cultures, and even sexualities. Sexuality in *Macunaíma* appears multiple, ambivalent, and fluid--all in all 'polymorpholy perverse' ” (Quinlan y Arenas xxiv). Actualmente *Macunaíma* y la figura de Mário de Andrade, se reconocen como una obra y una forma de ser *queer* (enfrentada a las complicaciones de su tiempo) cardinales para trazar el mapa de las disidencias sexuales en el Brasil. También conectadas con el modernismo se destacan algunas mujeres que escribieron sobre liberación sexual, prostitución y deseo homoerótico: Laura Villars *Vertigem*, Ercília Nogueira *Cobra Virgindade inútil: Novela de uma revoltada* (1927), *Virgindade anti-higi• nica: Preconceitos e convenções hipócritas*(1924), Patrícia Galvao o “Pagú” *Parque Industrial* (1933), y la poesía de Gilka Machado (xxiv).

Durante la dictadura de Getulio Vargas (1937-45) se publicaron algunas obras con temas o subtextos homosexuales, sin embargo, muchas de ellas fueron censuradas y prohibidas. Con la excusa de la lucha anticomunista, el gobierno de Vargas se volvió cada vez más represivo. Se intensificó la censura a la prensa y la tortura se generalizó como método para neutralizar a los antagonistas políticos e ideológicos. Más de veinte mil personas fueron encarceladas y enviadas a campos de concentración en lugares alejados de los centros urbanos (Bueno 336). A pesar del régimen represivo un par de autores se atrevieron a divulgar obras que podían considerarse como sexualmente-subversivas. Octávio da Faria publicó la colección de historias titulada *Tragédia Burguesa*. El primer libro de la serie de Da Faria, *Mundos Mortos* (1936), se centra en la pasión entre jóvenes de colegio (fue muy elogiado por Mário de Andrade). En 1937

se publicó *Capitães de areia* de Jorge Amado. La novela representa la homosexualidad desde una perspectiva popular, es la historia de una banda de delincuentes homosexuales. Más de ochocientos ejemplares del libro fueron quemados en Bahía. Del período de transición entre el fin del llamado Estado Novo (1945) y el inicio de la dictadura militar (1964) se documentan obras de claro contenido homoerótico como, *O iniciado do vento* (1956) de An'bal Machado, *Grande Sertão: Veredas* (1958) de João Guimarães Rosa calificado como “um clásico da clandestinidade amorosa” y, además, como “um monumento da literatura homossexual” por el escritor francés Dominique Fernández (Trevisan “Devassos” 263). De Dalton Trevisan se publicó *A paixão segundo João* (1959), y de Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassina* (1959). Cardoso fue uno de los primeros escritores brasileños en declararse abiertamente homosexual, incluso a pesar de su ferviente catolicismo.

Durante la dictadura (1964-1985) y a pesar de la represión que caracterizó a este período y que condujo a muchos intelectuales al exilio, Brasil experimentó una serie de procesos sociales y políticos que afectaron directamente la visibilidad, la socialización y los derechos de los homosexuales en el país ([13](#)). En el campo cultural varias de las figuras más reconocidas como el cantante Ney Matogrosso se declararon abiertamente homosexuales, o como Caetano Veloso exhibían sin vergüenza actitudes andróginas que permitían intuir su bisexualidad o por lo menos una sexualidad ambigua (Green “Beyond Carnival” 245-259). La influencia de Stonewall y de los movimientos homosexuales y feministas norteamericanos y europeos a mediados de la década de los setenta, estimuló el surgimiento de varias organizaciones feministas y alianzas gay en el Brasil (244). En medio de este ambiente de agitación social y de transformaciones

ideológicas y culturales, la literatura influyó de manera decisiva en el cambio de percepciones con relación a la homosexualidad: “In this period books and plays appeared in raising numbers, skirted the censors, and at times presented a positive image of the homosexual” (60). Además de las publicaciones que contaban historias “diferentes”, más allá de la disidencia sexual como “perversión”, algunos escritores y artistas reconocidos asumieron públicamente su homosexualidad. En 1966, Nelson Rodrigues, uno de los más importantes dramaturgos del país publicó *O beijo no asfalto*, “[t]he play describes the story of a man seen kissing a youth moments before the latter dies in a fatal car accident” (260). Según Green, aunque en la década de los sesenta muchos de los protagonistas de estos relatos aún sufren como consecuencia de los prejuicios sociales, la intención de los autores era despertar compasión y simpatía. En 1967 Gasparino Damata ([14](#)) publica una antología de textos de clima homoerótico *Histórias de amor maldito*, en la que se incluyen historias de importantes figuras, como Machado de Assis y el modernista Graciliano Ramos.

A partir de los años setenta los autores tuvieron un poco más de libertad para experimentar con historias, personajes y temáticas *queer* y comenzaron a salirse del modelo del gay-mártir. Gilberto Freyre, uno de los intelectuales más importantes del Brasil, propone al homoerotismo como “centro de un nuevo orden patriarcal” (Arroyo 59) en dos de sus obras ficcionales *Dona Sinhá e o filho padre* (1964) y en *Outro amor do Dr. Pablo* (1977). Aguialdo Silva publica en 1975 *Primeira Carta aos andróginos* (uno de los textos contemporáneos de más peso para la literatura *queer* del Brasil). Basándose en sus vivencias como gay y como reportero de crímenes, Silva narra las experiencias de un homosexual que ejerce la prostitución en un cine de Rio de

Janeiro. Otro libro esencial es la colección de cuentos de Darcy Penteado *A meta* (1976). Fue muy promovido por la prensa y el carácter aparentemente autobiográfico de varias de las historias, generó un impacto social positivo a favor de la homosexualidad (el texto sugería, sobre todo, que no todos los homosexuales eran afeminados, travestis, o ejercían la prostitución). Penteado fue un reconocido diseñador, escenógrafo y dramaturgo, y se convirtió en una pieza clave de los movimientos LGBT en el Brasil. Otra autobiografía aparece en 1982 *Passagem para o proximo sonho* de Herbert Daniel. El autor relata su participación en la guerrilla brasileña y las dificultades a las que se enfrentó por ser homosexual y que lo llevaron a huir de la dictadura en 1964 para terminar trabajando como portero en un sauna gay de París (Trevisan “Devassos” 265).

### **Al margen del margen**

Allí se encuentra la escritura sobre temas lésbicos y/o gays escrita por mujeres, a pesar de que algunas, como Cassandra Rios (su nombre verdadero es Odette Rios), hayan vendido más libros que cualquiera de sus colegas masculinos, especialmente entre 1960 y 1980 (más de 300,000 copias al año). En 1976 Rios había publicado 36 libros, el primero, que le produjo una fama instantánea, fue a *Volúpia do Pecado* (1948), quizá su obra más importante. Varias de las protagonistas de las historias de Rios además de ser lesbianas, son sadomasoquistas y asesinas, quizá por ello muchas de las críticas se refieren a su obra como literatura pornográfica, literatura menor o de entretenimiento. Sus textos fueron prohibidos por la dictadura, aunque continuaban distribuyéndose de forma clandestina. Rios tuvo que presentarse ante la justicia brasileña en más de una oportunidad, se le culpaba de que sus libros atentaban contra la moral y las buenas

costumbres (Trevisan “Devassos no paraíso” 264-265). Aunque nunca se declaró abiertamente como lesbiana y trató de dejar claro que en su vida personal nunca reproduciría los comportamientos de sus heroínas, se ha documentado que la autora sí se presentaba siempre a los eventos sociales acompañada de sus parejas, mujeres. Su autobiografía *Mezzamaro, flores e cassis* se publicó en 2000. Cassandra Rios aparece referenciada brevemente en el texto de Trevisan, y en la mayoría de las investigaciones que se han citado durante este trabajo se le dedica generalmente una o dos líneas, cuando se incluye como representante de la literatura homosexual brasiliense. Sin embargo, la obra de otra mujer, Adelaide Carraro, ha sido completamente ignorada. También se le tilda de “pornógrafa” a pesar de que uno de sus libros *O estudante* (1975) se usa como texto educativo en los colegios brasileños ([15](#)). Carraro publicó más de cuarenta libros y vendió más de dos millones de copias, en 1977 publicó una autobiografía titulada *Eu e o Governador*.

A pesar de su fama, de recibir una cantidad de premios considerable y de que sus libros se han traducido al francés, al inglés, al italiano y al alemán, la obra de la poeta y novelista Hilda Hilst (Hilda de Amelia Prado) tampoco se menciona en los textos citados. Casualmente, Hilst es calificada como “a pornographic poet” (Althaus-Reid 97). Una de sus obras más representativas, con relación a la literatura LGBT, *Rútilo Nada* (1993), narra la historia de un hombre gay que es obligado a casarse con una mujer, mientras es testigo del martirio de su amante homosexual.

Las décadas finales del siglo XX vieron el regreso de la democracia a Brasil (1985). Los homosexuales en ese país y en el resto del mundo recogen hoy los frutos de las luchas

feministas y de los movimientos LGBT, que trabajan con fuerza en ese país desde finales de los años setenta. La aceptación social sigue fluctuante y el camino hacia la igualdad de derechos aún se recorre. Los medios masivos, las artes y la literatura han mantenido un rol fundamental, han ayudado a asfaltar la vía. El arte de y sobre homosexuales es quizá menos “didáctico” que en el pasado, es quizá más lúdico e irónico ([16](#)) (no es necesario tratar de representar al “buen perverso”). La obra , tanto crítica como literaria, de Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago y João Silverio Trevisan marcan el inicio de un nuevo discurso *queer* en el Brasil, mucho más globalizado, y en cierto modo constituyen “el nuevo canon”. El libro de Trevisan *Em nome do desejo* (1983) “deixa de mostrar homossexuais morrendo de infelicidade” (Trevisan "Devassos" 267). Aunque aún más ex/céntrica, la irreverencia, la desacralización de la escritura a través de la "poesía marginal" y las propuestas escatológicas y fetichistas de Glauco Mattoso (Trevisan "Devassos" 267) y Valdo Motta hacen parte del panorama de la literatura homosexual en el Brasil.

A pesar de una recepción crítica un poco desalentadora ([17](#)) la reciente aparición de un par de antologías de cuentos de temática gay y lesbica [*Triunfo dos p• los e outros contos gls* (2000), *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea* (2003), *Elas Contam* (2006)] y de una serie de autobiografías de autores homosexuales, habla también de la apertura de nuevos espacios para la expresión del yo *queer*. Un recuento de las obras de temática gay del Brasil permite demostrar que ese camino no ha sido navegado, explotado, y mucho menos "devorado" en su totalidad, especialmente por la crítica literaria que ha dado una cabida m'nima a las obras con temática LGBT

como objetos de estudio, particularmente a las de las lesbianas. La homosexualidad en la literatura del Brasil demuestra ser es entonces, un campo fértil, pero poco explorado.

### **Anotaciones sobre crítica y poder en los márgenes**

El ejercicio crítico sobre la textualidad homosexual en Brasil ha sido realizado por un pequeño grupo de académicos que manipula el discurso y decide qué o quién es "relevante" o "digno" de estudiarse y que, en desafortunadas y frecuentes ocasiones, descalifica de entrada ciertas obras creando marginalización dentro del margen mismo. Una serie de nombres (que se han citado a lo largo de este ensayo) dominan el panorama de los estudios homo/sexuales en el Brasil: João Silvério Trevisan, James N. Green, Richard G. Parker (antropólogo) y Luiz Roberto Mott (antropólogo, fundador del Grupo Gay de Baía, la organización de derechos homosexuales más antigua en el Brasil → Green "Beyond Carnival" 3) son algunos de los críticos que con más tenacidad se han dedicado al estudio de la homosexualidad desde perspectivas históricas, sociológicas y antropológicas. Otros estudios críticos que rastrean los recorridos de la homosexualidad en el cine y la literatura brasileña (que no se han referenciado hasta ahora en el trabajo) incluyen a Luiz Gonzaga Morando Quiroz *Transgressores e transviados: A representação do homosexual nos discursos médicos e literários no final do século XIX, 1870-1900* (tesis de maestría, Universidade Federal de Minas Gerais, 1992); Sap• Grootendorst, *Literatura gay no Brasil: Dezoito escritores brasileiros falando da temática homo-erótica* (University of Utrecht, Holland, 1993); Antônio do Nascimento Moreno, *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (tesis de maestría de la Universidade Estadual de Campinas, 1995).

**Sobre el clóset intelectual y el camino a Paraíba**

João Silverio Trevisan se ha preguntado si "¿existiría um ponto de vista homosexual sobre o erotismo?...¿haveria regras diferenciadas e padrões específicos para representar a vivência homossexual nas artes?" ("Literatura homoerótica" 11) y soluciona el problema de la existencia o no de una literatura homosexual, proponiendo referirse mejor a literaturas de "temática homoerótica", es decir, considerando su abordaje temático, más que estilístico, y sin siquiera indagar acerca de la sexualidad del/a autor/a. Aunque no es absolutamente necesario que un sujeto que escribe o que estudia temas homosexuales tenga que declarar su(s) inclinación(es) eróticas, tal vez Néstor Perlongher no se equivocaba cuando se refería a la identidad como una "subjetividad tiránica" (297). En este marco de ideas es posible sostener que (igual que las mujeres, los negros, los indígenas y otros grupos despojados sistemáticamente de derechos, de representatividad y de voz), la/el autor/a vinculado a la re-construcción de la historia *queer*, debe estar dispuesto a responder a inquietudes acerca de su propia sexualidad, tal vez haciendo uso del llamado "esencialismo estratégico" postulado por Gayatri Chakravorty Spivak (214), es decir, reconociendo la identificación sexual o genérica como una condición transitoria. De esta manera, la escritora o el escritor que es homosexual, dará cuenta de su agencia, de su participación, de su resistencia. Si es *heteroqueer* (18), como la autora de este ensayo, revelará el alcance de un feminismo crítico que reconoce y celebra la fluidez de la sexualidad humana, y sobre todo, que *aborrece* la(s) violencia(s) cotidiana(s) del sistema patriarcal. Es hora de

transformar la antropofagia en homofagia y seguir el camino trazado por Oswald Andrade. ÁEl camino a Pindorama es gay!

## Notas

(1). En la introducción de *A Thousand Plateaus* el segundo volumen de su obra *Capitalism and Shchizophrenia*, los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen el término *rizoma* para definir un sistema interpretativo que contempla principios simultáneos de conexión y heterogeneidad, de multiplicidad y unidad, de rupturas y desterritorializaciones anti-jerárquicas: "In contrast to centered (even polycentric) systems with hierarchical modes of communications and preestablished paths, the rhizome is an acentered, nonhierarchical, nonsygnifying system without a general and without an organizing memory or central automaton, defined solely by the circulation of states" (21).

(2). Néstor Perlonguer en una de las crónicas de su libro *Prosa Plebeya* anota: "cartografiar es...trazar líneas, líneas de fuerza del socius, líneas de afectos grupales, l'neas de fisuras o vacíos" (66).

(3). James Green explica como las imágenes, casi fantásticas, del Carnaval de Río de Janeiro han generalizado en el mundo entero la idea de que la vida en el Brasil es en efecto una fiesta permanente en la que todas las expresiones eróticas encuentran acogida. Segundo Green "these varied images of uninhibited and licentious Brazilian

homosexuals who express sensuality, sexuality, or camp during Carnival festivities have come to be equated with an alleged cultural and social toleration for homosexuality and bisexuality in the country" ("Beyond Carnival" 3). Sin embargo, de acuerdo con el autor, cuando el carnaval se termina y los disfraces se guardan, la vida regresa a una normalidad en la que la relación sociedad-homosexualidad es abismalmente opuesta: las contradicciones entre tolerancia y represión, aceptación y ostracismo, festividad y brutalidad asesina son permanentes (4).

(4). Además de ser una región en el estado de São Paulo en Brasil, "Pindorama", es el nombre tupí para Brasil en la lengua indígena *nheegatu*. Significa "tierra de las palmeras". (Shwartz 147).

(5). Según Emir Rodríguez Monegal "La antropofagia fue la respuesta carnavalesca a esa conciencia poética que los modernistas brasileños dieron al falso problema del colonialismo cultural. Al subrayar desfachadamente que todo proceso de asimilación es canibalístico, los antropófagos no sólo desacralizaron los modelos, sino que también desacralizaron la actividad poética misma" (404-405).

(6). Mário César Lugarinho en "Al Berto, In Memoriam. The Luso Queer Principle", emplea el concepto de antropofagia para justificar el uso del término *queer* en los estudios lusófonos.

(7). "Debajo del Ecuador no hay pecador". Según Trevisan en "Tivira the Man with a Broken Butt", la vida escandalosa que llevaban tanto los judíos, como los mulatos, los

cristianos y los criollos en el Brasil del siglo XVII, hicieron que se popularizara este proverbio entre los extranjeros que llegaban al país (7).

(8). Curiosamente, igual que en el resto de Suramérica, a ciertos personajes no se les permite sino que además se les celebra cierta ambigüedad sexual, y llegan incluso a convertirse en íconos nacionales. Durante los años ochenta, se presentó uno de los ejemplos más desconcertantes de contradicciones nacionales con relación a la percepción social del homo/erotismo. Mientras los asesinatos de homosexuales en las calles brasileras se reportaban frecuencia (Green "Beyond" 3), al mismo tiempo, Roberta Close, una mujer transgénero, era reconocida masivamente como "la mujer más hermosa del Brasil".

(9). Aunque el interés de esta investigación se concentra en el estudio de la literatura narrativa, es importante señalar que la poesía con contenido homoerótico se dio antes que la novela. Trevisan menciona poesía erótico-satírica del siglo XVIII de autores como Gregorio de Matos y del XIX, como Clávarez de Azevedo ("Devassos no paraíso" 248, 250).

(10). Como obras que representan las primeras manifestaciones de deseo homoerótico en la literatura brasileña algunos autores incluyen también: "Pílades e Orestes" (cuento) de Machado de Assis, originalmente publicado como *Relíquias de Casa Velha* (1906) y "O homem das fontes" de la colección de cuentos *Serão Inquieto* (1910) de Antônio Patrício (Quinlan y Arenas 27).

(11). Según Quinlan y Arenas *O ateneu* "reveals a homoerotic subtext that transpires through the sociocultural structure of the boarding school of the same name. In this novel, gender ideology serves as the prism for viewing sexuality, which results in the feminization (and concomitant devalorization) of male homosexuality within patriarchal society" (xxii). De otro lado, según los editores de *Lusosex*, en la novela de Aluísio Azevedos *O cortiço* el lesbianismo es un subtema poco importante en el relato y es representado como una patología (xxii).

(12). En *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth Brazil* James Green subraya algunos de los cambios fundamentales que se presentaron en este periodo. En primer lugar, Green señala la expansión del espacio urbano en el que les era permitido "navegar" a los homosexuales. Muchos de ellos hacían parte de una clase media emergente que gracias al llamado "milagro económico" que se dio en el país entre 1968 y 1973 comenzaba a convertirse en una importante fuerza de consumo (242) . Abundaron entonces bares, discotecas y saunas. A pesar de las persecuciones policiales, los travestis, las prostitutas y los proxenetas eran personajes visibles en las calles de São Paulo y Rio de Janeiro.

(13). En 1976 Damata publica *Os Solteirões*, incluye cuentos realistas de proxenetas, prostitutas e historias de hombres que se identifican como "machos heterosexuales", pero que sólo encuentran satisfacción sexual en sus encuentros con jóvenes adolescentes.

(14). Esta información se obtuvo en la pagina web de la Editora Global que publica las obras más importantes de Carraro: *O Estudante* (1975), *O Estudante II* (1988), *O Estudante III* (1991) y *Meu Professor, Meu Herói* (1995). <http://www.globaleditora.com.br/>

(15). Desde mediados de los años setenta y principios de los ochenta, hubo un grupo considerable de escritores masculinos, y poetas brasileños que han escrito abiertamente sobre temas relacionados con la homo y la bisexualidad, además de Abreu, João Silverio Trevisan, Silvano Santiago, Bernardo Carvalho, Herbert Daniel y el poeta Valdo Motta. Algunos autores menos conocidos como Gasparino Damata, Darcy Panteado, Aguinaldo Silva y Glauco Mattoso. De este grupo Abreu y Santiago son las figuras más conocidas. Santiago es considerado uno de los intelectuales contemporáneos más prominentes en Brasil. (Arenas 235-236).

(16). Por ejemplo, en el prefacio de *Literatura homoerótica e seus espelhos* Trevisan afirma que: "[P]oucos foram os textos apresentados que escaparam ao padrão estilístico de representação "naturalista", enquanto tentativa de "copiar" a realidade. ...o que se viu: uma multidão de tratamentos estereotipados da erótica homossexual, com um baixo grau de representação erótica nos contos apresentados...um tratamento escapista que pouco tem que ver com a vida real"(11-12).

(17). Roberta Mock en *Heteroqueer Ladies: Some Performative Transactions between Gay Men and Heterosexual Women* ha propuesto el uso de la expresión *heteroqueer*. El término describe a quienes, aunque tengan relaciones sexuales con personas con

fisiologías "opuestas" a la propia, se auto-interroguen acerca de sus elecciones sexuales y admitan la provisionalidad de cualquier posición identitaria y a la sexualidad humana como un continuum. Se trata de sujetos que intentan "entender" las sensibilidades homo-trans-bi-sexual y/o que produzcan arte o teorías que avancen la lucha de los derechos de la comunidad LGBT.

### Obras Citadas

Althaus Reid, Marcella. *The Queer God*. London and New York: Routledge, 2003.

Arenas, Fernando. "Small Epiphanies in the Night of the World. The Writing of Caio Fernando Abreu". *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 235-257.

Arroyo, Jossiana. "Brasilian Homoerotics. Cultural Subjectivities and Representation in the Fiction of Gilberto Freyre". *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 57-83.

Balderston, Daniel y Quiroga, José. *Sexualidades en disputa. Homosexualidad, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.

Bueno, Eduardo. *Brasil: uma História*. São Paulo: ctica, 2003.

De Andrade, Oswald. "Manifiesto Antropófago". *Revista de Antropofagia*. Mayo 1928.

De Campos, Haroldo. "Da razão antropofágica: a Europa so o signo da devoração".

*Colóquio Letras*. Número 62. Julho de 1981. 10-25.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. "Introduction". *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. London and New York: University of Minnesota Press, 1987. 3-25.

Faury, María Lúcia. *Uma Flor para os Malditos: A Homossexualidade na Literatura*. Campinas: Papirus Livraria Editora, 1984.

Green James and Ronald Polito. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

Green, James. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth Century Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Halperin, David. *Saint Foucault*. New York: Oxford University Press, 1995.

Lugarinho, Mário César. "Al Berto, In Memoriam. The Luso Queer Principle".

*Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World.* Susan Carty

Quinlan and Fernando Arenas (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 276-299.

Molly, Silvia. "Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra." Paul Julian Smith y Emilie L. Bergmann (eds). *¿Entiendes?. Queer Readings, Hispanic Writings.* Durham and London: Duke University Press, 1995. 230-256.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya.* Buenos Aires: Colihue, 1997.

Quinlan, Susan Carty and Fernando Arenas. "Introduction". *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World.* Fernando Arenas and Susan Carty Quinlan (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Xiii-xxxvii.

Shwartz, Jorge. "O manifesto antropófago". *Vanguarda Latino-Americanas. Pol• micas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Editora da Universidad de São Paulo, 140-147.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Spivak Reader.* Donna Landry and Gerald MacLean (eds). New York and London: Routledge, 1996.

Trevisan, João Silverio. "Tivira, the Man with the Broken Butt. Same Sex Practices among Brazilian Indians". *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-*

*Speaking World.* Susan Canty Quinlan y Fernando Arenas and (eds). Minneapolis:

University of Minnesota Press, 2002. 3-11 pp.

---. Prefácio "Literatura homoerotica e seus espelhos". *Triunfo dos p• los e outros*

*contos gls.* Trevisan, João Silverio and Alberto Fisher

(eds). São Paulo: Summs, 2000.7-13.

----. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia ^ atualidade.* (Ed.

revista e ampliada) Rio de Janeiro: Record, 2000.

**Cultura letrada y archivos de la memoria en La virgin de los sicarios****de Fernando Vallejo e Insensatez de Horacio Castellanos Moya**Juan Tomás Martínez Gutiérrez*Universidad Nacional Autónoma de México*

La literatura por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella, un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla.

Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*

Las dos novelas que abordaré en este trabajo, *La virgin de los sicarios* (1994) e *Insensatez* (2004), se pueden relacionar entre sí por el papel central que desempeñan las temáticas de la violencia, la importancia del espacio urbano de América del sur, el corte autobiográfico, el erotismo y el desencanto social, entre otros. Resulta significativo, además, que dichas problemáticas recreadas en ambos relatos publicados con diez años de diferencia, evoquen explícitamente el contexto social de la década de los noventa en el escenario latinoamericano. De las diversas marcas textuales que hacen referencia al periodo antes mencionado, dos en especial serán clave en el desarrollo de este ensayo: en *La virgin de los sicarios* se hace alusión a la *Constitución Política de Colombia* en su versión de 1991, y en *Insensatez* el narrador es contratado para corregir el *Informe del proyecto interdiocesano de recuperación de la memoria histórica: Guatemala: nunca más*, de 1998.

Los documentos señalados se proponen, directa o indirectamente, como proyectos fundacionales de nuevos modelos de Estado latinoamericano, la renovación de las instituciones políticas y resultan, cada uno a su manera, un intento de establecer mecanismos modernos, capaces de inclinar el poder en beneficio de determinado grupo.

Sumado a lo anterior, tenemos la configuración de los narradores como *hombres letrados*, intelectuales en la urbe hispanoamericana: un gramático y un corrector de estilo-editor en *La virgin de los sicarios* y en *Insensatez*, respectivamente. Emisores, por lo tanto, ligados semánticamente al dominio del discurso escrito, a la norma de la palabra, así como a la eficacia comunicativa y al archivo de la memoria a través de la escritura, como se verá posteriormente.

Si bien en el caso de la obra de Castellanos Moya la denuncia de los abusos del Estado ocupan un lugar central en la trama y en el destino de los personajes principales, en la novela de Vallejo, por el contrario, la constitución parece un elemento secundario, meramente incidental en el trasfondo de la modernidad decadente que el narrador intenta evidenciar. Sin embargo, la intención de este ensayo es proporcionar una lectura de ambas novelas que evidencie, por un lado, la importancia en las obras analizadas de la memoria histórica reciente, y por otro, el papel del hombre letrado y las relaciones establecidas entre éstos y el espacio descrito.

### **El archivo, y el papel del intelectual en la urbe**

Fernando Ainsa señala que el escritor iberoamericano fue, desde su origen, ciudadano de “la ciudad letrada” ([1](#)), *polis* concebida en los imaginarios y en las construcciones

discursivas como centro político al que se suma el centro del intelecto. Esto es, a través de la historia los letrados se incorporaron con su aguda arma de la palabra a la construcción de un espacio que condensa todo tipo de poderes. Las ciudades, añade Ainsa, se levantan con materiales que no sólo provienen de canteras, aserraderos y fundiciones, sino también de los *archivos de la memoria* (todas las cursivas son mías a menos que se indique lo contrario), y citando *La selva en el damero* de Rosalba Campra, agrega que las ciudades “están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras. Ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con las que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado” (20).

La propuesta de Ainsa busca, entre otras cosas, subrayar la estrecha relación histórica entre el hombre letrado (el intelectual) y la concepción de la ciudad; señala además el papel del letrado como ser privilegiado dentro de un orden y conjunto de instituciones que son consideradas inherentes a la ciudad: el poder eclesiástico, el administrativo y el político. Hay que advertir además, el acierto de relacionar cultura letrada y memoria dentro de la concepción de la *polis*, dado que es una constante ampliamente abordada desde diversos enfoques en la historia cultural de América Latina. Alberto Julián Pérez, en *Los dilemas políticos de la cultura letrada*, por ejemplo, notaba que

[...]as ideas políticas del Enciclopedismo y la práctica política revolucionaria en Francia y el continente americano, ampliaron la esfera de acción del intelectual moderno. A diferencia del consejero de la monarquía absoluta, que debía prestar servicios personales al monarca, el intelectual republicano se transformó en actor y líder político de su sociedad. (14)

De esta manera emplearé el término “cultura letrada” u “hombre letrado”, no para designar al hombre alfabetizado en general (de acuerdo a una tendencia actual en los estudios sociales), sino al intelectual en su acepción clásica de heredero de la cultura enciclopedista de la ilustración, al “hombre dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras”, definición más cercana a la del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. El intelectual, en este sentido, es el hombre o mujer generador o articulador de los discursos sociales ligados al saber social o artístico. Este sujeto vendrá a relacionarse con el otro concepto del que me ocuparé: el archivo, según lo hemos definido anteriormente, y a propósito del cual, Jacques Derrida señalaba y comentaba su etimología:

*Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado -principio nomológico. (9; en cursivas en el original)

Por tanto, el concepto de archivo, en el presente ensayo, posee una amplitud mayor a la habitual, mantiene esta estrecha relación con su origen etimológico: recinto que puede ser o no emplazamiento material; principio que designa el origen, pero también la norma, el modelo. En base a lo anterior podemos proponer las siguientes hipótesis con

respecto a las dos novelas de las que me ocuparé. Primero: en ambas se presenta una problematización de la cultura letrada que representa, por un lado, un gramático en el texto de Vallejo, y un corrector de estilo en el caso de la novela de Castellanos Moya. Segundo: existe una problemática del espacio urbano, ligada a la recuperación de la memoria que se da mediante el archivo, entendido como bagaje histórico y/o construcción del pasado a través del testimonio, que puede estar representado por una persona o institución.

Me interesa apreciar de qué manera se articulan los anteriores puntos en el texto y cuáles son las implicaciones que se pueden desprender de una lectura que se oriente desde estos aspectos.

### **1. El problema de la memoria en *La virgin de los sicarios***

Celina Manzoni que en su artículo “Fernando Vallejo y el arte de la traducción”, analiza *La virgin de los sicarios*, observa:

[u]na estructura fluctuante dominada por el extrañamiento y el desamparo tanto en el espacio público como en el de lo íntimo siempre amenazado por el ruido: de la música, de los automóviles, de los tiroteos, de las ráfagas de ametralladora, por el olor de la fritanga, los atentados a la gramática de los locutores de televisión, la banalidad de los relatos de hazañas deportivas, los discursos vacíos de las figuras emblemáticas de Estado. (46)

Mas esta condición de ser ajeno sólo puede ser entendida y asumida por el narrador al confrontar su condición actual con aquella otra imagen de Medellín que habita en su memoria. Ante la nueva realidad que tiene que enfrentar, el universo de su infancia se erige como trasfondo desde el que se proyecta su perspectiva: Sabaneta la del fin del mundo, la de los globos que se elevan contrastando su color rojo con el cielo azul; Sabaneta, la que al acercarse Navidad era el vivo retrato de un pesebre con un pesebre dentro. Imagen que resume el Medellín de su infancia y que poco tiene que ver con el Medallo, el Metrallo actual, asediado por el narco, invadido de ritmos vallenatos y saturado de pobreza. El ejercicio de la memoria se muestra desde las primeras líneas como un recurso para desencadenar el relato, al tiempo que proporciona un modelo de comparación, un principio necesario para entender el cambio y decodificar el ahora de su narración.

Si bien el narrar supone siempre dar cuenta desde un presente de la enunciación, de sucesos ubicados en el pasado de quien habla, en el caso de *La virgin de los sicarios* el mecanismo supera esta función, apuntalándose como un eje temático que articula la novela y que vendrá a problematizarse con otros elementos. El primero de los cuales es un recurso que aparentemente poco tiene que ver con la memoria: el ejercicio de la traducción que ya ha analizado Celina Manzoni, y acerca del cual apunta: “el narrador de *La virgin de los sicarios* pone en escena los recuerdos y las palabras que los nombran o las nuevas palabras que designan sea viejos o nuevos conceptos” (47).

Posteriormente, Manzoni enfatiza la tensión entre saber /no saber, sin la cual no sería necesaria la traducción. Sin embargo, para la finalidad del presente trabajo, es necesario detenerse en la mención de la memoria y los recuerdos. En la novela el proceso de

traducción no se da de una lengua a otra, sino entre un registro y otro que, en este caso, es entre el argot de los barrios bajos y una lengua más o menos estandarizada, aquella que se supone es esgrimida el receptor. Este tipo de traducción, como cualquier otro, sugiere la presencia de un sujeto que tiene acceso a ambos registros, con la diferencia de que, en este caso, el sujeto se sitúa no sólo entre el habla culta y el argot, sino en el cruce de dos registros generacionales. Sin embargo le es posible articularlos, primero porque pide explicaciones a Alexis, el amante sicario, pero además porque identifica ese nuevo argot que, como el narrador apunta:

está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquía, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo), más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos (31)

Esta explicación filológica del lenguaje de Alexis, muestra el nuevo argot como un sistema formado de un lenguaje que incorpora lo viejo y lo nuevo. Tal descripción es posible porque el narrador se inserta en uno de los dos polos, no dice sólo *un idioma que se habló antes aquí*, sino que “fue el que hablé yo”; el sujeto se introduce y se identifica como usuario del argot cuyos remanentes se filtran en el nuevo argot. De ahí que podamos mencionar que la competencia lingüística del narrador no se debe sólo al conocimiento (paulatino) del argot y del lenguaje culto, sino que dicha comprensión representa la intersección de dos momentos en el tiempo. Así, el proceso de traducción

no se revela sólo como el paso de un sistema a otro, sino como una constante (auto)actualización.

### **Memoria y el espacio urbano, crónica de una decadencia**

La representación del narrador como intersección de dos momentos adquiere una dimensión histórica conforme avanza la narración. Llegado el momento profiere:

Señor Procurador: *Yo soy la memoria* de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabóse, *el descontrol*. Señor Fiscal General o Procurador o como se llame, mire que ando en riesgo de muerte por la calle: con las atribuciones que le dio la nueva Constitución protéjame.” (29)

Y más adelante:

Dios aquí sí se siente y el alma de Medellín que *mientras yo viva no muere*, que va fluyendo por esta frase mía con los ciento y tantos gobernadores que tuvo Antioquia, a tropezones, como don Pedro Justo Berrío, quien sigue afuera, en su parque, en su estatua, bombardeado por las traviesas e irreverentes palomas que lo abanican y demás. O como don Recaredo de Villa a quien, apuesto, usted no ha oído ni mencionar. Yo sí, lo conozco. *Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él.* (58)

El emisor se asume como la memoria no sólo de una ciudad, sino de una nación al ubicarse en el cruce del ayer y del ahora desde el que enuncia; instancia que enviste la capacidad de traducir de un registro a otro; sujeto, en síntesis, no sólo depositario de un saber histórico, sino lingüístico por su oficio de gramático. Sin embargo otra problemática comienza a mostrarse plenamente en las citas anteriores y se conjugará de manera inseparable: la de la decadencia, mostrada por el eminentíssimo final que proclama para sí mismo ese sujeto que enuncia y se autoproclama *la memoria*; que comienza a mostrarse con un desfase, el del régimen, el del control personificado que lejos de imponerse, se muestra desplazado, inútil, porque si él es la memoria de Colombia, es una memoria rota: "Yo ya no soy yo, Virgencita niña, tengo el alma partida" (44). Este gramático descubre un nexo entre la norma de la palabra y la memoria. Ambas representan lo que perdura y asegura el control. Asimismo, la semántica ocupará cada vez un lugar más preponderante dentro de la novela y se vinculará también con la memoria. De ahí que retome con frecuencia el nexo entre la semántica y el recuerdo:

Cuestión pues de semántica, como diría nuestro presidente Barco, el inteligente, que nos gobernó cuatro años *con el mal de Alzheimer* y le declaró la guerra al narcotráfico y en plena guerra *se le olvidó*. "¿Contra quién es que estamos peliando?" preguntó y se acomodó la caja de dientes (o sea la dentadura postiza). "Contra los narcos, presidente", le contestó el doctor Montoya, su secretario y *memoria*. "Ah..." fue todo lo que contestó, con esa sabiduría suya. (59)

Y posteriormente vuelve al mismo personaje:

Y el doctor Montoya, su *memoria* y conciencia, le corregía: "El presidente es usted, doctor Barco, no hay otro". "Ah... –decía él pensativo–. Entonces vamos a declarársela". "Ya se la declaramos, presidente". "Ah... Entonces vamos a ganarla". "Ya la perdimos, presidente –le explicaba el otro–. Este país se jodió, se nos fue de las manos". "Ah..." Y eso era todo lo que decía. Después tornaba a su *obnubilación*, a las *brumas de su desmemoria*. (85)

La semántica desarticulada a la que acusa, y la memoria desvanecida, derivan en la pérdida de control que encarnada en un presidente, figura de autoridad, adquieren proporciones que lindan entre lo cómico y lo absurdo.

La voz narrativa se ensaña y pasa por las armas de la ironía a la figura del mandatario que rige los destinos de una nación desde "el mal de Alzheimer", pero que lo elige por sobre otros, como si su amnesia fuera, paradójicamente, más fiel a la realidad de ese sujeto, que el intrincado mundo de leyes y códigos que nada tienen que ver con la realidad. Pero no es una anarquía lo que propone el narrador al burlarse de la Nueva Constitución o del naciente (y presunto) Estado de Derecho y su nuevo argot. Lo que ocupa el centro de sus reclamos es el desplazamiento de un sistema por otro, es el desplazamiento de un sistema sólido por un conjunto de sistemas tan diversificados que se vuelven ininteligibles e impracticables: "en Colombia hay leyes pero no hay ley", en donde *leyes* hace referencia a una serie de prácticas diferenciadas y carentes de unidad. Este conjunto de códigos (jurídicos y lingüísticos) de la Nueva Constitución, según la visión del narrador, se incorporan por su nueva jerga, su vacuidad de significados e inviabilidad de sus contenidos, al ruido de la urbe. Pululan los "presuntos", los

“derechos humanos”, las “garantías individuales”, las “nuevas atribuciones”... que se mezclan con “[j]irones de frases hablando de robos, de atracos, de muertos, de asaltos....” y las “infaltables delicadezas de ‘malparido’ e ‘hijueputa’ sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca. Y ese olor a manteca rancia y a fritangas y a gases de cloaca... ¡Qué es! ¡Qué es! ¡Qué es! Se ve. Se siente. El pueblo está presente.” (92- 93).

Pero ¿Cuál es la relación entre esta visión del espacio urbano y la representación del sujeto que habla? Hasta aquí, he partido del análisis de la memoria como recurso que subyace incluso en la traducción y por medio de la cual el sujeto letrado se asume como memoria de un mundo en decadencia. Del pasaje anterior surgen otros dos aspectos que pueden ser abordados brevemente en relación con la identidad del narrador: la diferenciación entre individuo y colectividad, y la relación vacío versus saturación.

En *La virgen de los sicarios* existe una constante referencia a la saturación contrastante con el vacío que invade la vida de todos: vacío de significado, de finalidad, de contenido. La saturación se manifiesta en las descripciones del espacio narrativo: la violencia, los medios de comunicación, la suciedad, el ruido, los excesos... en tanto, el vacío persiste a pesar de todo lo anterior. Resulta significativo por tanto, que el narrador no sólo detecte esa saturación y vacío de significado, sino que se represente al margen de éstos, no como si él fuera el centro, sino como elemento lanzado hacia la periferia:

El vacío de la vida de Alexis, más incolmable que el mío, no lo llena un recolector de basura. Por no dejar y hacer algo, tras la casetera le compré un televisor con antena parabólica que agarra todas las estaciones de esta tierra y las

galaxias (...) Sin saber ni inglés ni francés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe... *El televisor de Alexis me acabó de echar a la calle. Alexis, por lo visto, no requería de mi presencia...* (30- 31)

Hay un desplazamiento del narrador (gramático, sujeto letrado) por el televisor (en la narración asociado al ruido y al vacío de contenidos y significados) que es además el desplazamiento de un lenguaje a otro. El gramático representa la corrección de una cultura escrita y la normatividad; el televisor, por el contrario, se expresa en el “lenguaje universal del golpe”, en palabras del narrador. Asistimos pues, a un universo ficcional en donde un sistema de códigos y valores pierden toda utilidad y es desalojado, echado a la calle, por un sistema que actúa con otras reglas.

A esta relación de saturación y vacío se une la problemática del individuo y de la colectividad. Si el sujeto emisor se representa como un ser fuera de un sistema (aún cuando lo analiza), también lo hace desde fuera de la colectividad. Se había señalado que él personifica un conglomerado de valores que ha sido desplazado, lo cual no supone que forme parte de otro grupo. Su grupo ha desaparecido y él es, según sus propias palabras, “el último gramático de Colombia”. La instancia narrativa acentúa la importancia del sujeto individual, quien se exhibe como personificación, primero de la memoria, luego, de la gramática, y posteriormente es el desplazamiento mismo. Condición enfatizada por su constante movilidad a través de la ciudad, y en que se inscribe uno de los elementos más significativos del texto: sus constantes visitas por los templos, otros sobrevivientes de aquel Medellín desaparecido.

## Persistencia del archivo

Alexis se incluye como un sujeto por medio del cual el narrador pudo momentáneamente ocupar un lugar en el presente. Recordemos que la narración se exhibe como la reconstrucción de un pasado: en el momento en que narra, ya Alexis y Wílmar han muerto y Fernando se dispone a organizar su estancia en Medellín como si de un libro se tratara. Se trata de una historia que debe ser ordenada de acuerdo a principios propios de una narración, de ahí que veamos constantes alusiones al orden y lo que debió de ser:

“Alexis debió llegarme cuando yo tenía veinte años...” (22)

“La trama de mi vida es un libro absurdo...” (23)

“Pero estoy anticipando, rompiendo el orden cronológico e introduciendo el desorden...” (42)

“Pero retomando el orden del discurso...” (59)

La preocupación de Fernando traspasa los límites personales. Se convierte en una denuncia de una sociedad que le niega todo espacio y toda oportunidad. El fracaso de Fernando se muestra, no obstante, como una derrota anunciada. No hay cambio en Colombia, ha sido siempre la misma: “...cuando yo nací ya Colombia había perdido la vergüenza,” dice el narrador conforme reconstruye la historia. Lo único que podría salvarlo es su memoria, y ésta es lo único que ha ganado al paso de los años además de su oficio de gramático. Pero ni los viejos ni los gramáticos son necesarios en una sociedad como la que representa. La memoria no será salvada por las nuevas

atribuciones que pueda ganar alguien con la Nueva Constitución; la cultura letrada que él representa no cabe en ese mundo:

Si por los menos Alexis leyera... Pero esta criatura en eso era tan drástico como el gran presidente Reagan, que en su larga vida un solo libro no leyó. Esta pureza incontaminada de letra impresa, además, era de lo que más me gustaba de mi niño. ¡Para libros los que yo he leído! y mírenme, véanme. (64)

Y en otro fragmento:

Y ahora qué, sin miniUzi, sin moto, ¿qué nos ponemos a hacer? "Ponte a leer *Dos Años de Vacaciones*, niño". ¡Qué iba a leer! No tenía la paciencia. Todo lo quería ya, como un tiro por entre un tubo. (71)

Sujeto letrado, representación de la memoria de un pueblo. No obstante, la memoria de Fernando se construye por un lado de sus vivencias personales, pero también por una cultura libresca y académica; de una historia personal y otra oficial; por una parte, como señalé, recuerda: "...cuando yo nací ya Colombia había perdido la vergüenza," y por otra, comenta: "en este que fuera país de gramáticos, siglos ha". Hay en Fernando un desfase que puede ser entendido como el fracaso de una generación que vivió sus primeros años, defendiendo el proyecto de una cultura letrada que sería la salvación, misma que ahora se revela obsoleta en ese universo ficcional que propone el narrador. El narrador, como la memoria y la clase letrada, son el centro desplazado, pero su relato está lejos del cinismo: hay una solidaridad con los animales al ser considerados la parte

no corrupta de la humanidad y que por lo tanto, merece ser salvada. Del mismo modo, la memoria persiste pese a que se le niegue y la palabra se hace un lugar en el mundo, cuando habita el otro que la lee. No es, por lo tanto, nada más el fracaso de una sociedad y el desfase de una cultura letrada lo que subyace, desde esta visión, en *La virgin de los sicarios*, es también la confirmación de la fe en la palabra, es la certeza de que la excepción es un asidero de la existencia que puede dar lugar al amor y al sentido, es la confirmación de que los archivos sociales hablarán de lo que fuimos y anuncian lo que vendrá.

## **2. *Insensatez*, la memoria como documento escrito**

El narrador de *Insensatez* comparte con Fernando, narrador de *La virgin de los sicarios*, su condición de extranjero y de exiliado. Pero el narrador de *Insensatez* no regresa al país de origen (lo cual implica una gran diferencia), sino que huye a Guatemala porque ha sido expulsado de su patria a causa de un comentario en contra del Presidente de la República. Por su parte, recordemos que Fernando termina por abandonar una vez más Medellín a causa de la muerte de sus últimos dos amantes, que se vio favorecida por la descomposición social. Ambos narradores, en síntesis, actúan no sólo por motivos personales, sino que se muestran críticos de su entorno, hecho que causa su expatriación y adoptan una posición de extrañamiento ante la realidad narrativa desde la que recrean su historia.

El narrador de *Insensatez* tiene como encargo corregir un documento en que se consignan los crímenes cometidos por los militares guatemaltecos en contra de la

población civil, y su participación como provocadores y cómplices de las guerras étnicas, es decir, desde un primer momento, la relación del narrador con la memoria histórica reciente del país queda manifiesta. Pero esta relación no será unívoca a lo largo del texto: la posición del narrador respecto a lo que lee y respecto al contexto que él mismo describe, atraviesa por una gran variedad de matices.

### **Dentro y fuera del texto**

La primera oración de la novela “yo no estoy completo de la mente” (13), es una frase extraída del testimonio de una de las víctimas de los militares. Esta expresión, que el narrador extrae de su contexto y trascibe en su cuaderno, revela la dimensión de la tragedia, y muestra la toma de conciencia del sujeto que la emite en relación a su circunstancia psíquica y social de sujeto truncado. Por otro lado, nos remite a una práctica que será común a lo largo del texto por parte del narrador, esto es, la selección y combinación de frases testimoniales que fuera de su contexto original adquieran dimensiones poéticas.

En una primera instancia el narrador se asume como un instrumento inocuo para el régimen militar contra el que se dirige el *Informe*, pero muy pronto toma conciencia de su calidad de instrumento y de la relación que se establece entre el discurso y sus usuarios, que consiste en que nadie puede estar al margen del discurso cuando éste encierra implicaciones morales y políticas tan evidentes como en su caso:

...estaba iniciando un trabajo con los curas que ya me habría puesto en la mira de los militares de este país, como si no me bastara con los enemigos en mi país, estaba a punto de meter mi hocico en este avispero ajeno, a cuidar que las católicas manos que se disponían a tocarle los huevos al tigre militar estuvieran limpias y con el *manicure* hecho, que de eso trataría mi labor, de limpiar y hacer el *manicure* a las católicas manos que piadosamente se preparaban para tocarle los huevos al tigre...(16-17)

De esta manera, el narrador hace suya la frase inicial y la lleva al límite “¡Yo soy el menos completo de la mente de todos!” (16), y sin embargo, él se asume como la herramienta de un grupo, el de la Iglesia Católica, que lo ha contratado como corrector y que ante sus ojos aparece tan execrable como la milicia misma. Sujeto atrapado entre dos instancias de poder, asimila la frase en tanto que la puede *actualizar* para describir su propia circunstancia, que poco tiene que ver con el contexto en que se profirió originalmente. Es decir, ha quedado fuera de la frase la intención de designar la condición de un sujeto que sobrevive a una masacre, y define a un sujeto involucrado en un proyecto que lo pone en un fuego cruzado. Es su condición de instrumento y no de objeto lo que subraya la frase.

La distancia del narrador con respecto al texto se modifica drásticamente desde las primeras líneas: es mayor en sus inicios, en tanto se autoimpone una racionalidad de los procesos que operan en el texto (racionalidad a la que tratará de volver al final del relato), y se va reduciendo conforme avanza. Las “mil cien cuartillas”, término con el que designa al *Informe* remarcando su condición de objeto y documento, no representan

un gran problema; su trabajo consistirá, dice él, en “pegarle un empujoncito” a ese proyecto, es decir, se describe como un paso más en la cadena de producción de texto:

...comenzando con los grupos de catequistas que habían logrado sacar los testimonios de aquellos indígenas testigos y sobrevivientes, *la mayoría de los cuales ni siquiera hablaba castellano* y temía por sobre todas las cosas referirse a los hechos de los que habían sido víctimas, *siguiendo* con los encargados de transcribir las cintas y traducir los testimonios de las lenguas mayas al castellano en que el informe tendría que ser escrito, y *finalizando* con los equipos de profesionales destacados para la clasificación y el análisis de los testimonios, y también para la redacción del informe... (18)

Visto de esta manera, el sujeto se posiciona fuera del texto, por más que se vea involucrado en una cadena de trabajo con intenciones políticas. Se subraya además el largo proceso de mediación que ha operado sobre las “mil cien cuartillas” en donde él está más allá del final, su trabajo se relaciona con el retocado, está más cercano al detallado estético que a la complicidad, y con esto remarca su condición de sujeto externo a la realidad narrada en el *Informe*, constituyéndose como una mediación más, y una bastante inofensiva, según su primera impresión.

Posteriormente el lector asiste a la persistencia de la memoria trasmitida a través de la palabra escrita. Conforme su trabajo le exige una mayor cercanía con el documento, él comienza a verse afectado por lo escrito.

## La memoria como decodificadora del texto

Su cuaderno de apuntes es un elemento importante a lo largo de la narración. Asoma a cada paso ese documento que contiene una selección de lo que él considera lo más representativo de los testimonios. Adopta la costumbre de recitar algunos fragmentos a sus amigos, quienes no reconocen en aquellos pasajes más que atrocidades, nada qué ver con ese halo poético que él percibe. Para esto él elige de entre sus amigos a su compadre Toto, quien se define a sí mismo como poeta y agricultor. Tomando en cuenta lo anterior, le quiere hablar de esas frases cuya sonoridad y fuerza expresiva despiertan interés en él: “*Se queda triste su ropa*”, y en seguida para reforzar su intención continúa con otras frases: “*Las casas estaban tristes porque ya no había personas dentro (...)* *Quemaron nuestras casas, quemaron nuestros animales, mataron nuestros niños, las mujeres los hombres, ¡ay!, ¡ay!... ¿quién va a reponer todas las casas?* (30- 31, en cursivas en el original), y agrega:

...lo que yo buscaba, tal como se lo dije [a mi compadre] ya un tanto encabronado por la circunstancia, era mostrarle la riqueza del lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes, y *ninguna otra cosa más*, suponiendo que él como poeta hubiera podido estar interesado en ello, en esas intensas figuras del lenguaje y la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo... (31) ([2](#))

Los dos sujetos, lector y receptor, adoptan una posición distinta ante los testimonios.

Una primera explicación se puede encontrar en que el narrador se inserta desde fuera de

la realidad narrada en el *Informe*, en tanto que su compadre Toto ha formado parte de ésta, de hecho es un viejo combatiente de una guerrilla de izquierda. Él, participante, se identifica con esas frases en un sentido que no llega a lo estético, instala su corporeidad y su experiencia en una relación más directa con el texto a través de la memoria, en tanto que el narrador sigue moviéndose en el límite textual. Otra explicación, más ligada al tema a la temática de este ensayo, es que Toto no pertenece a la clase intelectual, su visión carece de los referentes que permiten identificar el sentido poético de las frases. Esta situación se hace más compleja porque se crea una contradicción entre la frase que profiere el narrador: “Toto, más agricultor que poeta, como lo descubrí con pena” (31), y la frase con la que burlonamente intenta cerrar el diálogo el mismo Toto: “Sólo ya el no querer es lo que quiero” (33), como si se tratara de insertar a sí mismo en la cultura enciclopédica del narrador. Mas éste último entiende en la frase una evasiva, una salida en la que irá descubriendo la diferencia entre los horizontes de un sujeto que se inscribe dentro de la experiencia y otro que se inscribe fuera de ella.

Esta situación lejos de negar la importancia de la cultura letrada, la reafirma en tanto que texto escrito y experiencia son dos elementos indisolubles, pensamiento sustentado en una sociedad de cultura escrita. Pero la diferencia entre ambos usuarios de la cultura escrita, reside en que lo que para unos es instrumento ligado a la memoria, para el narrador es la unión entre palabra y acto estético. En lo que respecta al narrador, su dimensión de memoria se forja día tras día con la cercanía del texto y es una creación paulatina que lo incluirá en la experiencia del “contenido”.

Esta situación se repite en dos ocasiones más, una con Pilar, la chica española que trabaja con el narrador en las oficinas del arzobispado; el resultado es similar al anterior: una evasión y una mirada de extrañamiento ante el hombre que pretende darle calidad de creación poética a un testimonio, alterando la semántica original. La tercera vez que se repite este suceso, es frente a un grupo de arqueólogos que trabajan en la búsqueda de fosas comunes, desenterrando los restos de los indígenas masacrados. Entre los arqueólogos destaca Yul Bryner, un militar uruguayo que está de visita en Guatemala. En el lugar, el narrador había estado “declamando” una misma frase: “*Que siempre los sueños allí están todavía*” (122). Significativamente no son los arqueólogos los que reaccionan ante la frase, sino el militar: “Impresionante, che. Parece un verso de Vallejo” (123). Si observamos la composición del grupo en que se encuentra el narrador, notamos que es nuevamente un extranjero que no está ligado al campo de trabajo del Arzobispado ni al *Informe*, quien puede fijar la atención en el aspecto poético de un testimonio.

Posteriormente, el lector puede apreciar un cambio drástico en el narrador, a quien no sólo le aterra la idea de haber estado hablando con un militar (que puede ser el esposo de una mujer con la que se acostó hace unos días), sino que parece notar lo que envuelve contemplar un testimonio como un acto poético sin tomar en cuenta la experiencia.

### **Archivo oculto y archivo abierto**

Si bien el encuentro con el militar uruguayo es determinante para que el narrador comprenda la dimensión del testimonio, es hacia la mitad de la novela cuando este mismo entiende que su trabajo se relaciona abiertamente con una labor de archivo. De hecho, el *Informe* se traza como archivo alterno con pretensiones de hacerse público, lo que significa una franca lucha con el archivo oficial y cerrado. Esto tiene lugar cuando conoce al psiquiatra encargado de coordinar el *Informe*: Joseba, español oriundo del País Vasco radicado desde hace años en Guatemala:

[Joseba] me preguntó como al vuelo lo que era el Archivo, una pregunta hecha con el candor de quien se refiere a una biblioteca infantil o la gaveta donde los niños guardan los rompecabezas (...) no se hablaba del Archivo en un lugar público, menos en un restaurante ubicado a menos de dos calles del palacio presidencial, en cuyos aposentos tenía precisamente su sede el Archivo.

El Archivo era precisamente la oficina de inteligencia militar desde donde se planificaban y ordenaban los crímenes políticos mencionados en el informe que reposaba sobre mi escritorio... (87- 88)

El *Informe*, en este momento, se revela como la contraparte del Archivo militar. Ambos se encuentran resguardados: el primero por el edificio del Arzobispado, el segundo por una oficina gubernamental; los dos se mantienen como documentos secretos y son respaldados, asimismo, por instancias de poder social y político. Hasta este punto no hay gran diferencia entre uno y otro, pero la amenaza que constituye el *Informe* como archivo, pese a que los dos contengan detalles de los crímenes de estado, es su inminente publicación, lo que traerá seguramente una respuesta por parte del ejército.

De ahí que podamos unir, por una parte, la revelación de que en el archivo subyace la recuperación de la memoria, la identidad, la lucha política y la legitimación de la verdad, y por otra, el hecho de que es un militar uruguayo quien nota el efecto poético de los testimonios, producto de la extrañeza y alejamiento del lenguaje oficial. Tal fenómeno termina por dar una idea general del poder del archivo.

### **El hombre como archivo**

El poder del archivo no termina aquí, ya que ahora que se ha completado la certeza del narrador de que su papel no se limita a la de un sujeto que detalla desde el afuera del texto, sino que participa del saber y del ejercicio de exteriorizar una verdad contraria al poder militar. Lo anterior terminará por crear en él un delirio de persecución. Y en ese delirio el personaje retoma fragmentos de los testimonios, no ya para apreciar su aspecto estético, sino su valor de verdad. Esto es posible porque ahora inscribe su ser dentro del texto: hay un perseguidor en común, él es semejante a la víctima.

De esta forma, en el fragmento en que el narrador describe su abrupta huída, al creer que los militares lo persiguen (hecho que no se constata, pero que tampoco se niega), repite una frase que ha extraído de los testimonios, se apropiá de ella, la adapta a su propia experiencia y descubre su significado en una solidaridad que no surge sólo de la palabra, sino de la cercanía recién creada por la situación:

...una frase que a primera vista no parecía tener nada especial, pero que a la velocidad de mi huída tomo el canto de esos cantos que los contingentes de combatientes gritan para encenderse a medida que marchan, la frase herido sí es

duro quedar, pero muerto es tranquilo se convirtió pues en el grito de guerra que yo entonaba mientras iba trotando por la carretera...(141)

Después de esta experiencia, el narrador abandona Guatemala y emigra a Alemania.

Desde ahí él seguirá “recitando” las frases del *Informe*, pero ya no le interesa lo poético, sino el valor de verdad que encierran. Ahora hace mención a “el informe”, con un tono más solemne (154) en contraposición a las “mil cien cuartillas” o al “mamotreto”, que descansaba en su escritorio, como llegó a calificarlo despectivamente. Él se arroga ahora como sujeto conocedor de una historia que el resto de las personas que lo rodean ignoran. Es poseedor de un archivo que fue secreto, documento que tiene el poder no sólo de hablar del pasado, sino de establecer un nuevo rumbo en la historia de un grupo humano dentro del cuál él se inscribe por medio del poder de la palabra. Palabra ajena hecha propia por la proximidad, por la frecuencia, pero sobre todo, por la experiencia que ahora comparte y que ha desplazado, aunque no suprimido, al valor poético.

Con *Insensatez*, estamos ante la evidencia de que la palabra además de ser trasmisora de la memoria, es también creadora y propiciadora de la memoria.

Aquí el narrador representa una cultura letrada desplazada por la inutilidad de sus percepciones estéticas, y que sólo logra incluirse cuando se vuelve partícipe o, en este caso, víctima de un sistema que lo identifica y señala por su capacidad para ser herramienta prescindible. No obstante lo pesimista del final, la insensatez que ronda al narrador es evidencia del poder de la palabra.

## A manera de conclusiones

Si aceptamos la idea de Derrida de que el archivo designa una posición de ley, que implica una categoría de jerarquía y de principio organizador, no debe extrañarnos que dos textos donde el narrador se auto-representa como un ser periférico, o más bien, llevados a la periferia por determinadas inercias (el cambio generacional y la descomposición social producto del narcotráfico, por un lado; la represión militar y las tensiones entre la oligarquía eclesiástica y la cúpula militar, por otro), no desaparezca su caracterización de archivo, por el contrario, estamos ante dos textos que, cada uno de una manera muy particular, evidencian y ponen en escena esta tensión semántica entre la memoria y el olvido. Representan la decadencia de sistemas fijos, como lo son la cultura letrada y la erudición enciclopédica, que en otro espacio y otro tiempo, garantizaban el control o al menos cierto reconocimiento a los sujetos que los dominaban.

Si el surrealismo se estrella en el piso ante la realidad que describe, como señala Fernando en *La virgin de los sicarios*, en el caso de *Insensatez* los versos vallejianos se antojan meras fantasías y explosiones de sentimentalismo. Ante un escenario urbano y un mundo decadente, la palabra una y otra vez surge como archivo y memoria. Fernando Vallejo y Horacio Castellanos Moya, dos autores común y cómodamente catalogados como partidarios de una estética del cinismo, muestran en su confrontación a los valores sociales, la evidencia de que es posible crear una afirmación por medio de la negación. Pese a ello, más allá de una visión nostálgica del pasado o una lamentación, lo que puede identificar ambos textos, en un sentido menos elemental, es

su carácter desafiante, irreverente. Carácter que comúnmente es confundido con cinismo, de la forma con que encaran la derrota, el desfase, y se auto-afirman por esa noble negación que implica escribir de la pérdida de la memoria y la inutilidad de la literatura, desde la literatura misma: archivo y actualización del hombre.

### Notas

(1). Con lo que alude a la obra de Ángel Rama, pero sobre todo, al trabajo de José Luis Romero *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. Fernando Ainsa, “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana” en *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Javier Navascués (ed). Madrid: Iberoamericana- Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.

(2). Todas las citas que el narrador extrae del Informe se escriben en cursivas en el original.

### Bibliografía

Ainsa Amigues, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana- Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

--- . *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. (Textos docentes, No. 95)

Castellanos Moya, Horacio. *Insensatez*. Ciudad de México: Tusquets, 2004.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* (tr) Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

Manzoni, Celina: "Fernando Vallejo y el arte de la traducción", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.651-652, Madrid, septiembre-octubre de 2004, p. 45-56.

Navascues, Javier de (ed). *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana.* Madrid: Iberoamericana- Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.

Vallejo, Fernando. *La virgin de los sicarios.* Ciudad de México: Punto de Lectura, 2004.

**La conversión religiosa y su *performance* en verso: los ejemplos de los poetas  
argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler**

[Eloy E. Merino](#)

*Northern Illinois University*

To be converted, to be regenerated, to receive grace, to experience religion, to gain an assurance, are so many phrases which denote the process, gradual or sudden, by which a self hitherto divided, and consciously wrong inferior and unhappy, becomes unified and consciously right superior and happy, in consequence of its firmer hold upon religious realities.

William

James

Para el filósofo norteamericano William James, la conversión religiosa es el nombre de un salto de calidad existencial, entre dos circunstancias vitales; el ser, antes dividido, ‘inferior’ e infeliz, además de ‘equivocado’, deviene uno unificado, ‘superior’ y feliz, ahora dotado de absoluta certidumbre. Es como si la persona, antes irremediablemente disgregada, pudiera, mediante este traspaso de compromisos ideológicos, recoger todos los componentes de su esencia y por esta vía se compactase, se redondease. En cualquier caso, la conversión es, como también se sugiere en el epígrafe, tanto un proceso (“gradual or sudden”) como un resultado (“[a] firmer hold upon religious realities”) (*Varieties*177); de esta forma puede considerarse una especie

de representación personal y pública, una maniobra ontológica o diligencia social, un performance.[\(1\)](#)

James se refiere en otro lugar a la importancia que tiene el aspecto estético en determinar la orientación o el enfoque del relato de la conversión religiosa, “one’s choice of a religion”. Los seres humanos, escribe, tienden involuntariamente siempre a intelectualizar sus experiencias religiosas, a hallar fórmulas especiales de expresión y de representación: “It enriches our bare piety to carry these exalted and mysterious verbal additions [...] Epithets lend an atmosphere and overtones to our devotion”. Para el converso, la riqueza léxica del evento ha de constituir el requisito supremo de la imaginación con la que adopta su nueva realidad, “at every stage [with] adjectives of mystery and splendor” (*Varieties* 411, 412). Según Peter Stromberg, es a través del discurso en la narrativa de la conversión que la autotransformación tiene efecto; es con el lenguaje institucionalizado de la Iglesia que la conversión ocurrió en primera instancia y es con el discurso personal que el converso revive su evento para contarla (xi, 3). Y esos adjetivos de misterio y esplendor a los que se refiere William James son necesarios, paradójicamente, para producir el significado de la experiencia: la conversión, escribe Stromberg, es aquel proceso de uso del lenguaje que expande los límites del sentido común, con miras a crear algo que no se puede comprender en el marco de lo familiar. Si el intento es exitoso, aquello que ha sido arcano se convierte en decible, “and a profound sense of meaning is generated”. El converso aspira, en su ritual, a ganar control de lo incierto por medio del uso de un lenguaje canónico, que es su certeza (17-18, 120).

La poesía, el discurso del misterio y del esplendor por excelencia, debe de ser entonces el vehículo idóneo para enunciar, testimoniar y reiterar esa recristalización del ser que se significa en la conversión religiosa. En el “Desengaño y conversión de un pecador” (1753) de Benito Jerónimo Feijóo, el infractor concluye oportunamente su tormentoso itinerario espiritual con la escritura –el poema mismo–, que “se obliga, / en que es un arpón la pluma, / purpúrea sangre la tinta. / Las telas del corazón / papel, o membrana fina / donde hace el dolor los rasgos, / y el amor echa la firma” (carta xxiv, 339). Porque la poesía, alega María Raquel Adler, es el ritmo del misterio de la vida en Dios, y el poeta religioso, por divino, es el sacerdote del arte (*Sonetos* 10); su vocación lo impele a montar un espectáculo dramático de pujanza retórica y performance sermonario, por medio de los cuales motiva a sus lectores a reproducir o a figurarse aquel estado de éxtasis religioso y estético que se les comunica (Sowder 3, 43).

Entre la conversión misma, el evento, y su crónica pública, el texto, media un proceso que reduce aquel torbellino de emociones a un nombre o etiqueta, que convierte la experiencia estética en una poética, según Karl Morrison. La relación que nos da la persona de su trasmutación es una metáfora de la vivencia misma. No podemos saber, afirma Morrison, lo que sucede realmente en una conversión porque trabajamos casi siempre con un texto escrito, una ficción poética, una especie de relato estructurado por omisiones y maniobras; trucos retóricos para definir a un lector, para asegurar su atención y para cautivarlo (2, 4, 23). El escritor/autor que refiere su caso está totalmente consciente de que su obra es ficticia y que lo es por necesidad, puesto que se ve obligado a usar pensamientos y términos naturales para hablar de eventos sobrenaturales, y ahí, en esa asimilación, ve Morrison la labor poética, el transmitir con

palabras lo que está, o debe estar, más allá del lenguaje humano (39, 42). Ese proceso de mediación, al final del cual, en palabras de William James, el converso alcanza su estado superior de felicidad y consolidación (*Varieties* 177), se desarrolla para Morrison como una representación dramática, con el uso de la metáfora, que denota las variedades del cambio; con la ventaja del predicamento sobre la peripécia (es decir, de la estimación *a posteriori* de la experiencia, sobre el conocimiento de la mudanza repentina); el desequilibrio entre la calidad sobrenatural de la conversión y su divulgación a través de las palabras; la oscuridad deliberada de las parábolas; el juego al escondite de la interpretación alegórica; la analogía de las travesuras entre amantes (ejemplo: el amado y la amada de San Juan de la Cruz) y el cliché del esposo celoso; las paradojas de la continencia fecunda y del acto de predicar a los sordos, *ciertos* lectores. La fábula de la conversión está llena de imaginación teatral (63, 137). En el lenguaje de la filosofía y la teología, la conversión, concluye Morrison, es una metáfora en préstamo de las profesiones y los oficios, en el sentido de verse como el resultado de tomarse la materia prima y convertirla en una obra de arte, como se hace con la alteración de los metales para conseguir el bronce, digamos (185); un *tour de force* de habilidad y talento.

La conversión religiosa es una posibilidad social siempre vigente; es, además, una práctica bastante común en el siglo XX y en el nuestro (sobre todo entre iglesias cristianas), pero es un concepto que adquiere cierta arista de singularidad cuando ocurre en un ámbito intelectual y artístico; el acto adquiere de pronto una dimensión especial, por el mismo hecho de que se hace literatura, poesía; en su escritura el converso reedita vitalmente sus simbolismos fideístas (Stromberg xiii). Juan Luis Lorda escribe que

“desde el punto de vista literario, es un tema privilegiado, por su dramatismo y profundidad”. La transmutación del fervor religioso, del judaísmo al cristianismo –con su sabor arcaico, a siglo XV español, en nuestro ambiente lingüístico–, se da en Argentina con frecuencia, por ejemplo, en el primer tercio del siglo XX, en la población general, además de entre poetas y escritores. (2) Roque Raúl Aragón recuerda que en la Argentina de los años 20, “como había ocurrido en Francia una generación antes, se producen conversiones y se despiertan vocaciones religiosas [...] Se bautizan los judíos Jacobo Fijman, Marcos y Julio Finguerit, María Raquel Adler” (41). Algunos católicos notables que se habían alejado de la Iglesia, regresan: Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez (Arancet 8).

La vida y obra de Jacobo Fijman (1898-1970) quedaron marcadas, entre otros aspectos, por sus vicisitudes personales (su internamiento en un hospital psiquiátrico por casi treinta años), su marginación social, su periplo estético y, en paralelo, reforzando la dimensión de estos eventos entre sí, por su conversión religiosa al catolicismo en 1929, “compleja como toda conversión”, al decir de Santiago Sylvester (“Jacobo” 12); Fijman se bautiza el 7 de abril de 1930 (Bajarlía 83). María Raquel Adler (1899-1974) va a llevar por el contrario una plácida vida, sin altibajos análogos, habiendo sido consejera y miembro de honor de instituciones culturales en Argentina e Hispanoamérica, preceptora y maestra de francés y castellano, dialogista, conferenciante. (3) Fue nominada incluso en los años 60 por tres años consecutivos para el Nobel de literatura (Constanzo 29, 65). Su conversión al cristianismo tiene una fecha exacta: el 27 de octubre de 1927 “están tañendo las campanas del esclarecimiento, para que asista la mujer y su poesía al oficio del Evangelio. Ha quedado el Talmud con la intacta esencia

de los libros del mundo que enseñan un destino, en las afueras del universo adleriano” (Constanzo 22, 63).

Karl Morrison afirma, como se notó, que la inmediatez, el poder y la duración del evento llamado ‘conversión’ ya están perdidos cuando el poeta –Adler o Fijman– se apresta a contárnosla: “We have only a text before us” (23). ¿Cuáles son los modos tropológicos de tal escrito, las peripecias o “proyecciones espirituales” (Adler, *De la tierra* 27), que definen su performance, despliegan el enigma de la conversión, y apelan a la imaginación del lector?

### **Hablar de Dios con su celeste lengua**

María Raquel Adler escribió que su poemario *De Israel a Cristo* (1933) fue gestado a partir de un momento de sacudimiento integral de sus ideas “con el estado de alma necesario a estas proyecciones espirituales, en que la expresión bíblica únese a la exaltación y ésta al arrobamiento y a la acción espiritual” (*De la tierra* 23, 27-8). Eduardo Joubin Colombres añade que éste fue el libro inicial de “su estado de gracia”, compuesto de acuerdo a la verdad teológica (11, 13). Según otro comentarista, *De Israel a Cristo* produjo “un arrebatador revuelo intelectual” en la Argentina en el momento de su publicación (Arenas 63).

Este libro de poemas consta de dos partes; la primera es una suerte de compendio selectivo de figuras, eventos y lugares del Antiguo Testamento, tamizados por la visión de la autora y pensados para aquellos judíos irresolutos que, aunque deseosos, todavía

vacilan ante el provecho de una conversión. Su proyecto cabe en la línea ideológica de otras épocas pretéritas, en la voz de otros conversos; como la del español Gerónimo de Santa Fe, que a principios del siglo XV “movido por un sentimiento de gratitud, se propuso exterminar a sus incrédulos compatriotas; y para conseguirlo, escribió una obra a la cual dio el título de *Hebræmastix* (azote de los hebreos)”. Proponíase Santa Fe “convencer a los judíos de su perfidia”, explicar “las excelencias del cristianismo y poner de manifiesto las aberraciones y absurdos del Talmud”. O como la de fray Alonso de Espina, antes rabino, quien en 1458 publica su *Fortalitium fidei*, para dar fe del cumplimiento de las profecías antiguas del Mesías, en Jesucristo (Amador 334, 407). José Faur indica que estos intelectuales reconocían en sí mismos un profundo sentido de excelencia y de labor misionera, a la par que se consideraban superiores al resto en jerarquía espiritual, tal cual los cristianos más auténticos, “precisely because of their Jewish ancestry”. Desafortunadamente, plantea Faur, estos conversos nunca comprendieron el verdadero significado de la sociedad cristiana o del cristianismo, pues a la postre resultaron incapaces de distinguir entre la retórica teológica y los hechos históricos; enamorados de su propia retórica, permitieron que ésta condicionara y suprimiera la realidad (47-8).

Quizás les hace eco María Raquel Adler, cuando en su primer soneto de *De Israel a Cristo* caracteriza a ese pueblo judío del que ella procede como uno que con “el paso tardo / y encorvado camina bajo un pardo / cielo de la amargura”, turba “de mirada mustia”, muchedumbre “del llanto y la angustia” (3-4). Adler confiesa que una commoción intensa se apoderaba de ella cuando releía sus poemas en este texto, y que había soñado que su raza se conquistaría del todo, si en su corazón albergase a Cristo,

tarea que la había motivado a escribirlos: “Este canto responde en forma intrínseca a mi aspiración íntima, [para] que Israel, el pueblo elegido de Dios, reconozca y se una al fin al Mesías, que entonces desconocieron, y cuya segunda venida al mundo, anticipada en el Ante Cristo de hoy, lo aceptarían definitivamente” (*De la tierra* 23, 27). Adler dedica su libro “a los que dudan y a los que lo niegan” y le manifiesta a su lector que anhela conquistar el alma de Israel, que va “por el mundo sediento de convicciones”, porque le faltan. Jesús es el “Deseado de las Naciones” pero Israel lo desconoce, testarudo, “está cerca de ti y tú no lo ves; está en cada recodo de la vida, donde tu planta se acomoda o tropieza, y tú lo desechas” (vii). (4) Juan Luis Lorda justifica este proceder para los conversos que proceden del judaísmo, quienes “perciben la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y recorren un camino semejante al que recorrieron los primeros cristianos”.

En lo adelante, en la primera parte del poemario, Adler hace un repaso de los principales eventos y personajes del Antiguo Testamento (“Patriarcas”, “Reyes”, “Geografía mística”, “Mujeres bíblicas”, “Profetas”, “Canto de alianza”) desde la perspectiva de su ‘futuro’ común aglutinante, la aparición y emergencia del Mesías Jesús, que es el criterio ideológico que vincula todo el texto: “He trazado, en lo que me fue posible, una línea recta desde el Génesis hasta la exaltación de la Cruz. La persona central es Cristo, como exponente racial y espiritual de Israel” (*De la tierra* 24). Sus conceptos, diseñados en base a hallar una continuidad lógica y simbólica entre las dos áreas de la tradición bíblica, judía y cristiana, no son originales; ella y sus apologistas (Constanzo, Arenas, Joubin) no lo postulan. Adler nos informa que tardó cuatro años en componer el libro, “con intervalos de lecturas y de documentación” (*De*

*la tierra* 27); pudo basar su idea en el simbolismo usado por Teresa de Ávila en el *Castillo Interior*, donde cada una de las siete moradas está vinculada de modo central a ciertas figuras señeras del Antiguo Testamento, “que jalonan el proceso [y] en cierto modo ‘tipifican’ una a una las etapas [de su] itinerario espiritual” (Álvarez 620). Adler podría haber hallado inspiración también en otros autores del Siglo de Oro. Lope de Vega en su *Salmo LXXI*, pide a Dios que disponga de David para que de él descienda “aquel que haga / con tu sabiduría / juicio, que a los pobres satisfaga / [...] / tu Rey envía” (Herrero 150). O nos presenta a Abraham, en el soneto xciii de las *Rimas sacras*, como alguien que cree adorar una única divinidad, cuando en realidad “adoraba un Dios en tres personas” (*Obras* 367). Fray Luis de León justifica en 1562 su comentario del *Cantar de los Cantares* con la idea de que en la persona de Salomón y de su esposa, debajo de los requiebros amorosos, “el Espíritu Santo [explica] la Encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a su Iglesia” (72). Aunque las figuras y la narrativa del Antiguo Testamento son populares en las letras y el discurso españoles (Sánchez-Prieto 78) –sobre todo en el período medieval antes de la expulsión de los judíos en 1492–, un proyecto de la naturaleza del de Adler tal vez tendría pocos antecedentes en la literatura contemporánea en lengua española. El mismo arzobispo de Toledo, Isidro Gomá y Tomás (1933-1940) celebró su originalidad, y la hispanista norteamericana Ruth Richardson reconoció que *De Israel a Cristo* era un libro único, que no pertenecía a ninguna clase. (5)

Según Adler, Dios santifica el sábado para justificar el domingo, el día de la resurrección. Adán ya anticipa el misterio de la trinidad, y Eva es una Virgen María en potencia, “madre, de un alto ministerio” (7, 8). Isaac, el hijo de Abraham, salvado de

morir en Moriah por conducto del ángel, llevará en su estirpe desde aquel momento “la cruz a cuestas ya” (14). Moisés es el ‘otro’ varón de Dios, “hermano en Cristo-Rey”, pues sobre su propio Monte de los Olivos (¿el monte Sinaí?) cumple su sacrificio y expía con sangre el pecado y el vicio, y cuando recibe los mandamientos, las tablas “pueden forjar la cruz / del Monte del Calvario ahuecada en Jesús” (18, 37). Al rey David se le hace anunciar “extático y fuerte” que de Sión ha salir el esplendor de gloria, “así cantó David de Jehová la gloria / del árbol genesíaco de Cristo y su victoria”; lo dijo el rey en sus cánticos: ¡Allá desde el Oriente / subirá hasta los cielos el gran Dominador” (24, 41).

En la “Geografía mística”, el mar Rojo se abre primero al paso de Moisés y da luego los peces para la red de Cristo (33). Jerusalén judía sueña ya con Roma, hija del Occidente (41). Del tabernáculo, el santuario portátil de los judíos durante el éxodo en Egipto, “brota [la] cristiana divisa, / y en el pan y en el vino se anticipa la misa” (43). Raquel, en la sección “Mujeres bíblicas”, es enterrada en Belén, “donde luego a nacer / vino, y a padecer / el Cristo y Salvador: / la piedad y el amor”. Adler se inserta en el poema porque ella es la “Raquel de estos tiempos, [su] hermana en la raza, / en el óleo y la brasa”, y en la misma Belén halló al que buscó, al Mesías (48-9). Las profecías de Isaías casan bien con el propósito del libro y por ello es el primero en aparecer en “Profetas”: “¡Sabed que de una Virgen nacerá el Mesías, / brazo y virtud de Dios como planta pristina!” (58). Miqueas también profetiza el nacimiento de Jesucristo (64), así como Daniel, “profeta-apóstol, cumplió en sus profecías / la duda de Israel ante Cristo el Mesías” (67). Job se consuela en medio de sus miserias con la idea de que “habla [su] Redentor” y por concurso de él resucitará del polvo y el dolor (71).

En el “Canto de alianza”, el cierre apoteósico con el que termina la primera mitad del libro, se apostrofa a la ciudad de Jerusalén para que se prepare: que alce sus tiendas, que abra sus brazos y sus puertas, “que un nuevo pacto en Cristo sellarás!” (75-5). Llegan con las manos temblando Moisés, Daniel y Jeremías; un coro de voces celestiales saluda el arribo de David, Saúl y Salomón. “Isaías a Juan tiende las manos”; las ‘mujeres bíblicas’ (Esther, Judith, Raquel y Deborah) cantarán a la virgen María “mientras aguardan amorosas, dulces” –ellas son sus hermanas en Israel (142). A partir de ese momento de gloria cercano, la ciudad será más fulgida y más pura; “hoy pasa el Elegido, tu Varón”. Los profetas miran, adoran y circundan a Jesús, “y a todos por igual besa el Señor”. Para Jerusalén debe ser el supremo día de redención y Adler expresa un anhelo: “¡Cómo te espero, oh, día de la gloria / y del pacto simbólico e inmortal, / en que Israel y Cristo se confundan / en un canto de paz y eternidad!” (75-8).

En la primera parte del poemario Adler persigue armonizar la tradición bíblica judía con el cristianismo; en la segunda se desarrolla la visión personal de Adler sobre algunos de los eventos y figuras que lo inician (“La adoración”, “San Juan Bautista”, “Apóstoles”), y la recreación poética de las vidas y acciones de algunos doctores de la Iglesia, de cuatro santos y dos santas, para concluir con un aparte dedicado al significado poético de la cruz. Antes ha querido justificarse ante sus posibles lectores judíos, o convencerlos; en la segunda parte del poemario quiere buscar una justificación para sí misma, la certitud entera sobre el paso que ha dado en su vida. Después que Adler nos entrega su fantasía sobre Jerusalén, se construye gradualmente su propio artificio cristiano, en la estela de su conversión (ella es ahora una “hija de Israel en Cristo”, 110). La autora selecciona de nuevo algunos eventos, lugares y personas, aquellos con los que

se siente más identificada, o son conducentes del dramatismo que necesita su inspiración: “No sé porqué mandato especial debo de bucear casi siempre en las luchas o en los pasajes edificantes del Antiguo Testamento, para resaltar[los] con más fuerza y con idéntico convencimiento” (*De la tierra* 47). Todavía querrá, asimismo, vincular en ocasiones el hecho o el personaje con la tradición judía. Dedica tres muy breves poemas a la adoración, por María, los pastores del área y por los “tres reyes” de la ofrenda al niño Jesús a quienes los ha guiado “una estrella fija y cabalística, faro celestial de Israel”, estrella que Dios ha alzado de aquel, “toda multiplicada” (91, 103). Juan Bautista es importante en esta sección porque desciende “del linaje de Aarón” y en el “seno grave oculto” de su padre Zacarías, sacerdote, se mueve; Bautista, como hijo de tal, es un representante de influencia y es aquel que les grita a los judíos, cuando el Espíritu Santo ‘flamea en su corazón’: “¡Preparad los caminos, oh, raza de Abraham!” (97). Al Jesús ser crucificado en el monte Calvario, el pánico cunde en Israel, que se estremece; podría vislumbrar la luz pero se niega: “Cristo está delante de ellos, / pero no en ellos” (111, 121). Luego con María de Betania, “un estrecimiento / fulge de las cavernas de mi raza, que abreva / a todas las mujeres de Israel” (146). La traición de Judas ha maldecido la raza de Israel, con su boca de acíbar y su beso de hiel (159). Precisada de la coartada emotiva, Adler pasa entonces a la conexión íntima, personal, con su nuevo estado religioso hacia el final de *De Israel a Cristo*, en el apartado dedicado al simbolismo de la cruz (Adler la llama “árbol-cruz”, “madero suspendido con collares de estrellas [...] en tu fruto gustamos el anhelo de Dios”, 195). Habla en tercera persona, como testigo de su ‘relato’, excepto en contados casos cuando decide comparecer. Dentro de este “desdoblamiento a veces permanente, otras veces diluido, he escrito este canto como un testimonio de fe, y como un grito de la sangre que me

alcanza desde Israel, y me hizo trasponer su umbral, para ir al encuentro de Cristo” (*De la tierra* 28). Antes de pasar a los últimos poemas sobre “La cruz”, hay un apóstrofe dirigido a Teresa de Jesús –descendiente ella misma de conversos–, como si Adler intentase procurarse de una intermediaria eficaz ante los nuevos patrones de su alma: “Santa Teresita, / bendice la unión / de mi alma intacta / y de la canción, / que de nuevo entono / en loor a Jesús” (194). En los sonetos “Cruz” y “La cruz a cuestas”, escuchamos la voz personal de Adler y una referencia más directa a su conversión. Ahora, sin embargo, como Jesús en su calvario, la voz poética lleva su cruz “a cuestas”, porque el zumo del árbol no ha llegado a madurar para “el vencido cuerpo que [se] tambalea”. No importa, concluye, porque mientras sostiene este árbol, siente a la vez un sopor dulcísimo y profundo, “y me duermo mirando al infinito / mi nombre que en el cielo estará escrito” (199-202).

El pretérito con el que Adler narra los hechos de sus figurantes sirve no sólo para presentar el pasado distinguido del personaje sino también para probar lo ya cumplido, aquello que certifica la razón y la necesidad de la comparecencia, la relación del pasado con el futuro, ambos igualmente gloriosos, a través de la actualidad promisoria de la representación. En ocasiones mezcla sabiamente los tres tiempos verbales, para enfatizar la intemporalidad de su iniciativa: “Job se retorcía en su inmenso dolor”, “Job se yergue y dice [...]”, “A cuyo acatamiento todos se postrarán” (70-1). Adler usa el presente de forma predominante cuando interviene Jesús en su recuento. Los eventos relacionados con él, ser-bisagra, no requieren de gradaciones temporales, porque la venida del poeta mayor es de tal forma inminente, que los tiempos verbales del futuro son insuficientes para describirlo (Sowder 47). “Los hombres esperan en la verdad

mesiánica” (*De Israel* 120); es el presente proleptico, que anticipa y abarca el futuro y todas las objeciones que puedan presentársele.

Su ulterior poemario, los *Sonetos de Dios*, de 1937, aparece cuando Adler nos asegura que está ya alejada un tanto “del dinamismo que desplegará en la compleja amalgama de lucha y de fe [que] alcanzara a balbucir en *De Israel a Cristo*”; cuando su actividad del espíritu se ha ausentado y queda el ámbito del reposo (*Sonetos* 9). Para la paz que dice ha conseguido ahora, tuvo que desplegar fuerzas potenciales y desligarse de “la noche de los sentidos”. Adler se refiere ahora de pasada a la odisea personal que significó su conversión: “¡Por amarte, Jesús, mil dardos rojos / clávense en [mí] / y se ha alzado a mi paso aquel murmullo / del voraz, del inquieto y del malvado / [...] / Por amarte, Jesús, todo he osado!” (*Sonetos* 25). Lírica y artísticamente, estas composiciones están más logradas que los poemas de su anterior libro; ha estado puliéndolas durante cuatro años de gradual normalización emocional. Ya no tiene aquel menester de probarse o representarse ante los lectores y puede dedicar más tiempo al aspecto formal, y a su comunicación privada con su nueva religión: “Te alzo, Jesús [y] así contigo en un coloquio eterno” (*Sonetos* 13).

Según Lewis Rambo, el converso adopta y adapta la nueva religión según corresponda a sus necesidades (42). Adler lleva a cabo una suerte de *contrafactum* inverso, según la definición que diera Bruce Wardroppe del término, “una obra literaria [cuyo] sentido profano ha sido sustituido por uno sagrado” (6); ella reelabora la narrativa bíblica para fines proselitistas, aunque quizás la primera que necesita convencerse sea la poeta misma. En 1936 Adler recuerda con cautela (*De la tierra* 176) la sentencia del

controvertido ensayista y crítico argentino Ramón Doll sobre la literatura y el pensamiento argentinos: una historia de deserciones, de evasiones, un apartarse de la sensibilidad popular. Es decir, de la propia sensibilidad de Adler, como si también se sintiese aludida en el grupo; ¿será ella asimismo una desertora más?

Su mejor herramienta de persuasión de cara al lector será la calidad inmediata de su entrega, por eso ella “versifica o canta o enaltece sus preocupaciones íntimas, objetivas o metafísicas. Su vida es, en consecuencia, una obsesión” (*De la tierra* 152). Así ha hecho desfilar en *De Israel* a sus selectos personajes bíblicos del Antiguo Testamento, sobre una suerte de escenario, como en fila por orden de importancia o de jerarquía, después que la poeta los habría tutelado y preceptuado para que se muevan en la manera deseada: “San Juan Bautista espera, y Jesucristo avanza” (100); para que ostenten su lustre: “¡Oh, dulce moabita, sobre tu frente brilla / un signo que responde a una divina mano”, le recuerda a Ruth (51); y para que declamen en consecuencia: “¡Oh, el salmo en que lo anuncias extático y fuerte”, dice del rey David (24). Es una especie de teatro dentro del teatro de la poesía. La voz poética se apropiá de su función de acotadora, explicando al público lector las singularidades del ejecutante: “Pequeño de estatura”, afirma en relación con el profeta Miqueas, “de piel negra e hirsuta; el paso alerta y vivo, de aquilina mirada” (63); o se trasmuta en apuntadora, para otro de los adivinos: “¡Oh, como te lamentas / y lloras tu dolor! / ¡Oh!, Jeremías, / [de] tus hondas pupilas / como vaciadas cuencas / viértese silencioso / [tu] inmenso dolor” (59-60).

### Hice conducta de poesía

Comparado con María Raquel Adler y otros poetas judíos estrenados católicos de la época, Fijman sobresale seguramente por su calidad poética; y Roque Aragón en su antología de poesía argentina religiosa –donde no se incluye a aquélla o a los Finguerit– consiente que es “famoso por sus genialidades” (43), donde algunas son seguramente literarias, sin que lo puntualice. Ninguno de los demás autores anteriores, según el dictamen de María Amelia Arancet, logran la intensidad de Fijman (197).

Si Adler disculpa su nueva fe con la reelaboración ideológica del Antiguo Testamento (una conversión de ‘contenido’) y la celebra con “la melódica forma” de sus sonetos a Dios (10) , Fijman la canta en su lenguaje vanguardista de “delirio poético”, que es un “salirse del surco. Como si un arado se saliese del surco”, según le confiesa a Zito Lema (55) –una conversión de ‘forma’–, y la debe justificar porque, así nos dice en *Hecho de estampas*, él “estaba muerto bajo los grandes soles”, “rodaba [su] acento de mar desgarrado sobre siete caminos de nieve”, y ánimos de vapor yacían en sus profundas soledades (*Poesía* 107, 113, 114) antes de convertirse.

Fijman es el vanguardista más consecuente entre los poetas judíos de su generación (Lindstrom 19); de ahí que, cuando él entona su canto y su “boca grande de oración derrama vuelos” (*Poesía* 128), quiera tal vez actualizar o subvertir el lenguaje canónico, el mismo que le ha servido a Adler para su labor paralela en su versión tradicional. Fijman querrá que aquella “pura exterioridad escenográfica”, que criticaban sus correligionarios de *Martín Fierro* en la religión (Sarlo 65), se convierta ahora en ‘pura escenografía interior, íntima’, sin variar en el fondo la referencia, sí la intención.

De los tres poemarios que Fijman publicara (*Molino rojo*, *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*), es en el tercero (1931) donde la imaginería religiosa es más patente y la voluntad de comunicarla más directa y consecuente. En el primer libro, de 1926, Fijman le asegura al lector con ironía que se hace “la señal de la cruz a pesar de ser judío” (*Poesía45*), o se compara a San Lázaro, como él “siempre desnudo y blanco; / [...] vestido / de novio” (62), en alusión a su, entonces ocasional, bata blanca de enfermo mental. En *Estrella de la mañana* no se deja ver el equívoco irónico, y hay ahora un deseo en apariencia más franco de comulgar con el lector, o de significar para este lector la magnitud trágica o gozosa del cristianismo, en gesto de solidaridad ideológica. Fijman, en su conversación con Zito Lema, reconoce que *Estrella* se refiere a “los estados místicos que [él] había adquirido en esos años”; quiso expresar con ese título “la encarnación del verbo”. *Hecho de estampas* es, en cambio, un intento de acercamiento a la filosofía escolástica, para dejar atrás a Aristóteles. Es un poemario inspirado por los cuadros religiosos que contemplara en el Louvre de París (Zito 64, 80).

A diferencia de Adler, donde el apremio no es de inmediato aparente, en Fijman escritor, ciudadano de su época y sus circunstancias, es patente, a partir de la urgencia con que el poeta publica su voto lírico de fe, la cualidad de performance que la lectura de su último libro, el texto del autor, sugiere. Fijman estaría actuando su nueva pasión religiosa para el lector y para sí mismo, dándole y dándose evidencia de su carácter genuino, testimonio de su alcance, una muestra de su certidumbre religiosa. El tercer poemario de Fijman es, entre otras caracterizaciones, un comunicado de asunción religiosa, el anuncio y la prueba de un cambio de fe religiosa y un llamado a la

aquiescencia. *Estrella de la mañana* es una suerte de testamento lírico, como si Fijman anticipase su futuro de alienación mental, y se publica un año después de *Hecho de estampas*, donde todavía se refiere a la conversión como una apuesta: “yo quería jugar” (*Poesía* 114). Cuando Fijman, en este libro, se representa (*performs*), certifica el valor trascendental, para él y para el lector, de su conversión, y al certificarla, no puede menos que ‘escenificarla’, mediante la reiteración de las ideas; la combinación de imágenes vanguardistas con otras más accesibles; el empeño de originalidad al tratar temas tradicionales; el uso efectista del lenguaje figurado, y otros aspectos. Ese carácter de performance que podemos hallar en *Estrella* no es privativo de este, su último libro, por supuesto, pero adquiere en este poemario algunos rasgos específicos, dada la intención de la obra. No hay duda que la órbita literaria donde se insertará su obra poética (“Jacobo Fijman integra la generación de los vanguardistas, pero no desde el núcleo que irradia su sistematización, sino desde la periferia” – Arancet 18), le facilitará la tarea, en la forma seguramente. Fijman también, como artista vanguardista, querrá aspirar a la originalidad en su tratamiento de temas religiosos tradicionales. Para ello no tendrá quizás sino seguir la convocatoria del manifiesto de Oliverio Girondo en el periódico *Martín Fierro*, de mayo de 1924: todo es nuevo bajo el sol si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo (Girondo). Fijman sabría que la novedad, como lo aseveraba el chileno Vicente Huidobro, no está en el tema sino en la manera de producirlo (*Obras* 686).

La repetición de vocablos (sustantivos, adjetivos, verbos) es un aspecto que se hace obvio desde el primer poema de *Estrella de la mañana*, lo que Arancet llama el dinamismo de este poemario, “un vértigo” o su “caos dinámico” (199, 248). Esta

reiteración léxica está, para Aragón, compenetrada del “ritmo mental hebreo” de los salmos (43), y recuerda el gusto por lo sentencioso que se le atribuye a la literatura medieval española escrita por conversos. Se nota esta índole de sermón, que sugiere a un Fijman alentándonos desde su púlpito-escenario, en el poema número 36: “Pongo este llano de mi llanto”, “Pongo este llanto de soledad”, “Pongo este llanto dichoso”, “Pongo este llanto de acabado recogimiento” (*Poesía* 159). Algunos poemas parecen tener una palabra o un par de ellas que lo identifican mediante su reincidencia; así pasa para el poema I, donde se repite el adjetivo ‘desnuda’ cinco veces y ‘desnudo’ tres; el número III (‘fragancias’, cuatro veces), en el quinto (‘nada’ cinco veces), el sexto, el séptimo (‘soles’ cinco veces, ‘agua y luz’ cuatro veces, respectivamente, etc.). El poeta selecciona aquel motivo poético que merita la repetición no sólo por el efecto estético sino también, con probabilidad, por el efecto dramático, por la semántica misma del vocablo. Así, “desnudo” en el primero y en el décimo poema tiene cierto aire de insolencia, así como se presenta el sustantivo “fragancia” en el tercero: encarnan la arista de la vida, que Fijman contrapone a la muerte, según una simbología ya tradicional en el cristianismo, la de la paradoja que parte de la muerte de Cristo de cara a la vida de sus seguidores (“Veo la tierra sabrosa de vida y muerte”, 124). La repetición también adquiere una impronta hipnótica, en la acepción del diccionario, que la iguala con la intención de causar gran impresión, por la belleza o las cualidades de lo repetido. O la de producir un estado cercano al sueño, delicioso en su abandono reiterativo y en su fundamento, este canto al alborozo de la conversión que se entona para el lector con intención, diríamos, arrullarlo. En el poema número 14, por ejemplo, con once estrofas, hay un verbo, “levantan”, que se repite cuatro veces, así como se hace con el sustantivo “estrella”; el adjetivo “olorosas” y el sustantivo “suavidad” tres

cada uno; otro verbo, “salta/saltan” cinco veces. La aliteración de los dos últimos versos de este poema es notable: “Y el agua salta albas, lunas, estrellas. / Saltan las albas, saltan las lunes y saltan las estrellas” (136). Arancet señala que la repetición quiere cumplir una función básica para Fijman: multiplicar el sentido, aumentarlo y ahondarlo. De forma paradójica, sin embargo, la reiteración también tiende a anular ese sentido, pues se produce la dispersión semántica, o, por el contrario, todos los poemas se confunden y el lector tiene la sensación de que son casi copias unos de otros (200, 296). Otro efecto dramático es la alternancia o la cohabitación de contrarios, como juegos de palabras o ideas, malabarismos conceptuales: “Los ojos mueren en la alegría de la visión”; “mis noches iluminadas [...] alegres de muerte, / regocijadas de muerte” (123, 130). El poeta quiere ganar ante su lector en la lidia de ingeniosidad, con una suerte de conceptismo semántico, que no aspira a desafiar demasiado la comprensión, para no echar a perder la agilidad de sus imágenes; así es que Arancet aclara que esta práctica, lejos de confundir al lector, le sirve de “faro en el océano” (253). También, ocasionalmente, aparece el oxímoron: “el frío de la vida y las llamas de la muerte florecida” (126), “pavor amoroso” (128), “la luz oscura” (129), o la antítesis: “paz de los días, paz de las noches / nacidas en los espantos de muertes, / y en los gozos de muerte y esperanza de muerte” (137).

El pronombre que abunda más en el poemario será el del colectivo, el de la primera persona del plural. En el poema IX se recoge la impresión de que una poderosa razón para la conversión religiosa hubiera sido la soledad existencial del poeta, como si creyera encontrar en el colectivo católico lo que no hallara quizás en el judío, un nuevo paradigma de solidaridad humana. Así nos dice que antes de esta epifanía que

representa *Estrella de la mañana*, ha estado cubierto de soledad hasta el presente, pero ha abierto ahora la puerta de la fraternidad y “vuelan los soles olorosos de soledad profunda”, en este momento transformada para bien, en su esencia; las manos antiguas del poeta se aniquilan a la vez que reconocen su soledad de criatura (133), una vez que este reconocimiento deja de ser doloroso. Fijman nos recuerda a través de sus imágenes líricas que la principal utilidad humana que encuentra en esta nueva religión suya es la percepción de universalidad, tal vez en contraposición al carácter de excepcionalidad o aislamiento de la fe judía, lo que Naomi Lindstrom llama el ‘particularismo judío’ (11). Será cierto que Fijman no procure la aceptación social por medio de su conversión, como lo interpreta Leonardo Senkman (295), tal y como hacían los judíos españoles en la Edad Media, porque ésta implica un sentido de subordinación, de admisión de derrota. Ninguno de los dos elementos puede comprenderse en el performance, en la proeza del escribir para deslumbrar, en el júbilo que se representa: “Dichosa el alba de las ciudades que hacen en Cristo sus murallas / [...] / Vigilo mis ojos cubiertos de púrpuras sonoras; / desfallecen las albas sobre las tierras amorosas” (135).

Este anhelo de comunión con el otro, en el seno de la nueva fe, se revela marcadamente en el carácter de diálogo múltiple, unidireccional, apóstrofe indirecta, que se percibe a lo largo de todo el poemario. En unos casos, el uso del plural, primera persona, inserta al lector automáticamente en el poema; es, de nuevo, como un hecho que se da por sentado, imperiosamente. En la composición número 23 se le insta a actuar al unísono con la voz poética: “Sacudamos las ataduras de toda muerte / y asistidos de gracia sobre los montes santos cantemos su mediodía” (144). El poeta, las más de las veces, no pide al lector su venia para incorporarlo, sino que parte de su incorporación: “Alcanzaremos

el reposo de las palomas” (129), “Golpeamos llenos de horror [...] / Respiramos los gritos” (160).

Fijman también busca una compenetración en plano de igualdad, en un ágora común con el pronombre “tú”. En este sentido su conversión es muy moderna. El poeta también se dirige por momentos al lector, al espectador, para hacerlo parte integral de su exultación, como invistiéndolo de testigo, y garante a la vez, de la rectitud de sus alabanzas y razonamientos líricos: “He aquí que esperamos en el día de la Ciudad Santa” (166). A fin de cuentas es este lector quien ha de expedir el certificado de autenticidad en la profesión por Fijman de su recién adquirida fe. Se mezcla en el poemario la celebración del *yo* jubiloso del converso con la del lector. Esta afirmación de la primera persona, el anterior en Fijman “super-*yo* [de] las acciones de la vanguardia” (Masiello 21), ya no debe tener aquella angustia inicial en la búsqueda por la autenticidad: la transformación religiosa indica un acatamiento a una autoridad más sólida detrás del *yo* en minúscula (Masiello 136, 9), un delegar de expectativas, un rebajamiento de aquel super *yo*, a lo que se conforma el poeta anuente y tranquilo. Desde esta plácida renuncia, la voz poética interpela al lector, lo llama a filas (lo emplaza) a través de la lectura, en una forma análoga a como el famoso policía de Louis Althusser intimó al ciudadano de la calle: “Hey, you there!”, efectuando el reclutamiento, convirtiéndolo en sujeto. El poeta es nuestro agente del orden: “The writing I am currently executing”, escribe Althusser, “and the reading you are currently performing are also in this respect rituals of ideological recognition [and solidarity]” (“Ideology” 173-174). Michael Sowder, quien explica la intención religiosa en la poesía de Walt Whitman a partir del esquema de Althusser, sostiene que la conversión efectúa

una reinterpelación del sujeto, en la estela de la primera, la que hace Dios con el poeta (72). Así Fijman. El poema IV comienza con la inserción del lector, alma gemela en acciones y religión: “Tu alma canta, mi alma reza” (126); más adelante: “Oye tu soledad mi soledad” (130); “cae en amor tu alma, cae en amor mi alma” (139). Es la simple constatación de un hecho, pero parecería también una especie de mandato. La voz poética, a partir de ahora, acudirá a menudo a este truco, algo melodramático, donde se adecúa su mismo trayecto mental a uno potencial del lector, en vía paralela “Tu corazón se enciende en tu esperanza; mi corazón se enciende en mi esperanza”, 138), como si se interpelaran mutuamente en el acto ideológico, reclutándose mutuamente para la gran tarea por delante, dándose de alta en la sociedad católica, uno frente al otro, performance ante performance.

Otros presentes en el poemario fungen de actores en el proscenio; uno es Cristo, otro es Amor. En estos otros diálogos intercalados el lector es mero testigo aquiescente; ahora sabe que el “tú” no es para él: “Tu voz levanta la carne de mi muerte / y los ángeles rezan el Nacimiento” (144). La voz poética no quiere distinguir a un interpelado del otro; los atributos del apostrofado revelan su singularidad. Aquí se dirige al Cristo ya divinizado: “Tu voz levanta la carne de mi muerte” en el poema 23, o al bebé recién nacido, potencia del cristianismo: “Niño, tú tienes en el signo que trazan tus manos / el día y la noche [...] la vida y la muerte” en el poema “Canción de la visión real de la gracia” (169). Allí a Amor: “Estamos en el abrazo de la tierra y el cielo”, en el tercer poema; “Se levanta tu luz y el agua salta”, en el número 14. Pero la ambigüedad –tal vez intencional– a veces nos hace dudar del interlocutor, como en “Amo tu nombre con pavor amoroso”, del sexto poema (128). Nos dice aquí que su camino se alegra y

regocija con su nombre, a quien pide oiga su soledad y se fije en su llanto. Pero luego cierra la composición con la soledad del otro, que se informa e infiltra su llanto: “Ha entrado la noche en nuestro llanto” (128), que igual puede significarse en la humanidad compartida de Cristo, o en la del lector por emanciparse. Fijman quiere tal vez ser ambiguo: “Ha entrado la noche: / y yo rezó en tu canto, / tu canto en la oración en la noche de los sentidos” (138); esta imprecisión es incluso un guiño al lector, cómplice entusiasta en el exclusivo trío (Fijman, el lector y Jesús).

El presente proléptico, algo intermitente en Adler, es el tiempo verbal predominante en *Estrella de la mañana*. Es como si la intensa actualidad de la conversión aspirase a eclipsar de forma apabullante la memoria dolorosa de cualquier pasado incierto o dudoso, el que a veces aflora: “En las tinieblas puse mis manos cuajadas de llanto. / [He] sido en lo interior de todo y nada” (127); ahora se está desnudo de “tinieblas y pavores” (140); “en mi gemido / conté mi soledad envejecida; conté las noches de mis días” (154). La permanencia de ese presente, que surge para anular el pasado “de todo llanto” (145), y para vaticinar con seguridad el futuro inmediato y el siguiente (“corren los bosques, / y el mar, los soles y la luna se igualan en éxtasis de cielo”, 151), ha de servirle a Fijman de salvaguardia emocional: “Paz, paz, en el camino delante de mis ojos” (130). Los verbos clave del presente de Fijman son también mayormente de acción, sugerentes de lo energético y de lo urgente: “Corren fragancias de las aguas, corren fragancias de las llamas” (125), “arreó la gracia mis ojos perdonados” (127), “crecen palomas y un reino de corderos; / crecen palomas multiplicadas y un reino de corderos multiplicados” (142). Ese dinamismo se refuerza con el imperativo –ya comentado– sobre todo en el poema “Adoración de los Reyes Magos”: “Tierra,

levántate en belleza”, “Levántate de toda muerte”, “Hermosa mía, sé luminosa y ciega”, “Acude a la noche de plata del candor”, “[...] levántate junto a la estrella de la mañana” (163-66).

Es en la forma, claramente, donde hay para Fijman mayor espacio para la experimentación y para el ejercicio intelectual. Aquí es donde tiene la oportunidad de distinguirse, de conseguir la originalidad, de ganarse a ese lector tan quisquilloso que le debe tocar (un lector mucho más difícil de convencer, tal vez, que el de Adler). Ésta sería una de las paradojas de la poesía vanguardista religiosa: por un lado la necesidad de atenerse a lo ya consabido, porque en términos de fe, de fundamento ideológico, hay una fina línea entre la ortodoxia y la heterodoxia, y por el otro lado la urgencia por comunicarlo con el lenguaje más novedoso y deslumbrante posible. Es una tensión que nunca se resuelve, o cuando lo hace, como con los místicos clásicos españoles, se detiene momentáneamente el impulso del tanteo en la comunidad de los poetas, porque de pronto parece a todos que lo ya dicho no se puede decir de otra forma. La batalla por la forma es el mayor desafío del poeta Fijman al versar sobre asuntos de la fe. Y él estará consciente del desfase que inevitablemente aparece entre el significado y el significante. Pero no quiere meramente regalar una ofrenda lírica a su nueva iglesia; él quiere entrar a ella con salvas y cornetas.

### **Antiguas puertas se han abierto (6)**

Tal vez las diferencias en sus vivencias, el grado previo de identificación con la cultura y religión judías, la motivación para la conversión religiosa (“Ésta conversión es una

concepción de la gracia [...] He aceptado la pasión de Cristo”, le confiesa Fijman a Vicente Zito Lema [25, 78]; para Adler el cristianismo es “este otro equilibrio espiritual”, *De la tierra* 28), y su hecho mismo, pueden explicar los heterogéneos desenlaces textuales de estos dos poetas, al menos en los dos libros que me sirven de principal referencia para el análisis, *Estrella de la mañana* de Fijman (1931) y *De Israel a Cristo* (1933) de Adler. Aquél nos ofrenda una certificación lírica de su nueva fe, mientras la segunda compone un poemario de partidismo católico. No significa que Fijman prescinda de ganar adeptos para su nueva orientación religiosa, pero esta vertiente está implícita en sus poemas; lo mismo que está la aceptación pública y jubilosa de Adler de la fe católica en los suyos, al buscar simpatizantes. Cada uno se representa a su manera, según sus urgencias y sensibilidad: Adler calificó la poesía vanguardista en 1936 de “extremismo”, “nueva y entrecortada forma poética” que, para ella, y “para asombro de muchos”, se había posesionado de “vidas tranquilas” (*De la tierra* 168).

Así y todo, en ambos subyace, como han propuesto otros lectores, un misticismo común, que los une en pasión y en entrega, así como en la dimensión de su calidad religiosa: “The effort toward a new mystical expression provides the orienting principles of [Fijman’s] poetry” (Lindstrom 20); “María Raquel Adler [es] la mística de América” (Joubin 16). Michael Glatzer recuerda que para los rabinos del siglo XVI, entre todas las razones plausibles para la conversión del judío, “sólo la inclinación al misticismo explica que fuera posible dar el paso a la religión católica” (66).<sup>(2)</sup> Santiago Sylvester define la poesía mística como una revelación, “un *flash* metafísico”, con una intensidad de visión sagrada que se resuelve luego en el poema. Y admite la

elaboración, el performance, “pero el recorrido entre el punto de partida y el de llegada es mucho menor” (“Ejemplo”). Ese *flash* requiere ensayo y entrenamiento. Como escribió Federico García Lorca, ningún artista labora en estado de fiebre; “aún los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo en las nubes” (67).

El poeta converso se ve en la necesidad, sentida individualmente, de aspirar a expresarse ‘mejor’ que sus competidores, por recurso de ese *flash*, para que nadie dude de su sinceridad, apasionamiento, honestidad; para probar que su lírica de contenido religioso tiene un carácter legítimo, no impostado. Chesterton decía que componer la narrativa de la conversión era una labor sumamente difícil de llevar a cabo, “and not often done well”; una palabra tonta, escrita desde ‘dentro’, pudiera hacer más daño que cien mil tonterías expresadas ‘afuera’ (27, 55). Éstos son los desafíos que el poeta supone ha de vencer, y serían los parámetros que un lector dado querría encontrar en su poesía. De otra forma, este lector puede sospechar que el tema del poema es sólo un pretexto de una “ficción retórica”, como advierte Aragón (9). El converso se ve casi obligado a mostrar más celo religioso de lo esperado o de lo razonable. Este celo en la Edad Media española, según Fernando Díaz Esteban, podía ser “peligroso para la paz de cristianos y [los mismos] judíos” (519). El converso exageraría, consciente o inconscientemente, todos los aspectos de su nuevo estado espiritual: el propósito de la conversión, su gozo en ella, las consecuencias personales.

El poeta se sitúa en el ágora porque su conversión no sólo es una ofrenda lírica, un artefacto verbal, sino también un evento social; al converso le hace falta la sanción

colectiva para su nuevo estado religioso. Sin ella no llegaría a disfrutar de las posibles ventajas sociales que conllevaría la fe católica. En la Edad Media española “la conversión era un acto solemne y público; todo el mundo sabía quién y desde cuándo era converso” (Díaz 518). El procedimiento habrá cambiado en nuestros días, pero aún tiene el mismo fundamento. Por el discurso, el poeta estaría avisándoles a sus lectores, admiradores y censores, sobre su permuta definitiva y definitoria de fe religiosa; así es que el narrador en el cuento de Juan José Arreola concede que debe someterse “y aclarar públicamente [su] nueva situación. Han de saberlo todos, discípulos y enemigos” (137). El anuncio del nuevo o de la nueva cristiana es, en sí mismo, una invitación a la conversión (Lorda). No sólo ha tenido el converso que persuadirse a sí mismo, sino que tiene que convencer al prójimo también, y aquí su conducta inevitablemente se convierte en una suerte de actuación dramática, un espectáculo, con el cual buscará contagiar con su entusiasmo al lector-spectador y asegurarse su aplauso connivente. Aragón afirma que las imágenes de Fijman, casi oníricas, se mueven sobre un escenario cósmico –donde él es el primer actor–, un proscenio “proporcionado a su talla” (43). Precisamente porque el poeta quiere alcanzar cotas singulares, y encantar al lector con el producto de su agonía –su imaginación teatral (Morrison 137)– es que los logros estéticos en *De Israel a Cristo* y en *Estrella de la mañana*, representan una paradoja, la mejor prueba de cómo Adler y Fijman ‘actúan’, *perform*, para sus lectores: el performance de la conversión, escribe Peter Stromberg, es mejor definirlo como una pérdida de control rigurosamente controlada (97). Habría una contradicción entre la afirmación del poeta diciéndonos que sus sentimientos y emociones son tan intensos que no puede expresarlos, y entre el poema mismo, que es la refutación de lo que nos acaba de afirmar. Mientras más lograda la imagen o la apuesta ideológica, mayor la

seguridad de que el lector discrimine a ambos autores positivamente entre todos aquellos otros poetas que también componen loas a Cristo, y, a la vez, más lejos estarán Adler y Fijman del objetivo primario de su poemario, que es dar a entender sin equívocos el evento de su conversión, en última instancia un suceso que *no debe* connotar mucho misterio. Es aquí, con el lenguaje figurado, donde, además, los dos poetas consiguen lustre personal y artístico, y el tema de su dramático llamado a Cristo pasa a un apurado segundo o tercer lugar. Parecerá que en la poesía religiosa culta o vanguardista, no habrá manera fácil de casar la forma con su contenido, matrimonio que se da mejor en Adler que en Fijman, aunque pensemos del último como mejor poeta. Es el riesgo del performance poético, y su redención asimismo. La práctica de la representación en la conversión, escribe Peter Stromberg, funciona de dos maneras. Además de facilitar la posibilidad de revivir, actuar, un conflicto sufrido, la narrativa escogida pudiera permitir al nuevo creyente liberarse finalmente de ese conflicto mismo (126). El poeta experimenta una catarsis o purgación; así alega Fijman, por sí mismo y postulemos que por Adler también, que le ha llegado la noche sin noche, como quería Santa Teresa; ahora puede extender sus manos reflorecidas, ahora “caen los muros” y su carne está –finalmente– sanada (124, 154, 161, 165).

## Notas

- (1). Neologismo que el diccionario de Seco, Andrés y Ramo define con tres acepciones: resultado de una actuación en público, resultado posible de una máquina o aparato, y representación teatral (3484).

(2). En 1921 Nachman Gesang, quien luego sería presidente de la Federación Zionista de Argentina en los años 40, alertaba a sus correligionarios sobre el creciente número de conversiones de judíos y de matrimonios mixtos (de aquellos con cristianos) en el país (Mirelman 103).

(3). Carlos Marcelo Constanzo, así y todo, reconoce que la poeta tenía sus “rarezas y sus pautas”. Algo que le desconcertaba en ella era su forma desusada de vestir, cierta imagen de desaliño y la decisión de Adler de negarse a calzar zapatos, no importase el evento, el lugar o la hora en cuestión: “Cuando sale de su casa de transparencias singulares, la poetisa va munida de todo aquello que hará feliz su viaje [...] Cayado, libros, alforjas con piadosos elementos y sandalias que nunca, nunca, se quitarán el polvo. [Las] sandalias la llevaron y trajeron. [Las] sandalias de la poetisa abrazaron la horizontalidad de los cuatro puntos cardinales [...] Serena, temperamental, a veces acerada para autodefinirse, no calza tentaciones ni vistese de zalamerías” (8, 40, 57, 63, 67).

(4). La paginación sin referencia al título se refiere a *De Israel a Cristo*.

(5). “Algunos juicios emitidos acerca de la obra de María Raquel Adler” (*Sonetos de Dios* 90, 92).

(6). Las citas en los subtítulos provienen, por orden, de: Adler (*Sonetos* 73), Fijman (Zito Lema 24), Fijman (133).

(7). Las otras son la búsqueda de prebendas y honores, el error derivado de una excesiva especulación filosófica, y una posible desesperación por la situación social del judío (Glatzer 56).

### Obras citadas

Adler, María Raquel. *De Israel a Cristo*. Buenos Aires: L. J. Rosso, 1933.

---. *De la tierra al cielo (ensayos literarios)*. Buenos Aires: Editorial Serviam, 1936.

---. *Sonetos de Dios*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1937.

Alcalá, Ángel, ed. *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid: Ámbito, 1995.

Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).” *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press, 1971. 127!86.

Álvarez, P. Tomás. “Santa Teresa de Ávila en el drama de los judeo-conversos castellanos”. En Alcalá, *Judíos* 609-30.

Amador de los Ríos, José. *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos en España*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas “Solar”, 1942.

Arancet Ruda, María Amelia. *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

Arenas Luque, Fermín V. *Dos poetisas místicas de América. Sor Juana Inés de la Cruz y María Raquel Adler*. Buenos Aires: Talleres Gráficos “Pedro Goyena”, 1950.

Aragón, Roque Raúl, comp. ‘Introducción’. *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. 7-73.

Arreola, Juan José. “El converso”. En *Cuentos*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.

Bajarlía, Juan-Jacobo. *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.

Chesterton, G. K. *The Catholic Church and Conversion*. New York: The Macmillan Company, 1951.

Constanzo, Carlos Marcelo. *María Raquel Adler: Una lágrima de Dios hecha poesía*. Buenos Aires: Establecimiento gráfico Atlas S. R.L., 1975.

Díaz Esteban, Fernando. “Literatura hebrea y literatura castellana”. *Historia Medieval* 6 (1993): 517-542.

Feijóo, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas*. Tomo IV. Madrid: Pedro Marín, 1774.

Fijman, Jacobo. *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2005.

Faur, José. *In the Shadow of History. Jews and Conversos at the Dawn of Modernity*. Albany: State University of New York Press, 1992.

García Lorca, Federico. “La imagen poética de don Luis de Góngora”. En *Obras completas de Federico García Lorca*. Tomo III. Miguel García-Posada, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997. 53-77.

Girondo, Oliverio. “Manifiesto de Martín Fierro”. *Martín Fierro* 4 (15-V- 1924): 1.

Glatzer, Michael. “Crisis de fe judía en España a fines del siglo XIV y principios del XV”. En Alcalá, *Judíos* 55-68.

Herrero, Miguel, y José María Pemán, eds. *Suma poética. Amplia colección de la poesía religiosa española*. Madrid: Editorial Católica, 1944.

Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.

James, William. *The Varieties of Religious Experience*. En *Writings 1902-1910*. New York: The Library of America, 1987.

Joubin Colombres, Eduardo. *María Raquel Adler y su poesía*. Buenos Aires: Ed. del Ultravitalismo, 1958.

León, Fray Luis de. *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*. Tomo I. P. Félix García, ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.

Lindstrom, Naomi. *Jewish Issues in Argentine Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Lorda, Juan Luis. "Conversos del siglo XX". *Diálogos de Teología* {Valencia} 5 (2003): 31-54. 18-VI-2007. <<http://homearguments.blogspot.com/2007/02/conversos-del-siglo-xx.html>>.

Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Mirelman, Victor A. *Jewish Buenos Aires, 1890-1930. In Search of an Identity*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

Morrison, Karl F. *Understanding Conversion*. Charlottesville: U of Virginia P, 1990.

Rambo, Lewis R. *Understanding Religious Conversion*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro. "La Biblia en la historiografía medieval". En Toro Pascua, *La Biblia* 77-194.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. Barcelona: Aguilar, 1999.

Senkman, Leonardo. *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Pardes, 1983.

Sowder, Michael. *Whitman's Ecstatic Union. Conversion and Ideology in Leaves of Grass*. New York: Routledge, 2005.

Stromberg, Peter G. *Language and self-transformation. A study of the Christian conversion narrative*. Cambridge University Press: 1993.

Sylvester, Santiago. "Jacobo Fijman, el expulsado". En *Poesía completa de Jacobo Fijman*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2005. 9-13.

---. "Ejemplo de poesía mística". 11-I-

2008 <<http://www.clarin.com/diario/2005/06/28/sociedad/s-03303.htm>>.

Toro Pascua, María Isabel, coord. *La Biblia en la literatura española*. Madrid: Trotta, 2008.

Vega, Lope de. *Obras poéticas*. Tomo I. José Manuel Blecua, ed. Barcelona: Planeta, 1969.

Wardropper, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

Zito Lema, Vicente. *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor, 1970.

**La construcción del objeto discursivo *España* a partir de tres conceptos claves:**

***Regeneracionismo, Hispanidad y Quijotismo. Las estrategias discursivas de reformulación explicativa en La ruta de Don Quijote y Vida de Don Quijote y Sancho***

Adriana Minardi

*Universidad de Buenos Aires/CONICET*

*La literatura tiene que ser, como la vida misma,  
organismo y no mecanismo  
(...) No es maquinaria lo que hay que mostrar,  
sino entrañas palpitan tes de vida, calientes de sangre.*

Unamuno, M. (1986: 23)

**Las matrices discursivas de la Identidad nacional**

En el presente trabajo pretendemos dar cuenta de las relaciones interdiscursivas (1) que se producen cuando, en determinado momento de un proceso histórico, se incorporan y diseñan distintas matrices discursivas (2) que reformulan un proyecto narrativo anterior. Estas relaciones se especifican en el caso de una novela como *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La generación del '98 retoma, en muchos casos, la imagen del Quijote como una estrategia discursiva que no se limita a una construcción ficcional narrativa ligada al género literario novela sino que incorpora formaciones discursivas propias del ensayo. Es por esto que analizaremos las reformulaciones explicativas

del *Quijote* en dos obras: por un lado, *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno y, por otro, *La ruta de Don Quijote*, de Azorín ya que ambas integran las operaciones y estrategias propias del ensayo cuya trama argumentativa identifica una memoria discursiva específica: la de la Ilustración que recupera los enunciados de la tradición del siglo XVIII y la ideología del republicanismo; allí operan además, asociaciones al universo ideológico del krausismo y del escepticismo de Shopenhauer. Estas matrices discursivas proyectan en el Quijote dos complejas operaciones; por un lado, el sentido de la *parodia humana*, la visión escéptica y risible del hombre anacrónico que vive de la caballería e imagina una realidad alternativa, producto de la imaginación por identificación literaria pero, por otro, la encarnación vital, realista y posible de la experiencia en ese mundo. Aunque el final demuestre la vuelta al realismo objetivo, lo interesante es el trayecto de dicha experiencia. Don Quijote emprende un viaje, a la manera de un *bildungsroman* para incorporar formas de los pueblos de España. Cuando Azorín emprende la partida, también piensa en esa experiencia creativa; al igual que Unamuno imagina críticamente ese trayecto, es decir, en estas obras, propias del contexto noventayochista, la mirada del recorrido de los pueblos es una mirada crítica de la sociedad. La reformulación del *Quijote* es, en principio, selectiva. No se narran con exactitud todos los episodios sino que se eligen según la funcionalidad de la explicación y de la argumentación. La reformulación explicativa opera la intencionalidad semántica primordial del sentido del intelectual crítico. Azorín, tanto como Unamuno, se valen del Quijote para proponer unas estrategias discursivas que componen en sus enunciaciones una crítica y un programa. La crítica permite reconocer el elemento ideológico respecto de las hegemonías de las élites dominantes en España mientras que el componente programático permite deducir, a partir de esas

mismas críticas, unas lecciones respecto del *ser español*. Este doble movimiento reconoce construcciones discursivas de un objeto elemental que guía la argumentación de ese proyecto: *España*.

Como señala D. Shaw (1997), el problema nacional ocupa a esta generación y los agrupa bajo una misma consigna que trata de recuperar los valores espirituales de la España perdida. Como ha señalado Unamuno en uno de sus artículos:

¡Nuestra egolatría del 98! ¡Sin duda alguna! Aquello fue un movimiento de personalismo, no fue de fulanismo, frenético. ¿La patria? La veíamos hundirse con la más encallecida modorra, y ya que España, se hundiera, queríamos salvar al español. Cada cual al suyo. (...) No estábamos dispuestos a vender el alma por un acta de diputado. (...) Creíamos haber nacido para renovar la patria, para hacer de España el solar de los españoles, un pueblo de yos y no un rebaño de electores y contribuyentes. (1916. *Nuestra egolatría del 98*. Madrid: El imparcial)

o Azorín en el “Epílogo en Castilla” de *Lecturas españolas*:

El campo se extiende ante mi vista... no se yerguen árboles en la llanura, no corren arroyos ni manan hontanares. El pueblo reposa en un profundo sueño. Ningún lugar mejor que esos parajes para meditar sobre nuestro pasado y nuestro presente ... Reposa el cerebro español como este campo seco y este pueblo grisáceo (1978: 650)

**Tradición y Aprendizaje en *La ruta de Don Quijote* (1905)**

Antes de abandonar el *Imparcial*, Azorín contribuyó a las celebraciones del tricentenario de la primera edición del *Quijote*, con quince artículos que terminarían constituyendo *La ruta de Don Quijote*. Este ensayo no tiene como objetivo el detalle minucioso de realidades objetivas sino más bien la interpretación de esas realidades, de esas microhistorias rurales. El espíritu de la nación puede delinearse a partir de la esencia de los individuos que conforman los pueblos de Castilla. Las personalidades, los tipos que representan a Argamasilla del Alba son producto de la lectura del *Quijote*. El determinismo del espacio geográfico, casi mítico de La Mancha, produce lecturas y universos que rompen la monotonía de la vida pueblerina. Ortega y Gasset (1957) relaciona esta presentación de los pueblos de Castilla con el problema del regeneracionismo. Señalar los aspectos negativos del entorno pero también la esencialidad positiva de lo español. Si el espacio de La Mancha, como señala A. Redondo (1997) implica un espacio rural que en la época de Felipe III denota claramente una degradación, Don Quijote no puede salir de ese espacio; el nomadismo tiene pues su límite que es el de la organización social.

El ser español, para su regeneración, necesita del conocimiento de su entorno; solamente mediante un conocimiento de sí podrá regenerarse colectivamente. Es por esto que las operaciones de reformulación de los episodios del *Quijote* no sitúan un narrador ajeno a la realidad representada. Azorín plantea una primera persona del singular, un yo capaz de situarse en la tensión de contar y contarse a sí mismo. Al igual

que Unamuno, la fe depositada en el hombre es la que posibilita la regeneración moral de España, anterior a cualquier regeneración económica o social. El pueblo es quien ofrece la puerta de entrada a la esencia. Pero el intelectual debe llegar a ese pueblo mediante la mirada crítica y la incorporación a su cosmovisión. Azorín se constituye en el personaje principal que homologa a Don Quijote. Esa idealización puesta en los pueblos hermanados por ese *self* consciente de su lugar en el mundo produce una nueva idea de España. Este centro productor de ideología que mantiene el ideal ilustrado del reformismo español, connota otro centro productor de sentido en la tensión Cervantes/Don Quijote. La cueva de Medrano, donde Azorín afirma que Cervantes estuvo encarcelado es el comienzo de la escritura. Pero es una escritura que nace de la ausencia de libertad y que, sin embargo, postula la libertad como el valor primordial de lo español. Si el *Quijote* es el producto de lo censurado (la parodia de los libros de caballerías, lo risible de lo imaginario e imposible) también hace de su imagen un mitema de la libertad. Pero el Quijote, a diferencia de lo que postula Unamuno, no se distancia de Cervantes.

Una de las características estéticas de la Generación del 98 es la búsqueda de lo llamado genuinamente español en la literatura del Siglo de Oro, y la representación y problematización de Castilla como una forma de reivindicación de los valores nacionales tras el desventurado Desastre de 1898. Por esta razón, tomaron el III Centenario de la publicación de la primera parte, como referente de símbolos; ese rescate de la simbología heroica que no reside en las armas sino en la posibilidad de creación se corresponde con el apodo que recibiera Azorín. *El último romántico* lleva la connotación al uso de la subjetividad individual como estadio principal para construir

una nación. Si Don Quijote se actualiza en el contexto de la pérdida del sentido del imperio español es porque la heroicidad reside en lo esencial, no en las apariencias. No se elige al Cid como símbolo de lo nacional porque el Quijote es más realista; en él se funde la condición de lo abyecto que es la condición primordial para el conocimiento de uno mismo. Picaresca, inversión de los términos lógicos y valores de sociabilidad son los elementos que necesitan los intelectuales para la regeneración del ser español. Nos ocuparemos en el análisis de *La ruta de Don Quijote* de las reformulaciones explicativas. De esta manera, “La exaltación española” y “La guía para extranjeros” intentan construir una España que tiene que buscarse en sus valores olvidados y sólo la memoria ejemplar del *Quijote*, en su constante relación con Cervantes, puede recuperar lo esencial de los pueblos, donde los efectos de la modernidad tardía no curan la anacronía ([3](#)):

En Alcázar de San Juan alquilamos un carrito; no había entonces automóviles; si los hubiera habido, no nos hubiesen servido; los caminos no los permiten. En un carrito que guiaba un antiguo repostero [llamado Miguel] que vivió y trabajó en Madrid, hicimos todo el viaje por pueblos, campos y aldeas de la mancha (I: 14)

Como señala D. Shaw (1997), Azorín se sitúa en su generación puesto que la interpretación del problema de España encuentra su tesis en la existencia de un carácter nacional determinado geográfica e históricamente que necesita ser definido y modificado. Si el Quijote es anacrónico, la imagen del intelectual a fines del siglo XIX, se corresponde con esa anacronía. No se trata de una evocación ideal y nostálgica del pasado sino de una construcción analógica que permita leer las condiciones de un nuevo

país que debe resurgir. De esta forma, el determinismo del espacio geográfico no es negativo sino positivo, índice de la continuidad de lo hispano, donde se unifica el pasado con el presente y esa continuidad permite construir e imaginar el futuro. El núcleo fundamental, como muestra el *Quijote*, es la vuelta a la esencia. No se trata de recuperar la España del pasado mediante las hazañas del relato épico ejemplar sino, más bien, a partir de la vida cotidiana de los pequeños pueblos; la vida rural es lo que construye la nueva España espiritual, inmutable. El triunfo sobre lo transitorio es justamente lo perdurable y lo que sirve como lección a las nuevas generaciones y a los extranjeros, especialmente, a los ingleses, otro de los destinatarios de *La ruta de Don Quijote*. Entonces, intentaremos responder a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el objetivo de actualizar el trayecto narrativo del Quijote, en la primera persona del singular (yo) mediante la puesta en texto de una crónica de viajes?

### **La partida y los efectos de la imagen alfa en la memoria de Argamasilla del Alba**

Los capítulos I-VI plantean un modo de puesta en texto argumentativo que parte de la redacción de una crónica de viaje que, antes de cumplir con la observación directa que exige el género, sugiere el recuerdo presente de la lectura de un texto que funciona no sólo como el texto fuente, el hipotexto en palabras de G. Genette (1996) sino también como la imagen alfa que marca el prejuicio sobre la mirada presente. Es decir, el *Quijote*, hipotexto de este hipertexto, no sólo funciona en la escritura de *La ruta de Don Quijote* sino en la lectura de su personaje principal. Ese yo, prototípicamente asimilado a Azorín, es un sujeto que trabaja su configuración subjetiva en dos direcciones: es un sujeto de la enunciación; narra los episodios de viaje, a la manera de

unas crónicas diarias pero en ese gesto opera la interdiscursividad que selecciona episodios del trayecto de viaje según la propuesta narrativa del *Quijote*. En esa configuración que establece el pacto de lectura y el efecto *emphático* con el lector, se produce la tensión en la emergencia de una nueva configuración: la del sujeto del enunciado. Azorín se involucra en los trayectos según la lectura de los tipos sociales; allí la anacronía (que no se produce en la forma de redacción del sujeto de la enunciación) tiene lugar en la lectura de los personajes.

La imagen alfa del tipo campesino o del tipo del canónigo rico es producto de la fidelidad al texto fuente. No se presentan los nuevos burgueses ni se hace mención a episodios históricos recientes. Los tipos concuerdan con la intencionalidad semántica básica de recuperar de esa anacronía los tipos esenciales de la vida rural, donde reside la verdadera hispanidad. Argamasilla de Alba es un claro ejemplo de cómo se establece esta tensión y de cómo se resaltan los tipos esenciales determinados por la geografía. Allí la reformulación explicativa de la partida posibilita la introducción de la ideología mediante las lecciones básicas de cómo se compone la esencialidad necesaria de los tipos hispánicos. Esta operación descriptiva comienza con la antítesis entre los pueblos y una ciudad como Madrid. Al principio, escribe :”(…) *me siento con un gesto de cansancio, de tristeza y de resignación*” (13). Allí aparecen el abatimiento y la melancolía del pequeño cuarto de pensión. La idea de poner en primer plano la configuración de un sujeto romántico, ese “yo”<sup>(4)</sup> que inicia el texto, supone volver a la idea que también sostiene Unamuno acerca de la recuperación de la individualidad. Ese yo, unido a las constantes preguntas retóricas que desafían al lector, marca la búsqueda de identidad en el trayecto. De esta manera, la primera pregunta retórica que se formula

está ligada a la reflexión acerca de la rutina de la ciudad en oposición a la libertad de acción en los pueblos “*La vida, ¿es una repetición monótona, inexorable, de las mismas cosas con distintas apariencias? Yo estoy en mi cuarto; el cuarto es diminuto; tiene tres o cuatro pasos en cuadro; hay en él una mesa pequeña, un lavabo, una cómoda, una cama...*” (I:13)

En este caso, el sujeto de la enunciación no sólo realiza un acto de enumeración de los elementos de la realidad sino que también interpreta su influencia en el modo de ser de los sujetos, lo que implica que al describir también ejerce un acto de interpretación subjetiva. Para contar el trayecto del caballero de la triste figura, Azorín no elige la tercera persona y el punto de vista de un narrador omnisciente sino, por el contrario, la perspectiva del sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado que explica los trayectos de Don Quijote actualizando, mediante su propio trayecto, el recuerdo de su imagen.

Por último, el tópico de la enfermedad se reformula no mediante la locura que produce la melancolía ([5](#)) sino mediante la muerte futura que ocasionarían los libros y papeles. De alguna manera, el sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado, Azorín, se asemeja a Don Quijote y lo elige su símbolo a causa de la incomprendición que sufre un loco caballero andante y un intelectual que con el trayecto de su cuerpo confirma el trayecto de la palabra. Pero, ¿qué significa buscar *lo español*?

Dos condiciones hacen posible su sentido de búsqueda: el linaje intelectual abortado por el desastre y el encuentro de una praxis de la libertad. Estas dos condiciones posibilitan el sentido crítico que se fundamenta más que en una *intentio auctoris* en una *intentio operis* ([6](#)). Esta intención del texto, independiente de la intención del autor configura

también los entornos históricos. Esa imagen alfa permite trazar continuidades y deconstruir el estatuto de la imagen de la España imperial. Es por esto que este texto trabaja no sólo los recorridos geográficos sino también los recorridos históricos. Por ejemplo, en el relato del diálogo en la pensión entre Azorín y Doña Isabel, se produce la analogía entre Don Quijote y este personaje en el nivel de la incomprensión.

El capítulo II, “La Marcha”, está contado desde la fonda de la Xantipa, cuya dueña era una viuda de Argamasilla de Alba. Nos hace un flash back del viaje en tren desde Madrid hasta la estación de Cinco Casas, por esos *caminos de hierro* como lo demuestra en su libro *Castilla*. En la descripción de la psicología de Argamasilla de Alba se resume la concepción de la esencia del ser español que sostiene Azorín. La conjunción de los yos, de aquellas identidades que construyen la esencialidad identitaria de España. Argamasilla es *pueblo andante*, lo que explica que Don Quijote haya sido producido en esa tierra. Pero es también pueblo enfermizo. En la explicación de su origen, Azorín comenta que la locura es productiva de esas nuevas mentalidades, entre las que se encuentra Alonso Quijano. Pero esa enfermedad es la que hace posible la acción positiva. En el capítulo V, *Los Académicos de Argamasilla*, se muestra la efectiva actualización que opera la reformulación. Los académicos de Argamasilla fueron seis según el pergamino que había en la caja de plomo, al final de la primera parte del *Quijote*: El Monicongo, el Paniaguado, el Caprichoso, el Burlador, el Cachidiablo y el Tiquitoc. Por ellos los eruditos cervantistas, entre ellos Clemencín, Hartzenbusch, y el propio Azorín consideraron que Argamasilla debía ser *ese lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*. La anotación 52 de D. Clemencín (1998), exhibe el matiz irónico: “*La idea de una Academia existente en la Argamasilla lleva*

evidentemente consigo la de burlarse de sus moradores, y más en el tiempo de Cervantes, en el cual estos cuerpos eran raros hasta en las cortes y ciudades más populosas y cultas". El capítulo comienza con un epígrafe de *Orlando el Furioso*, de Ariosto. Allí el matiz irónico se deja ver en la descripción de la riqueza de la casa de don Cándido. La distancia es clave para comprender la misma intencionalidad semántica que Cervantes intentó transmitir por medio de los versos de los académicos. De esta forma, el texto de Cide Hamete, traducido, transscrito y citado por el *Narrador*, no constituye el único testimonio en el relato de Don Quijote ya que los últimos párrafos del *Quijote* de 1605 advierten que en el interior de una caja de plomo se encuentran los epitafios y poemas con que este último cierra la primera parte del libro. La autoría de estos versos finales corresponde a los Académicos de Argamasilla, una más de las ficciones cervantinas que construyen el *Quijote*, y que podría considerarse como una más de las manifestaciones del autor implícito textualizado. La lección que despliega es clara: los intelectuales deben comprometerse con los ideales de esencialidad en vez de afirmar los valores superficiales de la falsa riqueza. En el episodio de la venta de puerto Lápiche, capítulos VII y VIII, Azorín sale con Miguel a las seis de la mañana, sin embargo, don Alonso Quijano salió solo, sobre Rocinante, una mañana del caluroso mes de julio por la puerta falsa de un corral con grandísimo contento y alborozo. El proceso de reformulación se da implícitamente. *El Quijote* permanece como el recuerdo flotante de la memoria de la lectura; nuevamente, la estrategia de la pregunta retórica es clave para desplegar la intencionalidad semántica.

Y ahora es cuando comprendemos cómo Alonso Quijano habría de nacer en estas tierras, y cómo su espíritu, sin trabas, libre habría de volar frenético por las regiones del ensueño

y de la quimera. ¿De qué manera no sentirnos aquí desligados de todo? ¿De qué manera no sentir que un algo misterioso, que un anhelo que no podemos explicar, que un ansia indefinida, inefable, surge de nuestro espíritu?" (64).

En esta cita encontramos el proceso de reformulación explicativa que aparece actualizado en una lección que permanecía implícita en *El Quijote*: la escritura debe ser producto de la libertad. Aquí, en la mención del ensueño, se actualiza en la referencia a las *plumas* (el sueño o colchón según Petrarca) que se verifica en el capítulo II del *Ingenioso Hidalgo*.... El ansia inefable se correlaciona directamente con la puesta en escena de la escritura. La reformulación relaciona las plumas con el imaginar. La presencia de un nuevo autor: Azorín, muestra, a través de las *cuartillas*, la cuestión del imperativo ético que implica dar *testimonio*. En la venta donde Don Quijote fue armado caballero, Azorín, luego de buscar a don José Antonio, se dirige a la venta inexistente. Nuevamente, la búsqueda refiere no a un lugar físico puntual sino a la rememoración de su recuerdo.

Si se conjugan las escenas de la lectura y la escritura, como cuestiones pragmáticas, por un lado y pasivas por otro, también estos capítulos intentarán superar la oposición espiritual/práctico o, mejor dicho, Quijote/Sancho Panza. De esta forma, Sancho no es un personaje individualizado sino una vertiente del quijotismo, suma de la hispanidad que logra en el espíritu del pueblo la conjunción de espíritu y cuerpo. La búsqueda del escenario quijotesco supone también esta operación que se verifica en la afirmación "Yo soy: *un viajero*" similar a la que produce Don Quijote al afirmar su identidad. En ese viaje que es condición de lo inesperado aparecen nuevamente las figuras de las *plumas*,

del ensueño que supone reconocer la utopía de los molinos de viento. Verlos es, para Azorín, lo que implica el imperativo ético del deber en la reformulación en el *hic et nunc* del presente. Allí, en ese encuentro, se produce la reformulación explicativa que amplifica la connotación molinos de viento = gigantes. Allí explica Azorín el funcionamiento de estas máquinas modernas y su impacto en la población en los tiempos de Don Quijote. Al día siguiente nos hablará de los Sanchos de Criptana, donde conocerá a don Bernardo, músico que había compuesto un himno a Cervantes para que se cantara en el Centenario y que ha de oír nuestro cronista de puro compromiso: “*Gloria, Gloria, cantad a Cervantes creador del Quijote inmortal...*”. *Los Sanchos de Criptana* es, en definitiva, la exposición del espíritu práctico pero, en la evocación del himno está la clave de lectura que operará la reconstrucción.

El último capítulo, el XV, titulado “Exaltación de España”, es sin duda una reivindicación evidente de los valores nacionales, ante una situación histórica decadente como la del Desastre del 98. Comienza diciendo: “*Quiero echar la llave (acabar), en la capital geográfica de la Mancha, a mis correrías*”. Este capítulo puede ser considerado como el primer cotexto que intenta explicitar la intencionalidad semántica del conjunto de crónicas a la manera de un ensayo. Nuevamente el uso de la pregunta retórica guía argumentativamente la exposición. El alcázar de San Juan es el elemento que unifica y da valor a lo tradicional del espíritu español. “*La exaltación española*” es un relato irónico que opone lo aparentemente negativo de los caracteres esbozados en el *Quijote* a la situación de España en el presente de fin de siglo. Lo importante es que la lección final que clausura el texto antepone a su último cotexto, el sentido de lo colectivo: “(...) *Pero éstos son casos individuales, aislados, y es en el propio Argamasilla, la patria de*

*Don Quijote, donde la alucinación toma un carácter colectivo, épico, popular”*

(129). Esa esencia se opone al relato acerca de Mr. Dekker que aparece en el artículo “*Pequeña guía para los extranjeros que nos visiten con motivo del centenario*”, “The time they lose in Spain”. Había sido escrito por Azorín un año antes, en 1904, para el diario *España*, y se atribuía a un imaginario y extraño doctor que vive en Madrid y, si bien parece estar encantado con España, no deja de hacer anotaciones en su *diminuto cuaderno* acerca del tiempo que tardan los españoles en servirle y lo que tardan los tranvías. La oposición de tiempos permite comprender la visión negativa y escéptica del presente frente a una visión idealizada del Quijote y Cervantes. Aquí se observa el dispositivo ideológico que focaliza en el sujeto de la enunciación, quien construye un *ethos* discursivo ligado al intelectual crítico de su época. Esa crítica se argumenta mediante tres conceptos claves: la carencia, la espera y el testimonio. La carencia se subraya en la falta de recursos de la España de fin de siglo; la espera marca no sólo el estancamiento del tiempo y su retardación sino también la representación de la memoria discursiva liberal que construye el linaje con Larra. El testimonio es la forma original de una técnica moderna en la que introducía recursos literarios como diálogos, descripciones y su presencia como protagonista de las crónicas, le permite a Azorín reformular el *Quijote* en el *hic et nunc* de la enunciación.

### ***Vida de Don Quijote y Sancho (1905). La tradición coral del self.***

Señala Javier Blasco (2004) que la *Vida de Don Quijote y Sancho* es una obra singular que, si bien toma tópicos regeneracionistas, constituye un paradigma de la fe, a diferencia de las demás obras. Entonces el Quijotismo sería claramente el símbolo de la fe a recuperar: “(...) la *Vida de don Quijote y Sancho* es ya otra cosa y ofrece

singularidades reseñables que, en términos generales y a modo de hipótesis, formulo desde este mismo momento: don Quijote ya no es, como tantas veces había sido en el contexto a que aludo, el “caballero de la regeneración” (o, en su caso, el ejemplo de la decadencia), sino el ‘caballero de la fe.’” (1)

En este sentido, y sumando mi hipótesis a la que sostiene Blasco, estas singularidades también están en correlación con lo que Azorín plantea a través de su *Ruta de Don Quijote*. Si el símbolo del Quijote se ha vuelto un mito, éste funciona en el nivel de la argumentación. Si es un modo de significación, estas obras ensayísticas trabajarán no sobre el pasado sino sobre el presente de la enunciación y su relación contextual. Pero en este trabajo de persuasión de un destinatario para lograr el efecto ideológico, Unamuno no olvida, en *Vida de don Quijote y Sancho* las concepciones genéricas de la novela. Aquí discute con Ortega y Gasset (1914) (7), para quien los valores formales sostienen la estructura narrativa. Unamuno, partiendo de la idea de la novela como búsqueda, también tratará la matriz genérica del ensayo como la experimentación necesaria para abordar conflictos propios de la condición humana. La novela, al igual que el ensayo, es un organismo, no un mecanismo. Pero el tratamiento ensayístico hace que la importancia del género sea prescindible. No importan las clasificaciones sino la intencionalidad semántica, lo que puede expresar el discurso del hombre. Es por esto que su obra retomará la idea de los usos colectivos, del yo a la manera coral. Los usos polifónicos no son el resultado de una armonía sino de una puesta en tensión. A diferencia de Azorín, el determinismo geográfico no es importante; las descripciones casi no tienen lugar y se elige un escenario discursivo y dialógico donde la reformulación explicativa amplificatoria no está adornada por las caracterizaciones del

paisaje y los tipos representados en el *Quijote*. Las descripciones de los personajes no son nunca naturalistas, sino vitales. El escenario es un elemento del ánimo de los personajes pero no los determina. De esta manera, no habría una esencia nacional sino un carácter nacional que se conjuga en la referencialidad castellana. Esa personalidad requiere iniciar la búsqueda identitaria desde el pasado al presente porque allí reside un fondo eterno y una intrahistoria castellana. De esta manera, la lectura del quijotismo (y no del cervantismo) depende de las condiciones ideológicas krausistas, donde la literatura es una condición para ver el espíritu nacional de un estado. La *Vida de Don Quijote y Sancho* expone el quijotismo como el símbolo de lo perfectible; es decir, de lo que podría ser. La voluntad y el distanciamiento del interés materialista son presentados como el culto a la inmortalidad del ser nacional, de los pueblos rurales. La fe quijotesca, como veremos, tiene también la funcionalidad de hacer equivalentes cristianismo y quijotismo. Como antecedente de *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno elige este ensayo para desplegar un programa que tiene como axioma principal la búsqueda de identidad, mediante el símbolo quijotesco, de la personalidad innata de la España perdida, de sus deseos inalcanzables y de las trayectorias íntimas colectivas.

**La partida y el querer ser: idealización y programa: tras el sepulcro de Don Quijote.**

El prólogo que nos introduce en el desarrollo del ensayo es de una importancia central tanto para la construcción de la imagen del *ethos* discursivo del intelectual crítico como para los efectos *empháticos* en la construcción de un público lector.

Unamuno, esencialmente, se sirve del personaje de don Quijote para definirse a sí mismo en el papel de intelectual que está decidido a protagonizar.

El sentido colectivo de la práctica intelectual es uno de los ejes principales de este ensayo. No se trata del autorretrato que Unamuno hace de sí mismo sino del despliegue que identifica el símbolo del quijotismo con un programa que construye sobre la idealización el paradigma de la nueva identidad. Es por esto que no le interesa la interpretación denotativa del texto cervantino sino más bien, la connotativa. El poder de la lectura se verifica en la discusión ficticia acerca del manuscrito de Cide Hamete Benengeli: “(...) fue Cervantes el que leyó mal y que mi interpretación, y no la suya, es la fiel” (Unamuno (1960: 9). La fidelidad no se extrae del contenido objetivo ([8](#)) del texto sino más bien de la diversidad de las lecturas. La tensión con Cervantes será el eje constructor de la trama argumentativa; allí, le interesa desplegar cada episodio como una experiencia que se eleva a categoría y se convierte en doctrina, en un punto del programa que presenta textualmente a un lector. De esta forma, el yo del autor se construye como reflejo de los otros yos y se trama en lo colectivo. El texto deja atrás el análisis interpretativo y expone el hipotexto mediante una reformulación que lo ubica en el nivel de la vida, de la experiencia inmediata. La exégesis que es la *Vida...* abandona, así, el texto cervantino pasando a convertirse en meditación sobre el papel del propio individuo. La dimensión pública del intelectual cobra sentido en el despliegue colectivo con una estrategia retórica que del comentario va cediendo el paso a un discurso apelativo, en unos momentos, o interrogativo, mediante preguntas retóricas, en otros, que sirve para trasladar el centro de gravedad, desplazándolo del texto a la vida y al lector que está fuera de la materia textual. La intencionalidad semántica apunta a la

liberación de don Quijote de la cárcel de la ficción, para hacerlo caminar de nuevo por las sendas de la realidad. A este propósito corresponden los usos discursivos de la heterogeneidad mostrada en el texto unamuniano, de la vida de Ignacio de Loyola a la que Unamuno otorga un valor especular respecto de don Quijote. El texto de la *Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola*, en el que Rivadeneira hace el retrato del fundador de los jesuitas, invade, en muchos de sus capítulos, la *Vida de don Quijote y Sancho*, propiciando el salto de la ficción a la historia y reorientando la lectura de la *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. La trama del prólogo implica la conciencia de marginalidad que el intelectual crítico comparte con don Quijote. Este rasgo supone considerar las características humanas del símbolo. De esta forma el prólogo podría extenderse hasta la primera parte, en el “El sepulcro de don Quijote”. Allí continúa la explicación de la reformulación. Pero el detalle retórico principal reside en la consideración de un lector: “mi buen amigo”. Nuevamente los usos discursivos que logran el efecto *pathético*. Allí despliega la estrategia discursiva que trabaja la oposición razón, lógica vs. desvarío, invirtiendo los sentidos literales. La razón existencial, junto con el dolor de la existencia, separa a los lógicos de los locos. Incluso allí se propone la oposición cervantismo vs. quijotismo que lleva a la categoría mayor de anteponer los usos colectivos a los individuales. El sepulcro no implica sólo la memoria o el homenaje de Don Quijote sino su activación, su puesta en mito *in praesentia*: “Ahora lo de ahora y aquí lo de aquí” (18). Pero la operación más importante es aquella que se centra en la equivalencia quijotismo = cristianismo. La fe incluye otro exponente que no sólo reformula el texto cervantino (que de ahora en más será el texto unamuniano) sino que también trabaja la recepción interpretativa de los textos clásicos que utiliza para explicar esas reformulaciones. La Biblia o la *Vida de San*

*Ignacio de Loyola* o de Santa Teresa cumplen un papel fundamental en los usos discursivos que explican el quijotismo trabajando las lecturas nuevas de la tradición. Pero la intención de recuperar un espacio de enunciación intelectual es, quizás, lo más importante de la búsqueda del sepulcro: “A nadie le importa nada. Y cuando alguno trata de agitar aisladamente este o aquel problema, una u otra cuestión, se lo atribuyen o a negocio o a afán de notoriedad (...) si uno denuncia un abuso o persigue la injusticia, fustiga la ramplonería, se preguntan los esclavos: ¿qué irá buscando en eso?” (101) Los impersonales, en las frases que se acaban de citar, apenas velan el carácter autorreferencial de un discurso, en el que la meditación sobre la figura de don Quijote que promete el título se convierte en meditación sobre un “yo,” que se interroga sobre su papel público y se preocupa por desplegar sus meditaciones a la categoría de los usos colectivos.

### **Los procesos de reformulación en la trama argumentativa**

El carácter polifónico del discurso en la *Vida de don Quijote y Sancho*, se convierte en el escenario en el que dialogan el libro cervantino, la vida de San Ignacio de Loyola (a partir de la biografía de Rivadeneira), la tradición neotestamentaria de la vida de Cristo y la lectura particular que Unamuno, al hilo secuencial de los capítulos del *Quijote*, hace de la novela de Cervantes. De este diálogo intertextual que basa su tesis en el personaje de don Quijote, lo que realmente importa es el planteo existencial de la búsqueda de la identidad hispánica, que se le ofrece al lector como paradigma de una especie de laica santidad que Unamuno adopta como modelo del papel que, en tanto intelectual, pretende asumir. Estos usos de la heterogeneidad mostrada tienen una constante

presencia textual. La suma de invención y de la historia de España abre un complejo diálogo, en el que la realidad ilumina e ilustra la ficción, a la vez que esta última proyecta su sentido sobre aquella. La trama argumentativa, si bien sigue el desarrollo argumental del *Quijote*, al igual que Azorín, selecciona aquellos episodios que en el nivel de la experiencia producen un efecto *pathético* mayor. Aquí se explicita claramente que la *Vida...* no trabaja solamente, como muchos críticos exponen, sobre la posición intelectual del propio Unamuno sino sobre el despliegue colectivo de otras voces que no sólo incluyen la tradición hispánica sino también la experiencia del lector. La apelación a la vida de Cristo está implícita desde el mismo nombre con el que Unamuno se refiere al personaje cervantino: *Nuestro Señor don Quijote*. Las locuras de don Quijote y de Ignacio de Loyola son variaciones sobre un paradigma que se universaliza en la figura de Cristo. Nuevamente los procesos de identificación personal se someten a la operación de colectivización del yo. El comentario del capítulo quinto, de la primera parte del *Quijote*, resulta clarificador. En él, Unamuno, a partir del “Yo sé quien soy”:

Puede el héroe decir “yo sé quien soy,” y en eso estriba su fuerza y su desgracia a la vez. Su fuerza, porque como sabe quién es, no tiene por qué temer a nadie, sino a Dios, que le hizo ser quien es; y su desgracia, porque sólo él sabe, aquí en la tierra, quién es él, y como los demás no lo saben, cuanto él haga o diga se les aparecerá como hecho o dicho por quien no se conoce, por un loco (134)

El yo individual se categoriza en yo colectivo y allí se explicita la conveniencia de convertir el texto en auténtica experiencia vital. Nos ocuparemos de ver las divergencias

y confluencias, respecto de Azorín, que tienen los episodios referidos a la partida, la venta, la cueva de Montesinos, los Molinos de viento y la llegada al Toboso. Esta selección supone la importancia de rescatar en la actualización de la memoria del texto que trabaja en los niveles de análisis de la reformulación explicativa y amplificatoria. En principio, la partida de la primera salida trabaja con tres estrategias esenciales: las operaciones de colectivización, lo usos de la heterogeneidad mostrada y constitutiva, las oposiciones entre apariencia y esencia y las categorizaciones discursivas. La lección primera es la capacidad de libertad individual para su categorización en norma colectiva. El campo semántico que utiliza las cadenas léxicas: puerta, hazaña y búsqueda nos habla de la voluntad. La puerta falsa es la metáfora argumentativa privilegiada de este rasgo. Allí se pone en juego las imposibilidades del mundo y la valentía del ser humano. Es por esto que la justicia quijotesca no cae en la anarquía sino en la recuperación de los valores de la esencia castellana: la caballerosidad y la justicia. Las operaciones de colectivización tienen como punto de partida la primera equivalencia con Iñigo de Loyola. La cita del padre Ridaveneira ejemplifica los usos polifónicos. En esta clave interpretativa, don Quijote es para Unamuno otro Ignacio de Loyola, el santo llamado a encarnar una propuesta de regeneración que busca en una forma de religión laica (antes que en la economía, en la política o en la ciencia) “una visión del pasado” que “nos empuje a la conquista del porvenir” (152). El texto de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola constituye, en primer lugar, una serie de protocolos (silencio, retiro, soledad), destinados a pensar el clima interior necesario para que la meditación resulte efectiva y se traduzca felizmente en actos. En efecto, cada “ejercicio” supone un *texto* como lo narran los Evangelios. La “compositio loci,” que constituye el núcleo fundamental de lo que son las *actuaciones* del ejercitante

en los *Ejercicios*, presupone algo que las artes de la memoria había experimentado desde antiguo: la fuerza asociativa de los “lugares” y de las “imágenes.” Una vez articuladas las imágenes deben ensamblarse y, en este punto, la forma de ensamblaje que los *Ejercicios* privilegian es la del relato, que se forma sobre la vida de Cristo, a la que el ejercitante deberá incorporarse como actor, con el imitar. El paralelismo con la Vida y con la figura de Don Quijote se verifica en el desprecio de la sensualidad; por ejemplo, Unamuno le aconseja al amigo al que interpela: “Si alguno intenta durante la marcha tocar pífano o caramillo o vihuela o lo que fuere, rómpele el instrumento y échale de filas, porque estorba a los demás oír el canto de la estrella” (107). Otra de las normas del pensamiento de los jesuitas, que comparte Unamuno en la *Vida...*, es la indiferencia. Esta misma indiferencia es la que caracteriza el errático viaje de don Quijote y ello no pasa desapercibido para Miguel de Unamuno. También esta idea de las aventuras supone la interpretación que rectifica la idea de la búsqueda de aventuras. Don Quijote, en esta primera parte, no busca las aventuras sino que espera que el destino o los caminos se las coloque en su trayecto y allí está el sentido del viaje de reconocimiento. Y la pureza, como rasgo del héroe, es también esencial. La comparación de las doncellas con María de Magdala opera otro uso discursivo de heterogeneidad mostrada donde la *Vida* de Teresa de Jesús, a quien se le asimiló también el carácter de colabora con el sentido del texto, con esa *intentio operis* que construye las equivalencias del quijotismo con el cristianismo. En el episodio de la venta, el pedido del bautizo al ventero nos da la pauta de la operación de colectivización. El ritual de caballería supone la transformación de los sujetos que acompañan a Don Quijote. De esta forma, las mujeres de la venta se vuelven doncellas así como el ventero se vuelve el maestro que posee el don de convertir simples mortales

en caballeros andantes. Nuevamente, la comparación con Ignacio de Loyola respecto de los valores materiales introducirá la cuestión del contexto del héroe. El dinero que no trae Don Quijote es un rasgo esencial de la anacronía y se condice con el trato de las rameras adoncelladas que Don Quijote bautiza, casi con el mismo gesto del ventero, en el ritual de la máscara. La humildad y la perspectiva del marginal humilde y caritativo son los valores que deben ser recuperados. En el mismo nivel semántico (9) se sitúan Don Quijote y las rameras pero también Iñigo de Loyola: “Y aquella vela de armas, ¿no os recuerda la del caballero andante de Cristo, la de Iñigo de Loyola? También Iñigo, la víspera de la Navidad de 1522, veló sus armas ante el altar de Nuestra Señora de Monserrate. Oigámosle al Padre Rivadeneira...” (40)

La pregunta retórica permite la incorporación del lector al desarrollo de la argumentación y en los rasgos de oralidad se reconocen ciertas incorporaciones del discurso épico. Al padre Rivadeneira no se lo cita o lee sino que se lo escucha. La cita que cierra el episodio revela el profundo sentido de la experiencia del ritual, del bautismo que es cambio y reconocimiento de una nueva identidad. A diferencia de Azorín, Unamuno no busca en la experiencia personal el sentido del quijotismo sino en la confluencia de la tradición hispánica, lo que deja como lección la capacidad de reformular lecturas y la necesidad del *querer ser* actualizada en un presente. El capítulo XVI vuelve a mostrar la venta como el espacio privilegiado de la visión humanitaria del quijotismo respecto de los tipos rurales: Maritornes es, sin duda, el ejemplo clarificador. El episodio de los molinos de viento que, como explica Redondo (1997), muestra “la España de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII corroída por una grave crisis, la que corresponde a los años 1596-1602” (52). Luego del primer período de expansión

(mitad del siglo XVI) se percibe un retroceso y un desequilibrio en la economía española hacia 1570-1580, desequilibrio que permanecerá (agudizándose a veces, reduciéndose otras) hasta el fin del Imperio en 1898. El proceso de la crisis es vital para comprender las reformulaciones del Quijote. La situación, sin embargo, es paradójica: por un lado la miseria y, por el otro, todo el dinamismo de las actividades comerciales derivadas del Imperio y los avances técnicos e industriales. Hay avances tecnológicos que van a marcar profundamente la trayectoria vital de don Quijote, uno de ellos es el episodio de los molinos.

En el conocido capítulo VIII se nos muestra cómo don Quijote ataca a los molinos porque cree que son gigantes. Don Quijote afirma que en la Edad Dorada “aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre; que ella sin ser forzada, ofrecía [...] lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían” (I, 11: 97-98). El descubrimiento de los molinos es a través de la vista: “así como don Quijote los vio” (I, 8:75); “aquello que allí vio” (I, 8: 75). Estos aparatos entrarán en el relato a partir del sentido de la Modernidad por excelencia: la vista. Unamuno trabajará sobre este sentido, explicando que quienes no pueden ver en los molinos gigantes están ciegos y tienen miedo sanchopancesco.

Sancho es la oposición y el complemento de Don Quijote; pero, al igual que en Azorín, el valor predominante corresponde a Don Quijote. Por el contrario, la locura de don Quijote, locura contagiosa, salvadora del miedo, apunta en otra dirección idealista, en la que el propio Unamuno apuesta como modelo de vida. “Y el molido don Quijote vivirá,

porque buscó la salud dentro de sí y se atrevió a arremeter a los molinos" (143). Las últimas referencias dejan más en claro la lección que despliega el episodio. Las citas de *La Araucana*, *Os Lusiadas* y algunas frases de Tirso de Molina ponen en juego las redes intertextuales que construyen la idea de la voluntad como rasgo de la esencia castellana, del valor y la humildad.

### **La figura de Sancho y la ausencia de Cervantes**

*"quidquid latet apparebit"*

El recorrido que realizan Don Quijote y Sancho yendo a ver a Dulcinea del Toboso muestra, en primer lugar, el cambio de este último gracias a la fe racional en su amo. Los usos de la heterogeneidad mostrada evidencian la estrategia recurrente que remite a Santa Teresa, Ignacio de Loyola y, en este caso, a San Francisco de Asís, heterogeneidad compleja y clave interpretativa que Unamuno utiliza para leer el Quijote:

¿Qué es todo esto sino caballería andante a lo divino o religioso? Y en cabo de cuenta, ¿qué buscaban unos y otros, héroes y santos, sino sobrevivir? Los unos en la memoria de los hombres, en el seno de Dios los otros. ¿Y cuál ha sido el más entrañado resorte de la vida de nuestro pueblo español sino el ansia de sobrevivir, que no a otra cosa viene a reducirse lo que dicen ser nuestro culto a la muerte? (...) culto a la inmortalidad

La lección que extraemos de esta reformulación explicativa posee tres ejes fundamentales en cuanto a la significación final del ensayo. El primer eje permite reconocer la equivalencia de la caballería con el cristianismo. Allí, don Quijote resulta el exponente máximo del buen cristiano por ser quien no pierde la fe frente a los obstáculos de la vida. El segundo eje nos introduce en la tesis que plantea este trabajo: el objeto discursivo España se construye mediante el más importante de sus semas que encontramos en la nominalización *pueblo español*, cuya característica esencial es la de sobrevivir. Por último, el eje que delimita los anteriores es la perseverancia y la esencia; la inmortalidad no es un hecho físico sino espiritual; España, por sus mejores hombres, perdurará en su esencia. Pero otra operación acompaña a las equivalencias. Si Don Quijote es el mejor exponente cristiano ante Dios; Sancho es el ejemplo del hijo que lleva al padre amo a la gloria, a la inmortalidad: “Observemos que al pedirle tan elevado ministerio y favor tan señalado se adulcigua el Caballero y le llama a Sancho hijo, y observemos además cómo son los Sanchos, los que guían a los héroes al palacio de la Gloria” (153)

Esta reflexión le permite al sujeto de la enunciación establecer una teoría de la fe. En esta exposición reconocemos el cambio que convierte el sanchopancismo en elemento principal que acompaña al héroe. Sancho no es ya el exponente del materialismo sino de la fe, transmitida por Don Quijote. La última lección que despliega la reformulación explicativa de este episodio es la que asimila la fe al obrar. No basta con la fe ciega y contemplativa. La fe, como señala Unamuno, es la que plantea dudas, la ausencia de certezas es lo que promueve el actuar en la fe. La virtud del sanchopancismo reside en esa tensión entre lo racional y lo irracional, entre la cabeza y el corazón. Igual que Don

Quijote, la realidad se presenta y se lee como tal pero se la transforma por la fe y se obra conforme a ella, como un deber categórico. Don Quijote es menos un personaje literario que ilustra su doctrina que un individuo que busca la inmortalidad. Igual que Unamuno, que no se distancia de su personaje como Cervantes sino que ilustra el pensamiento de un intelectual crítico. Tres son los niveles estilísticos que se pueden distinguir en este ensayo: la modalidad del comentario, el alegato con uso de metáforas polémicas y el ensayo filosófico. Estas modalidades no aparecen en estado puro sino que su hibridez produce la dinámica de los sujetos del enunciado (y del sujeto de la enunciación con sus varias voces). Cuando Unamuno habla de la realidad más real de Don Quijote en comparación con la de Cervantes, de Hamlet en comparación con la de Shakespeare, decía que sus afirmaciones pasaban por paradojas y eran consideradas figuras retóricas cuando, en realidad, se trataba de una doctrina agónica, donde la paradoja es la forma de existir de los individuos. Se trata de una paradoja ontológica en oposición a la gnoseológica. *Serse y ser lo otro* significa establecer el sentido colectivo, como Don Quijote y Sancho, la capacidad de cambio individual que lleve al cambio colectivo. Cervantes no se plantea tener una posición explícita en lo que refiere a Don Quijote. Cervantes no explica el por qué, no lee al Quijote. Unamuno se plantea esta disyuntiva entre la lectura y la escritura y opta por ambas. Se asume en el papel del intelectual que, mediante el Quijote y la tradición hispánica, renueva el pacto con el lector y propone un programa; la fe del obrar es clave para comprender la práctica discursiva de la *Vida de Don Quijote y Sancho* porque el sujeto de la enunciación toma parte activa en el desarrollo de la trama. No lee, no se convierte en un mero narrador heterodiegético sino que dinamiza el desarrollo argumentativo posicionándose en el *hic et nunc* del hipotexto.

En este marco del pensamiento ilustrado y trágico debe interpretarse la aportación de Unamuno y Azorín al mito modernista de don Quijote. La reformulación explicativa del mito en razón y su actualización en el *hic et nunc* del presente interesa por su operatividad, por su capacidad para movilizar las conciencias y para provocar, desde tal movilización, un cambio de actitud. A ambos, de la creación cervantina, les interesa el componente cognitivo que es el que le permite diseñar un programa de acción: “no es el discurso de Don Quijote lo que hemos de desentrañar. No valen ni aprovechan las palabras del Caballero sino en cuanto son comentarios a sus obras y repercusión de ellas” (Unamuno, 1968: 152). El mito de don Quijote, tal y como aparece tratado propone un papel del intelectual en el mundo contradictorio; aquel que busca en el pasado el presente de la Historia. Hemos tratado de exponer en este trabajo esas lecciones que se actualizan en la lectura del *Quijote*, donde se postula un sujeto de la enunciación que se asume en la tensión de ser sujeto del enunciado capaz de leer, mediante el mito quijotesco, la sociedad española y buscar la esencia perdida del Imperio que descubra y reconstruya nuevamente España.

### Notas

(1). Según D. Mainqueneau (1994), estas relaciones incorporan los usos discursivos impropios para construir la propia voz enunciativa. Matriz discursiva es el término que permite reconocer un proceso enunciativo fundacional en un programa ideológico.

(2). El desfase respecto de los tiempos narrativos del hipotexto y del hipertexto se

intenta suturar mediante el concepto de anacronía que se vuelve un valor positivo para rescatar la esencia de los pueblos rurales.

(3). Recordemos que, para el romanticismo, la fuerza del individuo es el elemento principal para reconocer la configuración social de un estado.

(4). La melancolía (Redondo. 1997:121) es un término que designaba tanto un temperamento, dominado por la bilis negra, como una enfermedad, producida por el exceso atrabiliario. Desde un punto de vista médico, el temperamento melancólico se interpretaba negativamente, aunque no era peor que los demás. Si era demasiado intenso, los humores se hallaban calcinados y la bilis negra invadía todo el cuerpo, provocando fiebres y visiones que podían conducir al enfermo a la locura. También hacia del melancólico un maníático y furioso, que se precipitaba sobre los demás, poseído por un fuerte enojo, siendo capaz de matar aún sin motivo alguno. Como otra característica, podemos marcar el hecho de que el melancólico tenía a huir de la compañía de otros hombres, recluyéndose con frecuencia en el seno de una naturaleza pedregosa e inhóspita. De esta manera, podemos enmarcar el carácter de Don Quijote dentro de las posibles consecuencias de la melancolía, sobre todo por el hecho de que, de acuerdo con las afirmaciones de los médicos de la época, el delirio febril que ésta provocaba afectaba directamente a nivel de las transformaciones de la visión.

(5). Según U. Eco (1998), nos referimos a la intención que permanece implícita en el texto.

(6). El epistolario entre Unamuno y Ortega y Gasset muestra las confluencias y divergencias de pensamiento. Señala Ortega en una carta dirigida a Unamuno el 12 de septiembre de 1914: “*Mi estado de perpetua polémica con usted me da en este asunto una gran libertad de movimientos. De un modo u otro venceremos*”  
(Monográfico, *Revista de Occidente*, octubre de 1964)

(7). Valga esta cita: “*dejo a eruditos, críticos literarios e investigadores históricos la meritoria y utilísima tarea de escudriñar lo que el Quijote pudo significar en su tiempo y en el ámbito en que se produjo y lo que Cervantes quiso en él expresar y expresó*”  
(96).

(8). El campo semántico se construye mediante la idea de la marginalidad social; de esta manera, locos, prostitutas y pobres conforman el panorama social.

## Bibliografía

AA. VV. Monográfico. Homenaje a Miguel de Unamuno. *Revista de Occidente*. Madrid: Octubre de 1964. Año II, 2da. Ép. N° 19.

Azorín (1998) *La ruta de Don Quijote*. Buenos Aires: Losada.

Blanco Anguinaga, C. (1954) Unamuno, teórico del lenguaje. México: El colegio de México.

Blasco, J. (2004) Vida de don Quijote y Sancho o lo que habría ocurrido “si don Quijote hubiese en tiempo de Miguel de Unamuno vuelto al mundo.”

Castro, A. (1957) *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.

Cervantes, Miguel de. (2004) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española-Alfaguara. RICO, Francisco, ed., 2004.

Fuchs, C. (1994) “La reformulación explicativa y la reformulación imitativa”. En: *Paráfrasis y enunciación*. París: OPHRYS. Trad. F. Magananego.

García Berrio, A. (1998) *Teoría del discurso y Estética de la representación*, Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat.

Inmann Fox, E. (1997). *Ideología y política en las letras de fin de siglo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Lázaro Carreter, F. (1985), “La prosa del *Quijote*”, en *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros.

Lukács (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhsa.

Maingueneau, D. (1994): *Nuevas tendencias en análisis del discurso*. Madrid: Hachette.

---. (1984) *Interdiscurso*, en *Génesis del Discurso*. Bruselas: Mardaga.

Ortega y Gasset (1957). “Azorín: primores de lo vulgar”, en *Obras Completas II*. Madrid: Revista de Occidente.

Prieto De Paula (1996), A. *La formación del "héroe" noventayochista en las novelas de Azorín*. En: [Anales azorinianos](#), ISSN 0213-0777, Nº. 5, 1996, pags. 215-226

Redondo, A. (1997) *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia.

Unamuno, Miguel de (1968) *Vida de Don Quijote y Sancho*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

---. (1992) *Ensayos y Artículos*. Buenos Aires: CEAL.

**En busca del ideal clásico o la escritura en contra de España: Polémica acerca del  
estilo literario en la narrativa española contemporánea (1975-1999)**

Pablo Pintado-Casas

*Kean University, Union, New Jersey*

**“La escritura es el estilo”**

Parece difícil definir brevemente en qué consiste el estilo literario de un autor, una corriente o, incluso, una tendencia literaria. Todavía podría parecernos mucho más complejo determinar la forma de escritura de toda una generación o una época. Son muchas las definiciones que se han ofrecido sobre el estilo literario. De las primeras consideraciones de *Miguel de Unamuno*, *Ramón Gómez de la Serna*, o *José Ortega y Gasset* hasta la actualidad baste dar una definición para plantear el concepto mismo de estilo literario como algo polémico. *Charles Bally*, discípulo y seguidor del estructuralismo de *Saussure* definió en 1909 el estilo literario como “una intención estética e individual”. Quizás, como aconsejaba Bally, resultaría necesario diferenciar claramente la “estilística” y “el estilo”, es decir: por una parte, el lenguaje literario como “fruto de un esfuerzo voluntario y de intención estética”, y, por la otra, el objeto de estudio de la estilística que quedaría centrado en “los hechos de expresión de un idioma particular” de una época histórica y recogidos en “una lengua hablada y espontánea”. La estilística sería según éste: “una disciplina estrictamente lingüística y

no de la función estética del lenguaje". En breve una "estilística de la lengua "y no una "estilística del habla" (De Aguiar e Silva, 1972, pags.435-436).

Por el contrario, los pensadores "neorrománticos" Spitzer, Croce y Vossler aseguran que la "intuición" es el mejor medio para aproximarse a la obra artística; algo así como un componente mágico. La estilística se presenta impregnada de un cierto psicologismo, vinculando lo estilístico con "la interioridad" del autor. En *Lingüística y poética*, Roman Jakobson mantiene que la función poética es aquella que se centra en "el mensaje como tal" predominando sobre las demás. Definición que cuestionaría Fernando Lázaro Carreter en *Estudios de poética: la obra en sí* (1976). Otros como Halliday insistirían en las distintas funciones del lenguaje en relación a la estructura gramatical de la oración, realizando una síntesis entre la función y la forma. Incluso, Spencer y Gregory llegarían a proponer un estudio del estilo como un mero análisis lingüístico y funcional del texto. En este singular debate, Dámaso Alonso vendría a decir que las "obras literarias auténticas" son un diálogo eterno entre la intuición del alma del creador y el propio lector. (Dámaso Alonso, 1971, pags.204-205).

El estilo literario bien puede caracterizarse desde distintos puntos de vista o perspectivas filosóficas. Puede ser definido por unos como el reflejo del carácter o la personalidad del escritor expresado en el texto o en las decisiones que el autor realiza en relación al proceso de la creación literaria. Al querer hablar de un estilo personal describimos muchos de los rasgos propios o de las convicciones de un escritor frente a su obra como si ésta fuese algo ya acabado y no sometido al cambio, concepción filosófica o tiempo literario en el que se lee esa obra.

Aquí nos proponemos discutir sobre el estilo en la narrativa española contemporánea - concretamente- entre el período previo a la transición política hasta los finales de los noventa.

**Decadencia del estilo clásico: miseria o grandeza de la Literatura.**

En *La inspiración y el estilo* (1966), “La seriedad del estilo”, el escritor Juan Benet afirma que: “Acerca del estilo nunca ha sido posible –y no lo va a ser ahora- hablar con precisión y generalidad” (Benet, 1966, pág.195), puesto que “se le ha asimilado siempre –en una u otra época- con la personalidad y el sello propios, con aquellos atributos inalienables que el hombre atesora y desarrolla celosamente para diferenciarse de los demás... Se puede imaginar que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par –personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer- aplicadas al cumplimiento de una función”.

Juan Benet en referencia al acto final del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla comenta la intervención final del burlador (Don Juan) en el diálogo con la estatua:

Don Juan: ¡Fuego y ceniza he de ser!

Estatua: ¿Cuál los ves en redor; en eso para el valor, la juventud y el poder,

Don Juan: Ceniza, bien; pero, ¡fuego!

Aparentemente un lector descuidado podría no entender esta “salida de tono”.

En este verso Zorilla no pretendería “enseñarnos nada sino emocionar para ser así comprendido mucho más ampliamente”. En este sentido Benet afirma que ni mucho menos pretende realizar “una teoría irracionalista” acerca del estilo literario pero acierta en proponer una concepción en relación a la inspiración y escritura. En algunas ocasiones singulares, el significado de las oraciones o el sentido del mismo texto a veces quisieran escaparse como en Lewis Carroll burlando la imaginación, la literalidad de lo escrito y dejando paso al juego del lenguaje. Y si no, pensemos tal y como Benet nos sugiere entonces –y, como así bien supo seguir su “consejo” Javier Marías-, en la impenetrable frase traducida del inglés: “la negra espalda y abismo del tiempo”. Necesitaríamos “montañas de erudición”, “siglos de trabajo y búsqueda” para entender completamente el significado veraz del verso.

¿Cuál ese estado de gracia, “alumbramiento” o inspiración del que participa el poeta o el escritor? ¿Cómo se conjuga la “inventada realidad” literaria y el modo particular de contar lo sucedido? ¿Cuál es el límite entre la perfecta construcción sintáctica y el oscuro dominio de lo semántico? Benet insiste en que la partida se centra entre el mero interés por contar los hechos -narración histórica, cronológica, etc.-, o, la preferencia por la invención de una realidad lingüística que solamente el escritor domina en su extensión. “La poesía es en comparación con la Historia más veraz y seria que aquella” –según afirmaría Aristóteles. Lo que importa aquí no es tanto el tema o estructura de lo narrado sino el peculiar estilo narrativo elegido e imprimido en el texto. Por esto, *La Ilíada*, *Divina comedia*, *El Paraíso Perdido*, *Macbeth*, *El Quijote* o *Luz de Agosto* son ejemplos ilustrativos del estilo literario “en sus cimas más altas”, una lidia constante por atrapar esa inspiración en la plena escritura, palabra tras palabra, línea tras línea.

Desde su obra *Volverás a región* hasta *En la penumbra*, Benet trata de alejarse de un fácil *estilo costumbrista o realista*, invocando por el contrario una realidad creada o imaginada guiada por la suerte de la inspiración. En general, el prosista español a partir del siglo XVII “no encontró gran consuelo en las delicias del estilo.” Desde entonces, la tradición literaria española hereda -además de una añoranza del estilo clásico- “la prohibición de transgredir los límites que estos trazaron. La prosa de antes del XVII tenía otra dicción y otra gravedad; pensemos en la simplicidad de Gonzalo de Berceo, la rudeza de Mena, la delicadeza de Manrique, el escepticismo cervantino” (Benet, 1966, pág.220).

José Andrés Rojo insiste en esta misma idea en su artículo “Benet, un estilo para alumbrar las ruinas” (2009). *La inspiración y el estilo* es una propuesta para indagar en la idea del “Grand style” –“gran estilo”- que de alguna forma debiera sustituir el “costumbrismo” imperante en la literatura de aquel entonces. Rojo señala que: “El camino que Benet eligió, en cambio, fue el de forjarse, a golpes de horas y horas, eso que quería recuperar para la literatura escrita en nuestra lengua, el estilo. Lo que había que buscar en éste, escribió Benet en aquel ensayo era esa región del espíritu donde,... se pudiera encontrar una vía de conocimiento, independiente y casi transcendente a ciertas funciones del intelecto,...” (Rojo, J.A., 2009).

Desde una perspectiva parecida, Luis Goytisolo insiste que la novela es “un género abierto a toda clase de temas (amor, ambición, etc.)” muy susceptible de ser tratado de diferentes modos, a saber: irónico, con objetivismo fotográfico o romántico. De ahí que se hable de la novela de género: novela histórica, novela de intriga, novela erótica,

novela social, etc. En *Diario de 360°*, escribe que: “en el siglo XVII, en España, se perdió el tema del amor en la novela como si con la figura del burlador Don Juan se hubiera acabado también el tema mismo para siempre” (pág.82-83). En cuanto a la escurrídiza cuestión del asunto de la inspiración, Luis Goytisolo asocia ésta con el hallazgo de un tema literario: “Es decir: que el autor toma los personajes de la realidad, pero que la idea de la novela, el tema, es fruto de la inspiración. No se la suele relacionar, en cambio, con el modo de contar, con el estilo, que es lo que diferencia el relato literario de un acta notarial o de un informe médico” (Luis Goytisolo, 2000, pág. 249).

En definitiva, en palabras de Juan Benet: “Para el hombre de letras no tiene otra salida que la creación de un estilo... Ninguna barrera puede permanecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper el cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquél que le impone el dictado de la realidad... Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción... ¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?” (Benet, 1966, pag.223).

**Siguiendo un consejo de amigo; Javier Marías, lector de Benet.**

La quinta novela de Javier Marías: *El hombre sentimental* (1987) cerró pronto la primera etapa como escritor comenzada muy temprano. Recordemos que empezó a publicar con tan sólo diecinueve años *Los dominios del lobo*, *Travesía del horizonte*, *El monarca del tiempo* y *El siglo*. Juan Benet, en el primer epílogo de la edición del citado

libro, dice que lo sorprendente de la obra no resulta el tema de la misma –un triángulo amoroso que se resuelve más o menos como así era de esperar con un final nada feliz y la desgraciada separación de los tres amantes-, sino “por su excelencia literaria con que el autor aborda el asunto como sí, consciente de que un argumento es poco más que un artificio que le permitirá recrearse en los detalles...” (Javier Marías, 1987, p.232).

El mismo Marías nos cuenta en el epílogo de esa misma novela que se sirvió de dos imágenes para escribir ese libro: la primera imagen que no aparece para nada en el mismo pero que sirvió de latido inicial acerca de un hombre y una mujer separados por una valla en un paisaje rural, tomada de *Cumbres borrascosas*; y, la segunda imagen real de la descripción de una mujer que estuvo sentada frente a él al realizar un viaje en tren. Estas dos imágenes serán el hilo conductor de la obra que comienza con las siguientes palabras: “No sé si contaros mis sueños. Son sueños viejos, pasados de moda, más propios de un adolescente que de un ciudadano... Lo único que puedo añadir es que escribo desde esa forma de duración -ese lugar de mi eternidad- que me ha elegido” (Javier Marías, 1987, Pág. 11).

En la entrevista realizada en 2005, Elide Pittarello pregunta a Marías sobre el cambio del papel de los narradores de sus últimos libros; parece que en éstos se puede apreciar el cambio de “narrador espía” (“narrador fantasma”) al papel de “narrador testigo” (o “testigo de oídas”, no presencial) de la Guerra Civil. Javier Marías contesta que esto responde al “peso que le doy a la palabra, el peso que le doy a las cosas hechas, por supuesto, pero también incluso a las dichas” (Pittarello, 2005, pág. 55). La figura narrativa del fantasma literario como narrador principal es un punto de vista excelente para el escritor porque para él es alguien que “no solamente conoce ya el final de la

historia cuando la cuenta, sino que es alguien al que –al no estar ya, al haber muerto ya- nada le puede pasar, nada le puede ocurrir, porque todo lo que tenía que pasar ya le pasó, y al mismo tiempo es alguien que no participa de ningún tipo de indiferencia” (Pittarello, 2005, p.39).

En opinión de Marías uno habla muy a la ligera, nadie ahorra nada en lo que se refiere al contar o al hablar. Sobre la Guerra y la dictadura señala que parece que a partir de la transición a la democracia hubo una especie de pacto silencioso -y, quizás, saludable en relación a lo que se podía hacer en ese momento- para no pedir cuentas ni por lo sucedido ni por los cuarenta años de franquismo. Fue entre una voluntaria amnistía general y una necesaria amnesia universalizada. A éste le parece grave que las cosas se olviden –“que parezca que no han existido, que las cosas sean como si no hubieran sido” (Pittarello, 2005, p.58)-. Indica que por esta razón en *Tu rostro mañana* -y en algunos otros de sus libros- aunque el tema de la Guerra no sea el principal, sí que se cuentan cosas tal y como las había oído (de primera mano) para “que se sepa que esto lo hubo, que se sepa que esto existió”. No por azar al padre del narrador (Jacques Deza) de esta última novela, le pasó lo mismo al final de la Guerra civil que al propio padre de Javier Marías -el filosofo Don Julián Marías-. Sirviéndose de este préstamo o recurso literario –un singular desdoblamiento de narrador y personajes, a modo borgiano-, evita escribir simplemente un libro de memorias para realmente realizar todo un ejercicio literario basado en un estilo muy personal y así recuperar la reciente memoria de España haciendo además justicia a los trágicos acontecimientos de la Guerra civil. Este recurso es llevado al extremo en *Negra espalda del tiempo* donde el narrador es el propio “Javier Marías” contando todo lo que verdaderamente sucedió; por decirlo de alguna

manera, es una “falsa novela” puesto que por principio “una novela no cuenta hechos verdaderos”. (Pittarello, 2005, pág. 24).

Pero sé que cuando quiera que sea y aunque no conozca eso venidero, seguiré contándolo como hasta ahora, sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni coherencia; sin que a lo contado lo guíe ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente; sin que responda a ningún plan ni se rija por ninguna brújula, ni tenga por qué formar un sentido ni constituir un argumento o trama ni obedecer a una armonía oculta, ni tan siquiera componer una historia con su principio y su espera y su silencio final... Ahora que voy a parar y a no contar más durante algún tiempo, me acuerdo de lo que dije hace mucho, al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre: ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio (Javier Marías, 1998, 418).

Luis Goytisolo compara a Marías con Pavese; le describe animosamente como “un escritor adolescente” dada “que esa personalidad adolescente del autor impregna la totalidad de la obra y se hace verdaderamente difícil separar una cosa de la otra”. Luis Goytisolo considera el estilo de Javier Marías -en *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Corazón tan blanco-* es de “frase tal vez bella pero carente de significado”, aludiendo que el autor se ampara en “la significación superior de lo oscuro”, véase por ejemplo la oración: “que las cosas hubieran sido diferentes si todo hubiese sido de otra manera” (Goytisolo, 2000, pags.82-83).

**Escribir “en” o “en contra” de España.**

Uno de los temas más tratados en la obra ensayística de Juan Goytisolo es el de la Literatura española en la época de Franco. En el comienzo del artículo “Escribir en España” recogido en su libro *El furgón de cola* (1967) menciona la anécdota sobre un escritor parisense que envidiaba a los escritores españoles de entonces que habían debido escribir en contra de la censura franquista: “La existencia de la censura previa, la prensa controlada y dirigida, la rigidez e inflexibilidad de la sociedad en que viven son factores estimulantes para un espíritu libre y audaz... En Francia, por el contrario, el poeta joven o el novelista en auge conocen, desde el principio, la facilidad y el halago”. En opinión de Juan Goytisolo, en aquel entonces -a pesar de la rígida y controladora censura del franquismo-, lo importante era hacer frente a la herencia literaria recibida de la generación o grupo del noventa y ocho. La Literatura actual sería entonces considerada -en muchos casos- como una simple promoción social o editorial.

En este mismo sentido Luis Cernuda escribió en *Poesía y Literatura* (1965, p.242) que además “habría que tener en cuenta el grave y trágico paréntesis de la guerra civil” que nos impide tener una clara visión del *Noventa y Ocho* tal y como se podría entenderlos antes y después de 1936. Según Goytisolo, “con el buen pretexto de resguardar la herencia del Noventa y Ocho, también se disfrazaba una operación de medro personal: la herencia se había metamorfosado en culto” (pag.907).

También Juan Goytisolo en “Literatura y Eutanasia”, discute sabiamente el término “generación” tan llevado y traído por muchos con el simple afán de agrupar escritores y aupar en capillas cofradías literarias; véase por ejemplo su crítica a la denominada “generación del 56” o “la generación literaria de la posguerra”. Insiste que en España se

ha pecado de “una prosa rancia y castiza”, un conservadurismo en la lengua que ha llevado a muchos a ser incapaces de captar y expresar la novedad del mundo moderno y condenando por tanto dicho estilo “a la vía muerta y al cementerio de los estilos ya hechos, ya terminados” (Goytisolo, 1967, pag.865). Esto es, toda la experiencia literaria de “nuestros” jóvenes novelistas sufre por ello una “invencible timidez frente al instrumento literario de la tradición española” (Juan Goytisolo, 1967, pag.877).

¿Cuál es entonces la panorámica de la Literatura española comprendida entre los años 1975-1990? Salvador Giner describe concisamente este período en su ensayo “La España posible” –recopilado en Francisco Rico: *Historia y crítica de la Literatura española: Los nuevos nombres, 1975-1990*. Nos dice que no mucho tiempo después de la “euforia democrática” surgida inmediatamente después de la transición política se produjo rápidamente un período que hoy llamamos de *Desencanto* (1979-1982). Se pasó de “una fase reformista a un deseo de sensatez posibilística en relación al futuro del país”. El mundo cultural y literario –apenas una década después de 1975- alcanza semejanzas y afinidades con la de otros países europeos potenciando el pluralismo cultural y lingüístico de los pueblos de España.

Las nuevas tendencias o los últimos novelistas son muy *abundantes* destacando entre muchos otros la brevíssima lista siguiente: Arturo Pérez Reverte (1951), Rosa Montero (1951), Jesús Ferrero (1952), Clara Sánchez (1953), Javier García Sánchez (1955), Julio Llamazares (1955), Antonio Muñoz Molina (1956), Alejandro Gándara (1957), Laura Freixas (1958), Almudena Grandes (1960), Ignacio Martínez de Pisón (1960), Javier Cercas (1962), Daniel Mujica (1967). Muchos de estos, nacidos al final de los cincuenta y mediados de los sesenta pero que, sin embargo, no empezaron a publicar sus obras

hasta principios o mediados de los años ochenta. Por supuesto, debemos distinguir claramente aquí a este conjunto heterogéneo de escritores respecto el grupo generacional del 68, escritores nacidos hacia mediados de los cuarenta y que llegaron a publicar antes de la muerte de Franco o durante la misma transición. Téngase en mente el caso de José María Merino (1941), Terenci Moix (1942), Luis Mateo Díaz (1942), Félix de Azúa (1944), Adelaida García Morales (1945), Vicente Molina Foix (1946), Juan José Millas (1946), Soledad Puértolas (1947), Enrique Vila-Matas (1948), Luis Landero (1948), Leopoldo María Panero (1948), Gustavo Marín Garzo (1948), Rafael Argullol (1949).

Si además pudiésemos destacar un libro de cada año comprendido entre 1975 y los primeros años noventa seguramente no quedarían dudas en reconocer el mérito de algunas de las obras indicadas a continuación: *Juan sin tierra* (Juan Goytisolo, 1975), *Barrio Maravillas* (Rosa Chacel, 1976), *Autobiografía de Federico Sánchez* (Jorge Semprún, 1977), *El cuarto de atrás* (Carmen Martín Gaite, 1978), *La cólera de Aquiles* (Luis Goytisolo, 1979), *El aire de un crimen* (Juan Benet, 1980), *Asesinato en el comité central* (Manuel Vázquez Montalbán, 1981), *Los santos inocentes* (Miguel Delibes, 1982), *El héroe de las Mansardas de Mansard* (Álvaro Pombo, 1983), *Los jinetes del alba* (Fernández Santos, 1984), *La sonrisa etrusca* (José Luis Sampedro, 1985), *La fuente de la edad* (Mateo Díaz, 1986), *El invierno en Lisboa* (Muñoz Molina, 1987), *El desorden de tu nombre* (Juan José Millas, 1988), *Todas las almas* (1989), *La tabla de Flandes* (Arturo Pérez Reverte, 1990), *Sin noticias de Gurb* (Eduardo Mendoza, 1991) o *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite (1992). Como rápidamente se puede apreciar muchos de estos escritores no

pertenecen ni mucho menos ni en edad, ni generación o afinidad literaria a cualquiera de los grupos de escritores mencionados anteriormente.

**Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)**

España –como muy bien se sabe- ha despertado un gran interés en las últimas décadas quizás provocado por todos los cambios que en este país se han producido en los últimos años. La imagen renovada que se proyecta internacionalmente requiere una evaluación de los muchos estereotipos que usualmente se han asociado con lo español, su Historia y su Literatura. La “transición” política que comienza con la muerte de Franco y la reinstauración de la monarquía borbónica del rey Juan Carlos I posibilitó en poco tiempo un importante conjunto de transformaciones sociales y un futuro completamente distinto al esperado en los sesenta. Quizás, por ello, en el caso específico de la narrativa española actual debiéramos esperar pacientemente todavía algún tiempo más para poder comprender plenamente la profunda transformación acaecida desde entonces. ¿Cómo afecta a una sociedad o a un escritor tantos intensos cambios políticos y sociales: en el diseño, la moda, la arquitectura, cinematografía, gastronomía, o las artes? Pensemos rápidamente en algunos nombres célebres asociados de inmediato con aquella época, a saber: Almodóvar, Berlanga, Colomo, Fernán Gómez, Garci, Pilar Miró, Carlos Saura, o Fernando Trueba -por mencionar solamente algunos cineastas-. La sociedad española tuvo necesariamente que plantearse asuntos como la reforma del código penal, el divorcio, el aborto, la eutanasia, la sexualidad y enfermedades como el SIDA. Es la década de “España en Europa”, el estado de bienestar, la inflación, la energía nuclear, pero también los problemas de la

desertización y la sequía, las nuevas tecnologías y nuevos medios de comunicación. La década de los ochenta fue también la de los años del inicio de la Pasarela Cibeles, el Instituto Cervantes, la muy visitada exposición de Velázquez en El Prado, la celebración del polémico "Quinto Centenario", la cesión de los cuadros del Barón Tyssen, la renovación del hospital que luego albergaría la colección del museo Reina Sofía. También es el tiempo de un nuevo panorama artístico bien representado por Tapiés, Barceló, Arroyo, Cesepé, Gordillo, Antonio Saura, Bofill, Calatrava, Moneo. No olvidemos tampoco la famosísima y denominada "movida madrileña" de los ochenta.

La vida intelectual y literaria estuvo animada por el alcalde Tierno Galván y sus "bandos municipales", Aldecoa, Arrabal, Francisco Ayala, Barral, Juan Benet, Castellet, Rosa Chacel, Fernández Santos, Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Juan Goytisolo, Martín Gaite, Eduardo Mendoza, Terenci Moix, Soledad Puértolas, Sánchez Ferlosio, Fernando Savater, José Luis Sampedro, José Ángel Valente, Luis Antonio Villena, Francisco Umbral y la recién traída de vuelta del exilio, María Zambrano. Aparecieron entonces gran cantidad de revistas intentando apresar la dinámica de los acontecimientos y la volátil actualidad, atrincherando posiciones políticas: *Revista de Occidente*, *El Urogallo*, *El Paseante*, *Quimera*, *Ajo Blanco* supieron convivir bien con la novela "rosa", la novela histórica, la colección de la "sonrisa vertical" y un obligado espacio dedicado a la literatura catalana, vasca y gallega.

Mar Langa Pizarro realiza un excelente compendio de autores comprendidos entre los ochenta y noventa: los veinticinco primeros años de la democracia en España, siendo

este diccionario de gran utilidad puesto que agrupa los autores por edad, sexo y criterio geográfico. Describe la novela española como un reflejo de los cambios que ha habido en la sociedad española ofreciendo -en sus palabras- una novela “más libre, más individualista, más abierta al mundo”. A pesar de esto último, indica que “la ausencia de escuelas dificulta la visión de conjunto; la abundancia de nuevos narradores restringe el conocimiento individualizado de sus obras. Este volumen pretende subsanar ambas dificultades; ofrece un panorama de la situación y las tendencias de la novela española actual; y un diccionario de más de cuatrocientos novelistas, que han publicado en los últimos veinticinco años”.

Divide la narrativa en tres etapas principales y claramente bien diferenciadas, a saber: a) La novela del franquismo (1939-75); b) La novela de la transición (1975-82); y, c) La novela en la democracia (1982-99). De esta segunda etapa –la de los escritores libres de la censura y cambio político- se destaca prioritariamente “la nueva forma de narrar”, “el interés por la historia” y la “narrativa de intriga”. Por ejemplo, *Recuento* de Luis Goytisolo, *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo, y *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, respectivamente. De la tercera de las etapas, Langa Pizarro indica el importantísimo papel del mundo editorial, el papel de la crítica literaria y el potencial lector, las nuevas revistas y premios literarios: el Nacional, el de la Crítica, Planeta, Nadal, Cervantes y el Príncipe de Asturias.

La nueva novela es clasificada en relación a tres tendencias según Gonzalo Sobejano, esto es: i) Anti novela, “la novela que desentraña el género pensándose en sí misma” (véase, José María Merino, Juan José Millás, Aliocha Coll y Javier Tomeo); ii) Meta

novela del proceso de la escritura, lectura o discurso oral, una suerte de novela que en lugar de “referirse al mundo o la realidad prefiere hablar de sí misma” (ejemplificada por escritores como García Hortelano, Álvaro Pombo o José María Merino); y, iii) Neo novela que abarca los géneros: policiaco (Vázquez Montalbán), erótico (Esther Tusquets, Mercedes Abad, Soledad Puértolas, Rafael Chirbes), ciencia-ficción (Juan Miguel Aguilera), histórico (Pérez Reverte, Fernández Santos, Llamazares), testimonial (José María Guelbenzu, Félix de Azúa, Carlos Barral), lírico (Umbral, Caballero Bonald) y realismo sucio (Ray Loriga, Benjamín Prado, Pedro Maestre). Por último, podríamos preguntarnos por el futuro próximo de la novela, su estructura o ritmo narrativo. Podríamos entender la situación actual como el final de este género literario entrado ya profundamente en una grave crisis frente a las nuevas formas narrativas cinematográficas.

### **“La idea de España” como tema literario.**

El tema de España surge muy pronto en la literatura española generando todo un pensamiento literario que en el grupo del Noventa y Ocho causara todo su apogeo y dilema a la vez. De la frase de Fray Luis de León: “A toda la espaciosa y triste España” a la pregunta de José de Espronceda: “¿Quién calmará, oh España, tus pesares?” o la de Larra: “¿Dónde está España?”; o, incluso, la afirmación filosófica de José Ortega y Gasset: “Dios mío, ¿qué es España?” podemos trazar todo un diálogo entre escritores españoles que invocan una y otra vez la pregunta acerca de España, su concepción, idea y trayectoria histórica. Recordemos el dicho “Me duele España” de Miguel de Unamuno, o el suspiro de “¡Ay de mi España!” del poeta Juan Ramón Jiménez, el

piropo de Machado: “Hermosa tierra de España”, o el verso de García Lorca: “¡Oh España, oh luna muerta sobre piedra dura!”. Se podría incluso sintetizar todas las anteriores en la de Juan de la Encina: “Triste España sin ventura”. Como se puede apreciar aquí el tema de “España” ha sido tratado en la poesía española una y otra vez constantemente.

“España” como patria y a la vez alma, como lugar y nombre, en la lejanía del destierro y exilio o como fruto del habla castellana. Recuérdese brevemente el “ancha es Castilla” o el discurso del filósofo acerca del centralismo y la periferia de la España invertebrada. España es amarga y partida, es soñada y en paz, “espejo de España”, incluso en los años de la lucha anti-franquista es “el ruedo ibérico”. Muchos son los poetas que han cantado intensamente el tema: Blas de Otero, Celaya, José Hierro, Carlos Bousío, Antonio Aparicio, Leopoldo de Luis y tantos otros; generaciones de poetas que establecen en su obra un diálogo constante con la patria evocando una extremada pasión. Claro está que esta necesidad de “España” o de “evocar España” alcanza su máxima capacidad en la tradición literaria española al terminar la guerra civil en 1939.

Otro magnífico ejemplo es el de Luis Cernuda: “No sé qué tiembla y muere en mí. Al verte así dolida y solitaria, En ruinas los claros dones, De tus hijos, a través de los siglos”. Para unos, los vencedores, España recupera su historia, grandeza y gloria; para otros –los vencidos, los derrotados - España pasa al exilio, al sentimiento de pérdida de la Segunda República y a la España que durante cuarenta años de dictadura franquista permaneció en silencio. Quizás, ya incluso Lope de Vega –presagiadamente- indicase el

destino del enigma de España mediante sus versos: “Ay dulce y cara España, de tus hijos verdaderos, y con piedad extraña, piadosa madre y huésped de extranjeros!”. Para acabar, quisiera mencionar la conferencia impartida por Juan Benet en la universidad de Chicago titulada: “La novela en la España de hoy” -día 19 de abril de 1980-, en la que se pronuncia de la siguiente forma: “España continúa siendo un enigma, una realidad incomprendida para muchos; manteniendo frescos muchos de sus encantos, habiendo preservado en buena medida la originalidad de su cultura y gozando de unas peculiaridades que diferencian indiscutiblemente la vida española de la de sus vecinos y allegados, nuestro país parece que conserva íntegro y semioculto todo su trágico y recurrente poder para el desengaño y la revancha” (pag.24). En su opinión, “nuestro carácter nacional”, “nuestra identidad” –la de “ser español”- se relaciona con una forma de entender la vida que se distancia de “los ideales compartidos por el mundo occidental” (pág. 25). Benet insiste que “en el campo de la creación literaria en España ha desaparecido un fetiche: el fetiche del anti franquismo, el fantasma de la liberación que, para bien o para mal, ha quedado relegado a unas cuantas escritoras feministas” (pág. 29).

Curiosamente no hace mucho tiempo, la escritora y periodista Laura Freixas -también impartiendo una conferencia en EEUU- “La literatura y mi madre: cómo y por qué nació *Madres e hijas*”- afirmó que “toda mi generación sentía un gran rechazo hacia la literatura española: ni en las obras ni los autores encontrábamos modelos atractivos. Si las generaciones anteriores –desde el siglo de Oro hasta la II República- habían exclamado, con Miguel de Unamuno: “*Me duele España*”, la nuestra bostezaba: “*Me aburre España*”. Puede parecer que por fin este *fantasma* del que nos hablaba Benet

también haya desaparecido entre las escritoras de hoy en día que buscan por el contrario diferentes formas de expresión narrativa y una temática propia en sí misma.

**A modo de conclusión:**

¿Qué es entonces el estilo? ¿Cómo invocar la inspiración? ¿Cuándo surge la creatividad literaria de la que se origina y mana la fuente de la gran Literatura? ¿Quién desarrolla y propone el gusto literario? Otra vez, de nuevo, a vueltas con la tradición y herencia literaria; la falta y/o necesidad de modelos; el buen uso de la técnica aprendida, el producto editorial frente a la escritura propia de un autor o de toda una generación. Algunos concluyen la polémica diciendo que todos los temas están resueltos, acabados y manidos, que existe una crisis del género novelístico, tanto del continente como del contenido; que se buscan o experimentan nuevas maneras de decir, contar, narrar y/o escribir lo eternamente ya dicho, contado, narrado y/o escrito. Podríamos concluir por consiguiente que este conflicto entre la elección del tema y la renovación del género novelístico es crucial en la Literatura española contemporánea; siendo una suerte también de renacimiento del estilo –o no- que queda reflejado en las nuevas propuestas de creación literaria.

Aquí en este limitado espacio se ha tratado de plantear un dilema más que de dar definitivamente una respuesta. De ahí el título elegido para este ensayo: “*En busca del ideal clásico o la escritura en contra de España: polémica acerca del estilo literario en la narrativa Española contemporánea*”.

En palabras que recuerdo de oído de María Zambrano: “hay quienes escriben como hablan y otros que hablan como escriben”. Y, finalmente -y en homenaje al escritor castellano fallecido muy recientemente, Miguel Delibes- imagino que en la Literatura se trata únicamente de conciliar lo que se manifiesta localmente con lo universal; así mismo, *el habla y la escritura*. Para éste -sin duda- consistía en convocar el alma de Castilla, sus tierras, sus gentes y cómo no: la propia esencia y suerte del castellano.

**Una cita como epílogo final:**

Escribo, en definitiva, porque me distrae, me entretiene y es una de esas cosas de las que no me harto nunca: cuesta mucho, pero no me decepciona”... “Una sierra al fondo, una carretera tortuosa y un monte bajo un primer plano” (Juan Benet)

**Bibliografía**

- ----- *El Tema de España en la poesía española contemporánea* (Ediciones Castilla, 1964).
- Alonso, Dámaso. *Poesía española* (Madrid, Gredos, 1971).
- Bally, Charles. *Traité de Stylistique française* (Heidelberg, Winter, s/d).
- Benet, Juan. *La inspiración y el estilo* (1966) (Santillana, Madrid, 1999).
- Benet, Juan. *La moviola de Eurípides y otros ensayos: “La novela en la España de hoy (1980)”* (Pérsiles, Madrid, 1980).
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos, 1952).
- Cernuda, Luis. *Poesía y literatura* (Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1965, p.242).
- Croce, Benedetto. *Problemi de estética* (Bari, Laterza, 1949).

- De Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la Literatura* (Madrid, Gredos, 1972).
- Jakobson, Roman. “La Lingüística y la poética” (en Sebeok, T.A., *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974).
- Fernández Retamar, Roberto. *Idea de la estilística* (Universidad de la Habana, 1963).
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: Sistema e Historia. (Una introducción)*. (Madrid, Cátedra, 1992).
- Lázaro Carreter, F. *Estudios de poética: la obra en sí* (Taurus, Madrid, 1976).
- Leech, G. “Estilística y funcionalismo” (en Nigel Fabb et al., *La Lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*, Visor, Madrid, 1989).
- Freixas, Laura. *La literatura y mi madre: cómo y por que nació Madres e hijas* (Letras Femeninas, Volumen XXXV, Num.2, 2009).
- Goytisolo, Juan. “Furgón de cola” (1967) en *Obras completas, Tomo II: Relatos y ensayos*, (Madrid, Aguilar).
- Goytisolo, Luís: *Diario de 360°* (Editorial Seix-Barral, Barcelona, 2000).
- Langa Pizarro, M. Mar. *Del Franquismo a la posmodernidad (1975-1999). Análisis y diccionario de autores* (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000).
- Marías, Javier. *El hombre sentimental* (Editorial Santillana, Madrid, 1987).
- Marías, Javier. *Negra espalda del tiempo* (Editorial Santillana, Madrid, 1998).
- Paz Gago, J.M. *La estilística* (Síntesis, Madrid, 1993).
- Pittarello, Elide. *Javier Marías. Entrevistados* (RqueR Editorial, Barcelona, 2005).
- Rico, Francisco. *Historia y critica de la Literatura española*; Darío Villanueva y otros: *Los nuevos nombres, 1975-1990* (Editorial Critica, Barcelona, 1992).
- Rojo, José Andrés. *Benet, un estilo para alumbrar las ruinas* (Periódico “El País”, Tribuna, Madrid, 02/07/2009).

Sebeok, T.A., *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1974).

Spencer, J. y Gregory, M. “Una aproximación al estudio del estilo” (en Enkvist,

N.E., *Lingüística y estilo*, Cátedra, Madrid, 1974).

Spitzer, Leo. *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Bari, Laterza, 1954).

Spitzer, Leo. *Etudes de style* (Paris, Gallimard, 1970).

Todorov, Tzvetan. “Les études du style” (en *Poétique*, 1970, 2, pp.224-232).

Ullmann, Stephen. *Language and style* (Oxford, Blackwell, 1964).

Vossler, Karl. *Positivismo e idealismo en la Lingüística y El lenguaje como creación y evolución* (Madrid-Buenos Aires, 1929).

Wells, R. “Estilo nominal y estilo verbal” (en Sebeok, T.A., *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1974).

**El sujeto como eje constructor del pasado en*****Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa**

Diana Sofía Sánchez Hernández

*Universidad Nacional Autónoma de México*

La novela *Cielos de la Tierra* (1997) de la escritora mexicana Carmen Boullosa (1954), está conformada por tres historias que se ubican en tres tiempos diferentes: el pasado, que cuenta las memorias de un anciano indígena, Hernando de Rivas, estudiante y profesor del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco; el presente representado por el relato de Estela Ruiz (o Díaz), que trata acerca de la ciudad de México de finales del siglo XX y el futuro, en el que dentro de un escenario similar al de la ciencia ficción, Lear cuenta la historia de L'Atlàntide, una comunidad suspendida en una burbuja de aire, la cual se ubica por encima de la tierra; planeta, éste último, ya extinto por las guerras nucleares. Cada relato presenta distintos proyectos sociales, económicos y políticos que idealmente pretenden ser una solución a los problemas que enfrentan ciertos grupos sociales marginados; soluciones que finalmente, fracasan. Los tres narradores reflexionan acerca de la escritura, la lectura, la palabra oral, la pérdida de la memoria, la imaginación y la trascendencia de la historia personal en contraste con la historia oficial. Ninguno de los tres narradores rompe las fronteras de su espacio y tiempo para introducirse en la historia del otro; la relación que se establece entre cada uno de ellos es a través de la lectura y la traducción: Estela encuentra el manuscrito de Hernando escrito en latín, y lo traduce al español; Lear descubre ambos documentos en El Colegio de México y los traduce al sistema lingüístico que existe en L'Atlàntide.

Las voces narrativas pertenecen a dos sectores de la población que históricamente han sido marginados por la sociedad mexicana: el indígena y la mujer. La revisión histórica propuesta desde la marginación del poder sugiere una subversión de los discursos hegemónicos y un cuestionamiento más agudo de la institucionalización de la memoria colectiva. De este modo, Carmen Boullosa plantea un cuestionamiento tanto del discurso colonizador producido por el pensamiento europeo del siglo XVI, como de la visión masculina de la escritura de la historia. La perspectiva femenina se diferencia de la masculina por la inclusión de la experiencia física y emocional, se podría decir, por la “corporización” de la escritura al momento de acercarse a la revisión de la historia.<sup>(1)</sup> A partir de esta distinción, la obra se aleja de la historiografía científica, la cual se caracteriza por su pretensión de verdad, objetividad y por la intención de construir un sistema unitario de explicación acerca de los acontecimientos pretéritos. Además, se deslinda de la historia oficial, la cual tiende a legitimar un grupo en el poder a través de la manipulación de la información.

Por tanto, la revisión histórica del pasado colonial en *Cielos de la Tierra* no sólo parte de un sentimiento nostálgico, de añoranza o del deseo de reconstruir los acontecimientos más relevantes de la historia de México, sino que implica un proceso de autoconocimiento y a la vez, una nueva visión de lo que es la otredad en el caso particular del indígena y a su vez, del sujeto femenino. Para ello, la obra cuestiona las relaciones de poder entre los géneros, las diferentes razas y clases sociales del México contemporáneo; problemas que surgen y permanecen irresueltos desde el siglo XVI,

como se podrá ver en el relato de Hernando de Rivas, objeto de estudio del presente trabajo.

A través del manuscrito de este indígena convertido al catolicismo, el lector puede reconocer los hechos que siguieron a la caída de Tenochtitlan. Sin embargo, la escritura de Hernando de Rivas más que una narración lineal es una enumeración de las reflexiones, sueños, enfermedades y recuerdos del pasado del personaje, pues éste al encontrarse al límite de la vejez, se siente apremiado por el tiempo para escribir sus memorias. El relato no trata de los “hechos del pasado” como tales, sino que recupera la experiencia del propio personaje en su relación con estos hechos. En el recuento de los años vividos, es la figura del “yo” la que organiza las ideas y la secuencia de los recuerdos. De esta manera, el lector se encuentra ante una autobiografía ficcional. (2) Conforme a lo que describe en su relato, este personaje nació en 1526, pocos años después de la llegada de los españoles. En una confusión bélica, pierde a su padre y su madre, una princesa indígena, al verse sola y embarazada, se ve obligada a formar parte de las cortesanas de un señor cacique llamado don Hernando. Posteriormente, a la edad de diez años, nuestro narrador se inscribe en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, inaugurado ante las autoridades del virreinato en 1536. Para poder ingresar al citado colegio, el niño indígena debe mentir y decir que tiene doce años y que su padre es don Hernando, el señor principal con el que vive, ya que debe suplantar al hijo de éste, Carlos Ometochtzin. A partir de este momento, el narrador adopta el nombre del cacique y ya en el colegio, se aleja para siempre de su madre y de todas las aspiraciones de vivir en los círculos de la nobleza indígena.

Durante su adolescencia, Hernando se concentra en los estudios bíblicos, en el aprendizaje del latín y el castellano. Siendo el mejor de su clase, en su juventud auxilia a los frailes como copista y traductor. Gracias al aprendizaje del español y del latín, Hernando descubre nuevos horizontes del conocimiento que lo van a dejar maravillado, pues en el colegio se les enseña “gramática, artes y teología” (178), conocimientos de la cultura europea occidental que el personaje va a calificar como “nuevas tierras” como un “nuevo mundo”:

No volveré a decir lo que es verdad, que se abrió para nosotros otro mundo. Sin herir ni llevar espada, sin arrebatar a nadie lo propio ni violentar ni sembrar la muerte, éramos nosotros, los alumnos del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, los conquistadores indios que viajaban por nuevas tierras. No diré lo que es cierto, que aprendimos gramática, porque eso no es lo que aquí viene a cuento. (...) Fuimos todos alumnos aplicados, aprendimos el trivio y el cuadrivio en un abrir y cerrar de ojos que ojalá hubiera durado toda la vida, en aquel tiempo que emuló al paraíso. (177-178)

En la cita anterior, el uso del término “conquista” tiene un significado diferente al uso acostumbrado que se refiere a la apropiación territorial. En primer lugar, Hernando se refiere a la conquista simbólica que hacen los indígenas sobre la cultura occidental. Además, la cita hace alusión a la conquista espiritual llevada a cabo por los frailes franciscanos, pero a diferencia de esta, la “conquista” de los indígenas que estudian en

el colegio, no recurre a la violencia, pues se lleva a cabo “sin arrebatar a nadie lo propio ni violentar ni sembrar la muerte”.

A diferencia del proyecto de evangelización de los frailes y de la acción bélica de los militares españoles, ambos con graves consecuencias para los nativos, la “conquista” de los indígenas del colegio sobre el Viejo Mundo, puede leerse como otro modo de apropiación del otro. Además, su “invasión” de la cultura occidental resultó efímera y sin gran trascendencia, pues la presión social obligó a los frailes a abandonar su principal objetivo que era formar una élite de indígenas ilustrados. Así, el entusiasmo del personaje Hernando de Rivas por la religión y el estudio queda entorpecido por el rechazo social que sufrieron tanto él como sus compañeros del colegio, por parte de la mayoría de los españoles que radicaban en la Nueva España. A partir de este momento, la enseñanza está dirigida a los criollos y Hernando de Rivas se mantiene como profesor del mismo.

La descripción de la vida de Hernando no tiene la intención totalizadora de recuperar a través de la palabra todos los instantes que construyen la identidad del sujeto. El manuscrito presenta una selección de los momentos cruciales que transformaron la forma de pensar y de vivir del personaje, aun cuando éste mismo expresa su dificultad por seleccionar los mejores entre todos sus recuerdos:

En mi silla habemos muchos sentados, mis recuerdos y yo, quitándonos los unos a los otros el asiento. Me hacen a un lado, empujan al viejo para ocupar cuanto aire parece restarle a él aquí. Me sofocan. Pugnan por ser repasados uno a uno,

lentamente, vueltos a vivir en la eternidad que prodiga el recuerdo. Pero este viejo no les puede dar cupo a todos. Escribo una línea y sueño con un ciento...

(119)

La escritura de Hernando de Rivas se caracteriza por la fragmentariedad, las digresiones de carácter intelectual y las elipsis temporales. Además, el personaje hace reflexiones metadiscursivas en las que aborda el acto de narrar y el acto de proporcionar la información y su dosificación. Con ello, en el manuscrito se problematiza el acto de escribir y la reconstrucción del pasado a partir de procesos rememoriales. La confluencia de todas estas estrategias narrativas permite no sólo diferenciar el tiempo y el espacio de la narración con el tiempo y el espacio de lo narrado, sino que también hace posible contrastar el pasado de Hernando con el presente de la enunciación. Su relato abarca desde 1526, como ya se mencionaba, cuando se vislumbraba la posibilidad de la inclusión de los indígenas en la sociedad de la Nueva España, hasta el presente, finales del siglo XVI, momento en el que el proyecto de inclusión y aculturación de los nativos ya ha fracasado.

En el manuscrito confluyen el género del diario, el cual se caracteriza por el tono intimista y personal; la autobiografía, el discurso de las crónicas de los frailes franciscanos -e incluso cita algunas descripciones y pasajes de los mismos-, así como datos históricos y, evidentemente, el discurso ficcional. Esta conjunción de diversos discursos en un mismo espacio textual permite reconstruir de manera hipotética la visión de los indígenas letrados acerca de la trascendencia del Colegio de la Santa Cruz; visión que por otra parte, pertenece a las “áreas oscuras” de la historia. Además, también hace posible indagar en su contexto histórico, el conflicto identitario del

personaje y la construcción híbrida del sujeto colonizado (mestizaje cultural).

El manuscrito de Hernando, por tanto, no sólo consigna los acontecimientos más importantes de su vida, sino que al momento de problematizar la constitución de una identidad híbrida aborda de manera paralela el devenir de una nueva identidad colectiva y la degradación y marginación a la que fueron condenados los pueblos indígenas. El discurso histórico se conjuga en el manuscrito con el discurso autobiográfico, pero rebasa la simple mención de sucesos para situarse también como una problemática de escritura dentro de la narración; es decir, el acto de escribir la historia forma parte del universo ficcional:

Fray Andrés de Olmos convenció al visorrey Mendoza de que en su propio palacio había hallado los huesos del pie de un gigante, los osezuelos de los dedos del pie, y del falso hallazgo fingieron deducir que en estas tierras otros días habitaron gigantes. [...] Aquí no hablaré de gigantes ni de ninguna otra clase de fantásticos engaños. [...] Diré lo que mis ojos vieron y mis oídos consideraron cierto. Pondré en palabras aquello de que fui testigo o que me fue dicho por quien presenciara los hechos. (69)

Desde su posición como sujeto marginal, Hernando critica la forma de hacer historia durante la época colonial a partir de interpretaciones extraordinarias de la realidad. Además, evidencia el pensamiento supersticioso de los españoles y otros europeos del siglo XVI, así como su imaginario colectivo. Éstos creían que seres extraordinarios, tales como monstruos marinos, sirenas, dragones eran pobladores de aquellas tierras imaginadas en los confines del mundo (Beltrán, 1996: 25-26).[\(3\)](#)

Hernando también alude a la pretensión de verdad de los cronistas del siglo XVI. Por ejemplo, al inicio de su primera intervención apunta que sólo hablará de “aquello de que fui testigo o que me fue dicho por quien presenciara los hechos”, al igual que lo hace Motolinía en *Memoriales* (1996). Aunque, a diferencia de éste, Hernando más adelante reconoce sus limitaciones para representar fielmente su pasado y se ve obligado a advertir al lector: “echaré mano de lo que me sirva para hacer el recuento” (70). Las memorias de Hernando y su descripción del mundo están determinadas por la subjetividad, con lo cual se relativizan sus afirmaciones, aun cuando sea la única voz narrativa.

Entre los propósitos de Hernando al escribir su autobiografía están el de evitar el olvido de sus propias experiencias, y el de dejar registro de aquello de lo que fue testigo privilegiado.<sup>(4)</sup> A diferencia de los frailes que escribieron crónicas en el siglo XVI, Hernando escribe una historia personal que no busca dar cuentas de las riquezas, el entorno social y geográfico en el que viven los indígenas ni sobre los avances en la evangelización de los mismos. Todos estos eran datos que interesaban a los reyes de España para confirmar que realmente había quedado bajo su control el territorio conquistado. Hernando escribe para revivir y gozar de “la voluptuosidad del recuerdo” (May, 55), y así poder corregir las difamaciones acerca de los indígenas como evidenciar la complejidad de la identidad del sujeto colonizado.

En la labor de corrección que hace Hernando, se vislumbra un acto de subversión lo que lleva a pensar en la censura que permea a finales del siglo XVI. En uno de los párrafos del primer fragmento del relato de Hernando, el personaje advierte: “Pasarán varias

veces cien años antes de que cualquiera ponga los ojos donde escribo [...] No veo el bien de arriesgarme a enojar con la verdad y hacer menos los muy pocos días que me restan para ver el cielo” (70). Así, Hernando se refiere a la situación de represión e intolerancia que no permitió otra interpretación de la historia que no fuera la oficial. En realidad su relato pretende revelar al lector una verdad silenciada por los vencedores. Con ello advierte al lector que en su relato no habrá una historia complaciente o heroica del pasado.

Sobre este mismo tema, Hernando agrega más adelante: “yo no quiero dejar de ver la luz del sol un día siquiera. Sin propósito ofensivo, la verdad a secas (que es lo que quiero yo anotar) iría como flecha contra los pechos de varios altivos” (73). La escritura de Hernando aunada a la honestidad, se torna un arma para deconstruir “realidades” o “hechos” narrados como verdaderos que posiblemente reconozca el lector contemporáneo, como lo es la discriminación contra los indígenas. El relato plantea lo que Jean Franco llama la “traición al lector”, puesto que el personaje sugiere que va a romper esquemas de pensamiento, “conceptos y compromisos” que el lector posee antes de aproximarse al texto.[\(5\)](#)

Para la construcción de esta supuesta visión indígena acerca del pasado colonial, el relato de Hernando conjuga diversos discursos históricos como el de las crónicas de los frailes franciscanos. La relación transtextual [\(6\)](#) complica no sólo el proceso de escritura de la historia, sino también la posibilidad de conocer el pasado. En el tejido textual se encuentran diversos documentos históricos del siglo XVI, especialmente algunos fragmentos de las crónicas de los frailes que evangelizaron el centro del país. De hecho,

al final del “prefacio” que escribe Estela, personaje que traduce las memorias de Hernando, ésta afirma que hará uso de documentos compilados por Icazbalceta, y de episodios escritos por el fray Juan de Torquemada, Mariano Cuevas, o los códices *Mendieta y Franciscano*, entre otros, para completar la traducción de aquellos “fragmentos incomprensibles”(66) del manuscrito de Hernando. Además, en el cuerpo del texto, en notas a pie de página se encuentran explicaciones acerca de quién o quiénes son los posibles autores de aquello que aparentemente cita el indígena o se hacen aclaraciones donde Hernando comete erratas en sus citas. Por otra parte, en estas mismas notas a pie de página, Estela ocasionalmente señala los párrafos en los que ella introduce datos o fragmentos de otros documentos históricos: “El párrafo era ilegible en el manuscrito. Lo he tomado de la breve sumaria *Relación de Zurita*, pero he tenido que cambiarle algunos giros por ser de lectura casi incomprensible” (186).

El que en la novela se señale constantemente la dificultad de reconocer fuera de los documentos textuales los hechos del pasado –aspecto que subraya Linda Hutcheon a partir del análisis de la ficción posmoderna ([7](#)) y las referencias en las que se basa Boullosa para crear el manuscrito de Hernando, propone la imposibilidad de conocer la perspectiva indígena acerca del pasado. Además, subraya que es imposible la reconstrucción de los sucesos históricos sin la mediación de los diversos textos historiográficos. Este último fenómeno se identifica con lo que Linda Hutcheon define como la parodia posmoderna. Según Hutcheon, este tipo de parodia se diferencia de la parodia tradicional ya que “impugna nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad y la unicidad artística y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad” (1993: 187). En el relato de Hernando efectivamente se sugiere la

imposibilidad de la existencia de un texto único y original, ya que en él confluyen diferentes discursos tanto literarios como sociales, así como se hace referencia a una tradición literaria previa como lo es la crónica escrita por los frailes franciscanos. La ficcionalización que emplea Boullosa de anécdotas que recuperan las crónicas, permite una homologación entre ambos discursos, aun cuando la perspectiva entre las crónicas de los frailes y la autobiografía de Hernando, sea completamente opuesta. Es decir, mientras que los frailes creyeron construir un discurso basado en hechos, sin cuestionar la veracidad y objetividad de sus fuentes, en la novela sucede lo opuesto. Al alternar elementos ficcionales con datos históricos y con el discurso de los diversos géneros, se señala la disolución de la frontera que divide el discurso ficcional y el histórico. Esta “mezcla” textual los posiciona en un mismo nivel discursivo. Sin embargo, en el proceso de transformar el discurso de los cronistas en ficción, la subjetividad que presentan los escritos acerca de la Colonia se ve afectada en su primera intención, que es abordar, descifrar y describir en su totalidad la cultura sometida.[\(8\)](#) El interés de Hernando se concentra en revelar los conflictos que experimenta el individuo colonizado al asumirse dentro y a la vez fuera de una nueva cultura hegemónica.

Por otro lado, el entrelazado intertextual, más que ironizar acerca del trabajo del cronista como relator de una interpretación subjetiva de determinados acontecimientos, evidencia la inaccesibilidad de la historia de los indígenas y la imposibilidad de reconstruir su pasado a partir del recuerdo. Además, el objetivo del manuscrito es rescatar por medio de este enramaje discursivo el proyecto educativo de los franciscanos, un dato histórico “olvidado” por la historia oficial, pero del que existen referencias en las crónicas de los frailes franciscanos. Por ello, es pertinente señalar que se presentan algunas anécdotas idénticas en las crónicas de los frailes y en la versión

de *Cielos de la Tierra*, con lo que el relato de Hernando de Rivas pone en relieve una postura crítica con respecto a la manera en que la historia oficial explica la imposición de una nueva cultura “olvidando” datos esenciales de la misma. Así, cuando Hernando de Rivas retoma los relatos del colonizador, deja manifiesto su involucramiento personal y comprometido con la práctica de un proyecto que quedó inconcluso y evidencia la omisión del mismo en la historia oficial y por consecuencia, en la memoria colectiva institucionalizada.

El relato de Hernando articula, por tanto, la experiencia histórica del sujeto colonizado que fue borrada del registro de la historia oficial, y como tal, adopta el estilo y el idioma de la autoridad para hablar de sí mismo y reinstalarse como productor del discurso. A su vez, la transtextualidad, además de cuestionar la originalidad y unidad de la escritura, manifiesta de forma literaria, el mestizaje cultural; el bagaje intelectual que influye en la vida de Hernando de Rivas y que él reconstruye en su vejez. Aún cuando en realidad, como ya quedó aclarado, nunca conoceremos de manera fehaciente a este personaje ni a su pasado.

La importancia del personaje indígena como transmisor de la experiencia histórica de los indígenas queda reducida en el conjunto de la novela, ya que Estela y Lear, las narradoras de los otros dos relatos que conforman la obra, intervienen en el manuscrito de modo que el lector no puede acceder al texto tal y como fue construido por Hernando. Ello evidencia la imposibilidad de acceder al pasado desde la perspectiva del colonizado, lo que subraya lo que en los estudios poscoloniales, explica Spivak, la historia del sujeto subyugado no deja de pertenecer a la visión de los grupos que se

encuentran en el poder (*cfr.* 1999: 276). Con ello, la imagen de Hernando queda “enterrada” e incluso perdida, bajo otras voces ficticias o históricas (traducciones, documentos, anécdotas, etc.).

Conforme a lo analizado, Hernando se encuentra en la frontera entre lo marginal y lo hegemónico. Él obtiene un reconocimiento social al pertenecer a una élite intelectual con lo que su situación de sujeto subalterno se matiza. Esto le permite tener acceso al conocimiento, al discurso y al uso de la palabra para adoptar una distancia crítica ante su realidad y con ello, excluirse –aunque de forma involuntaria-, de los grupos sociales a los que “naturalmente” pertenece.(9) Este tipo de sujetos liminares, son sujetos que trascienden los límites de los roles que la sociedad les asigna con base en las categorías de género, clase y raza, lo que les permite habitar diversos espacios y ser, así, testigos y críticos de su pasado y su presente. Tal posición los lleva a la soledad y a la angustia ante la transformación progresiva de su “realidad”.

Al encontrarse en una zona liminar de las instituciones de poder, Hernando pone de manifiesto el uso consciente de la imaginación, los anacronismos y la fantasía como elementos necesarios para la construcción del pasado. Incluso se incorpora el sujeto como eje estructurante del relato. Con ello, el texto cuestiona la pretensión de verdad, objetividad y totalidad que caracteriza a la historiografía decimonónica, pero no niega la posible función epistemológica del registro de los hechos del pasado. De hecho, la novela en general, *Cielos de la Tierra*, manifiesta y defiende su fe en la escritura y en el valor de la historiografía como un recurso que puede rescatar el pasado de aquellos grupos marginados en la historia oficial y crear un diálogo entre las diversas versiones

de la misma, siempre y cuando incluya no sólo los documentos oficiales sino también la cultura oral, la literatura y la memoria.

El sujeto se erige, entonces, como un ente importante en la construcción de la historia.

Al problematizar los procesos narrativos, subraya la importancia de la posición desde la cual narra el personaje, la distancia o cercanía de éste ante los hechos narrados y la forma como adquiere la información que transmite. Desde esta perspectiva, la experiencia del sujeto se incorpora como un elemento que debe ser tomado en cuenta al momento de acercarse a la historia y al momento de escribirla, para reconocer posibles intenciones y manipulaciones de la misma.

### Notas

(1). La intención de algunas mujeres escritoras, es recuperar la experiencia personal, corporal, y desde este punto, re-escribir la historia. De hecho, algunas escritoras como Luisa Valenzuela, han expresado: “donde pongo la palabra pongo mi cuerpo”. (1993: 39)

(2). La autobiografía, según explica George May, es una forma de decodificar la vida humana y poder otorgarle unidad y coherencia al pasado para poder recuperarlo y revivirlo en el presente (1982: 37).

(3). Acerca del imaginario de los españoles, Rosa Beltrán anota: “Las nociones fantásticas, el hábeas de las utopías y los propios deseos de quienes pretenden encontrar

una opción alterna en el mundo recién hallado dotan a América, según Edmundo O’Gorman, de una visión que responde más a la necesidad de expansión de las monarquías europeas que a la realidad con que se enfrentan los viajeros al Nuevo Mundo” (21).

(4). George May clasifica la autobiografía en dos categorías: la apología y la testimonial. En lo que respecta a la primera, ésta tiene como propósito “justificar en público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron”; asimismo se busca aclarar o refutar alguna falacia o difamación. La autobiografía testimonial es precisamente el registro de lo que el autor fue testigo y no quiere que esto desaparezca con su muerte (1982: 47-50).

(5). Jean Franco explica que la traición a la cultura y a los conocimientos del lector es una constante en la literatura contemporánea: “En gran parte de la literatura moderna se da otro tipo de traición: el de la ruptura de los lazos de la comunidad cultural entre el escritor y el lector, pues el escritor de vanguardia tiende a destruir los conceptos y compromisos que el lector tenía antes de leer el texto” (1994: 173).

(6). Gérard Genette adopta el término intertextualidad como propio de la obra literaria: “La transtextualité [...] [c’est] un aspect de la textualité, et sans doute à fortiori, dirait justement Riffaterre, de la littérarité, on devrait également considérer ses diverses composantes (intertextualité, paratextualité, etcétera) non comme des classes de textes, mais comme des aspects de la textualité” (1982: 18).

(7). Linda Hutcheon señala que el arte posmoderno es más complejo de lo que se puede entender en un primer momento, ya que sustenta la inexistencia de un punto de referencia real, fuera del universo textual: “there is only self-reference (...) Historiographic metafiction (...) uses it to signal the discursive nature of all reference –both literary and historiographical” (1988: 119).

(8). Por ejemplo, en la carta que dirige Motolinia a don Antonio Pimentel, conde de Benavente, a quien está dedicada la obra del fraile, escribe lo siguiente: “Ca çiertamente de esta manera que digo e copilado esta relación y seruicio que a Vuestra Señoría presento en la qual, según mi cortedad, pienso me e alargado saluo en una sola cosa que es en dar cuentas a Vuestra Señoría del origen y principio de los primeros abitadores y pobladores de esta Nueua España, lo qual dexé por no ofender ni diuirtirme en la ystoria e obra de Dios, si en ella contara la ystoria de los hombres.”

(9) Hernando, al ingresar al colegio de los frailes franciscanos se distancia de la comunidad indígena e incluso es rechazado por ésta.

## Bibliografía

Barbieri, Teresita de. “Algo más que las mujeres adultas. Algunos puntos para la discusión sobre la categoría de género desde la sociología”, en María Luisa González Marín (coord.), *Metodología para los estudios de género*, México, D. F., UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, 1996, pp.18-27.

Beltrán, Rosa. *América sin americanismos. El lugar del estilo en la épica*, México, D. F., UNAM, 1996.

Benavente Motolinía, Fray Toribio de. *Memoriales*, Nancy Joe Dyer (edición, crítica, introducción, notas y apéndice), México, D. F., Colegio de México, 1996.

Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, Revista de la Universidad Autónoma de México, 1993, pp. 29-54.

May, Georges. *La Autobiografía*, México. D. F., FCE, 1982.

Spivak, Gayatri Chakravorty. “Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía” en Neus Carbonell; Meri Torras (comps.), *Feminismos literarios*, Madrid, Ed. Arcos Libros, 1999, pp. 265-290.

## **Entrevistas/Interviews**

**“Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta”****Entrevista con Juan Gabriel Vásquez**Rita De Maeseneer, Jasper Vervaeke*Universiteit Antwerpen*

El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) nunca ha ocultado que cuando en 1996 viajó de Colombia a París, soñaba con perseguir el mito de los autores del *boom*. Confiesa el autor que al cabo de tres años en la capital francesa y uno en las Ardenas belgas, esa misma ambición incommensurable influyó en su decisión de radicarse en Barcelona. Desde entonces Vásquez se ha ido convirtiendo en una de las figuras más emblemáticas de una nueva generación de escritores iberoamericanos. Sus dos últimas novelas, *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007), recibieron críticas particularmente elogiosas tanto en España como en Latinoamérica. Además, el libro *Los informantes* ya apareció traducido en una decena de idiomas. Vásquez también es autor de una serie de ensayos, recientemente reunidos en *El arte de la distorsión* (2009), un libro de cuentos, *Los amantes de Todos los Santos* (2001) y una biografía de Joseph Conrad, *El hombre de ninguna parte* (2004). Con motivo de la XXIX Jornada de la Asociación de americanistas de Bélgica (ALEPH), celebrada el 20 de marzo de 2010 en el Campus Kortrijk de la Universidad Católica de Lovaina (K.U. Leuven), Rita De Maeseneer entrevistó a Juan Gabriel Vásquez. La redacción final de la entrevista se hizo con la ayuda de Jasper Vervaeke, quien está preparando una tesis doctoral sobre la impronta del canon en la narrativa de Vásquez. Agradecemos infinitamente a Kim Huyge quien hizo la primera transcripción de la entrevista.

**Para referirse a su situación de escritor latinoamericano residente en el extranjero, en su libro de ensayos propone la noción de ‘literatura de inquilinos’. ¿Puede comentar cómo ve este concepto?**

La idea surgió por mi cansancio ante otros conceptos usados en nuestros países para definir a los que escriben desde fuera. Los latinoamericanos hemos tenido que enfrentarnos mucho a la idea de la literatura del exilio o de la diáspora. Son ambas palabras con unas connotaciones que me incomodan mucho. Yo no soy un exiliado político: puedo volver a mi país cada vez que quiero. De hecho, me alimento de ese contacto anual con Colombia para escribir mis ficciones. Cargar con esa definición de literatura del exilio me parecía robar algo que no me pertenecía, porque tengo amigos, compañeros novelistas, que sí están en la situación de no poder volver a sus países. En una especie de búsqueda para hablar de la experiencia del escritor expatriado me encontré con que V.S. Naipaul había usado el arcaísmo inglés *inquiline*. Entre sus definiciones algunos diccionarios incluyen una que es muy simple: ‘el animal que vive en el lugar de otro’. Es lo que yo soy: alguien que por razones de conveniencia intelectual, emocional, moral, ha decidido establecer una distancia con el lugar de donde viene, con el hogar, la única certeza, como dice el poema de T.S. Eliot. Mi idea era que estando fuera de mi país la escritura se haría realidad con menos resistencias y mayores elementos de juicio, y aprovechando una mayor contaminación. Desde luego es algo que no hemos inventado ni yo ni mi generación, ni tampoco los del *boom*, que eran todos novelistas expatriados: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes

escribieron sus grandes novelas fuera de sus países. Parece estar en la raíz de una cierta metafísica del escritor latinoamericano.

***¿Hasta qué punto esta misma tradición latinoamericana explica su paso por París?***

En París no sólo se habían escrito algunas de las grandes novelas latinoamericanas, como *La casa verde* o *Rayuela*, sino también algunas de las novelas en lengua inglesa que más me han marcado, en particular el *Ulysses* de Joyce. La ciudad está en mi mitología personal desde que comencé a leer de manera seria e instrumental –los escritores solemos leer sobre todo lo que nos puede enseñar a resolver un problema, lo que nos puede dar una respuesta técnica–. París era un lugar de acogida de varias literaturas, entre las cuales están la de la generación perdida –Hemingway, Fitzgerald– y, por supuesto, la latinoamericana. De hecho esa relación entre París y la literatura latinoamericana ya se produce en 1904-1905 con la llegada de Rubén Darío. Luego, como es sabido, Darío entró en tensión con esa ciudad: había ido allí para que ese ombligo del mundo poético le diera la carta de identidad como poeta. Pero se encontró con que, por ejemplo, Valéry Larbaud, en un texto muy bonito por lo demás, le recriminó que se dedicara a escribir poemas sobre los *boulevards* de París, mientras lo que quieren leer es la selva, la pampa, las montañas, la Latinoamérica exótica. Esta tensión entre Europa y los latinoamericanos siempre ha existido y la viví. Tanto esto como el darme cuenta de mis pocas posibilidades como novelista –estaba todavía terriblemente inmaduro en ese momento– contribuyó a que yo también pasara por un desencanto de París y decidiera buscar otro lugar de residencia. Desde entonces he

tenido una especie de reconciliación con París y ahora estamos en una luna de miel un poco rara, porque he vuelto con frecuencia, encontrando sin problemas, ahora sí, todas esas cosas que fui buscando originalmente.

***Después vivió once meses en las Ardenas belgas, la ‘Bélgica profunda’. ¿Qué imagen se ha llevado de allí?***

Una imagen que me hizo dedicarle más de la mitad de un libro de ficción [*Los amantes de Todos los Santos*]. Ese año que pasé en una casa en medio de las colinas de las Ardenas, fue probablemente el más importante de mi vida como escritor. Llegué allí porque quería irme de París, pero no quería volver a Colombia. En un estado de absoluta desorientación personal, fui acogido en Bélgica por una pareja mayor, unos muy buenos amigos. Me permitieron quedarme en su casa en las Ardenas mientras resolvía mi situación mental. Allí traté de compenetrarme lo más posible con una forma de vida muy distinta de lo que yo había vivido: salir de cacería, trabajar con caballos. Fue un mundo que me resultaba absolutamente extraño, en el cual pude vivir con una impunidad total, pues allí no había nadie que me mirara. Fue un año de no estar en el mundo, de vivir en una especie de utopía un poco rara. Durante este tiempo comprendí muchas cosas del tipo de escritor que quería ser, a quién quería parecerme. Fue un año en el ‘desierto’, un año para descubrirme a mí mismo, según el cliché filosófico.

***La siguiente etapa y la última, por ahora, ha sido Barcelona. ¿A qué se debe esta elección?***

Analizando estos movimientos de una manera un poco sicoanalítica y autoflagelante, tienen mucho que ver con un afán de ponerme en dificultades gratuitas. Cuando decidí salir de mi país, no fui a los lugares cuya lengua hablaba o cuya cultura había conocido por mi educación. Al llegar a París no hablaba francés y no conocía absolutamente a nadie. Asimismo, en Barcelona sólo conocía a una persona, el escritor Enrique de Héritz. Escogí la ciudad simplemente porque quería postergar mi regreso a Colombia de la mejor manera posible. Pensé –tal vez con una noción de la vida ya más práctica– que la calidad de las editoriales y la crítica literaria sobre la literatura latinoamericana podía hacer que Barcelona fuera un destino para mí. Probablemente, si en los años sesenta Vargas Llosa, García Márquez, Donoso y Bryce Echenique no hubiesen escogido Barcelona sino Madrid, habría acabado en la capital. Aunque evidentemente la literatura latinoamericana ha cambiado mucho, hay muchos lugares del mundo donde se siguen exigiendo las mariposas amarillas, las mujeres hermosas que vuelan por los aires, o la novela del dictador, todos esos maravillosos hallazgos de la generación del *boom* que se convirtieron, precisamente por lo maravillosos, en clichés. Pero Barcelona no es uno de esos lugares. La lectura de la literatura latinoamericana en España, en general, y en Barcelona, en particular, ha evolucionado mucho. Es un placer sentir que, con mis tres libros escritos en Barcelona, he podido colaborar un poco en este cambio de perspectiva, de lo que es o no es, o debe ser o no debe ser la literatura latinoamericana.

*También escribe frecuentemente en periódicos tanto españoles como colombianos.*

*¿Cómo concibe esa labor periodística?*

Tiene dos vertientes. Por un lado, soy periodista cultural. Me gusta participar en el debate literario de la actualidad escribiendo reseñas en los suplementos de los diarios. Creo que, si se practica con cierto cariño y cierta generosidad, la reseña puede ser una muy menuda obra de arte. Esto está más en la tradición anglosajona de escritores-críticos como John Updike o Martin Amis. Como dice Amis, reseñar los libros de los contemporáneos es la mejor manera de crear un buen ambiente para la recepción de la propia literatura, de sembrar un territorio donde ésa tenga alguna cabida. En este sentido a veces somos groseros proselitistas de la propia obra. Sin embargo, la reseña también es un ejercicio de altruismo y creo que por eso no la practican todos los escritores: es difícil dedicar un tiempo y una concentración sostenidos a un libro de otro.

Por otro lado, soy columnista, opinador profesional. Me permite tratar cosas de las que no se ocupa mi ficción y contribuir de alguna manera al debate político en Colombia.

Intercalo entre las columnas políticas columnas sobre cultura, en las que hablo de libros que en Colombia no necesariamente se conozcan. En el aspecto político, el trabajo del columnista es absolutamente distinto de la labor del novelista. El novelista escribe para averiguar, desde la ignorancia. Un columnista escribe porque cree que sabe algo y quiere compartirlo. Sentir una vez por semana que sé algo es muy agradable, es el único momento de certidumbre que tengo. A este respecto, estar fuera es un *handicap* muy brutal, porque no dispongo de toda la información necesaria. Por otra parte, el gran columnista colombiano Antonio Caballero, una especie de conciencia moral del país, vivió en Madrid durante veinte años y fueron años en los que nadie estaba tan enterado de la política bogotana como él. Así que, pese a las dificultades, no es imposible.

Además, creo que todas las sociedades tienen una especie de inercia del pensamiento que arrastra a la gente de dentro. Un novelista norteamericano que admiro mucho,

Edgar Doctorow, dice que EE.UU. es una sociedad ideológica, pero que los que están dentro no se dan cuenta, porque comparten todos la misma ideología. Se puede aplicar a todos los países: existe una especie de pensamiento predominante y siempre es necesario alguien que esté fuera y que lleve la contraria, aunque se equivoque.

***¿Qué nos puede comentar sobre su ensayística?***

Ante todo, los ensayos recogidos en *El arte de la distorsión* son una confesión de incertidumbre: al igual que en mis novelas, en mis ensayos escribo sobre lo que desconozco, sobre las dudas que tengo. Y, como sospecho le sucede a todo novelista, mis dudas sobre el arte de la novela son cada vez mayores. ¿Por qué escribimos novelas? ¿Para qué las leemos? ¿Cuál es el lugar de esta actividad tan misteriosa que consiste en preocuparse por el destino de gente que nunca ha existido? ¿Cómo se construyen estos universos, cómo funciona este proceso de crear algo de la nada, como decía Faulkner en su discurso del Premio Nobel? Con la probable excepción de la física nuclear, escribir una novela de verdad –no una novela formulaica de las que se hacen por razones económicas– me parece una de las cosas más difíciles que puede hacer un ser humano.

***Pero, a la vez en sus ensayos se va rodeando de su familia literaria...***

Sí, pero desde un punto de tensión. No escribo sobre los autores con quienes la conexión es obvia. Por eso, en *El arte de la distorsión* no hay ningún ensayo sobre

Joyce, Vargas Llosa, Borges, Flaubert, Camus... Mis ensayos incluyen a familiares con quienes mantengo una relación de tensión, como esos tíos incómodos que nos encontramos en todas las reuniones: prefiriríamos no encontrarlos pero allí están, y hay que preguntarse ¿qué es lo que nos une? Por ejemplo, todavía no tengo claro qué es lo que me une a García Márquez pero he intentado explorar qué es lo que nos separa. He tratado de leerlo de una manera novedosa en uno de los ensayos de este libro ['Malentendidos alrededor de García Márquez']. Ahora, también están dos escritores que me han marcado de manera muy radical y concreta: el norteamericano Philip Roth y el alemán Max Sebald. Son novelistas que, cada uno en su momento, me han abierto un camino antes desconocido. Tal vez el lector tiene mucho más claras las razones por las que un autor escribe sobre otro. Los escritores no solemos saber muy bien por qué 'ensayamos'. Porque es eso: tantear, penetrar a ciegas en el cuarto oscuro de un novelista que admiramos y tratar de buscar una manera de salir de allí sin demasiado daño.

***Al mismo tiempo usted es traductor, del inglés y del francés al español. ¿Cómo influye en su propia escritura esta estrecha convivencia con otros idiomas?***

La traducción es la forma más perfecta de lectura y puede muy bien ser la mejor escuela de escritura. En el contacto con un gran texto el traductor descubre cómo se hace la literatura. Incluso cuando uno traduce libros malos es una formidable escuela de aprendizaje: es la mejor manera de reconocer los atajos, las trampas, los juegos baratos de la literatura de segunda. Además, para mí la traducción es la fuente principal de esa contaminación que estoy buscando todo el tiempo como novelista. El gran escritor

colombiano Fernando Vallejo tiene un libro poco conocido llamado *Logoi*. Es una gramática del lenguaje literario en donde demuestra de manera muy convincente cómo todo lenguaje literario es una fabricación que, con respecto a la lengua hablada, se comporta como una lengua extranjera. A mí siempre me ha interesado la idea de que mi lenguaje literario sea cada vez más híbrido, admita cada vez más contaminaciones y giros extraños, intentando siempre conservar un respeto por las tradiciones de la lengua española, que también considero importante.

***Pero su hibridación parece menor a la que observó en Naipaul o Conrad.***

Es distinta. La lengua literaria de Conrad es muy rara. Era polaco de nacimiento. La segunda lengua que aprendió fue el francés. Recién aprendió inglés pasada la adolescencia, de manera que esa lengua literaria, en la que tenemos obras maestras absolutas como *Under Western Eyes* o *Heart of Darkness*, era la tercera lengua de un marinero. Él mismo tenía incontables dudas gramaticales, lexicales, ortográficas en el momento de escribir su lengua literaria, pero consiguió con ella una de las grandes prosas de nuestro tiempo. Tiene mucho que ver con la base previa que tenía del polaco y del francés, que traía a su lengua literaria una riqueza nueva, que nunca se había escuchado en las letras inglesas. En mis libros la contaminación pasa por otras partes. Es simplemente un contacto sostenido con los ritmos, las estrategias, la musicalidad del inglés y del francés, que son los otros idiomas en los que me muevo literariamente. Los libros son como maletas en las que uno va metiendo lo que encuentra en el curso de sus viajes. Creo mucho en la contaminación de las tradiciones. Hasta mediados del siglo pasado el *establishment* literario latinoamericano estuvo muy convencido de que la

tradición latinoamericana era hispánica y que no había que salirse de allí so pena de muerte. Y entonces aparecieron estos locos un poco apátridas y desarraigados desde un punto de vista literario que eran Borges u Onetti. Abrieron una puertita por la que después entraron los salvajes del *boom* a escribir novelas cuya influencia ya no era Azorín ni Pérez Galdós, sino Faulkner, Hemingway o Virginia Woolf. De alguna manera, yo soy el producto de eso, es decir que la culpa la tienen otros.

***En Los informantes indaga en las secuelas que tuvo la Segunda Guerra Mundial en la sociedad colombiana. También otros escritores latinoamericanos, como Roberto Bolaño o Jorge Volpi, abordaron el tema del nacionalsocialismo. En su caso, ¿qué lo llevó a evocar ese período?***

Mi novela nació de una conversación casual con una mujer judía alemana que se parece mucho a Sara Guterman, el personaje de *Los informantes*. Me contó que su padre, judío escapado a Colombia, había estado a punto de ser recluido en un campo de confinamiento para ciudadanos enemigos, por el hecho de ser alemán. Esa paradoja –el que un hombre que sale huyendo de Hitler y que pocos años después se ve despojado de su ciudadanía alemana por las leyes nacionalsocialistas, llegue, en su país de destino, a ser perseguido precisamente por tener esa nacionalidad de origen– me pareció el área gris, el área moral, intelectual y emocionalmente compleja que es la provincia natural del novelista. Los novelistas nos movemos en esas zonas donde se contradice la noción de lo correcto y lo incorrecto, donde se pueden encontrar de alguna manera justificaciones para cosas que son moralmente reprobables. Entonces empecé a hacerme preguntas: ¿Cómo era posible que eso hubiera sucedido en mi país? ¿Cómo los

colombianos habíamos heredado ese momento histórico? ¿Cómo se reflejaba en la vida privada? Allí comprendí que tenía una novela entre manos, porque me estaba haciendo preguntas.

***¿La publicación de Los informantes causó polémica en Colombia?***

La polémica pública fue mucho menor de lo que yo hubiera querido, lo cual no es raro porque en Colombia es muy grande la diferencia entre lo público y lo privado, entre lo que se dice y lo que se quiere decir realmente. En cambio, a nivel privado sí hubo reacciones. Desde luego, muchos me recriminaron excavar cosas que ya se habían olvidado exitosamente. Por otro lado, pasó algo muy interesante: durante el proceso de escritura quise investigar, documentarme aprovechando que todavía había testigos vivos. No obstante, aparte de esa mujer –la Sara Guterman de la novela– que se abrió de manera muy generosa, no logré hablar con otros testigos. Una vez publicada la novela de repente empecé a recibir ofertas para que contara otras vidas, para que escribiera *Los informantes 2, 3, 4, 5, ...* Muchas veces me ofrecían informaciones extraordinarias que me hubiera encantado meter en la novela. Y pensé que era un desastre ese trabajo de novelista en el cual las mejores informaciones vienen precisamente porque el libro ya está publicado. A nivel todavía más privado, en la familia de esa mujer, hubo una reacción de la que me siento muy orgulloso. Antes de mi novela ella siempre había querido hablar de ese tema a sus nietos. La lectura de *Los informantes* dentro de su familia causó que sus nietos llegaran con preguntas. Así, por primera vez en su vida y gracias a mi librito se vio en la capacidad de poder contarles su historia. Es una de las cosas más lindas que me han ocurrido como novelista.

*La oralidad parece ser otro tema importante de la novela. No sólo lo sugiere el título –un informante facilita información contestando a una encuesta y también es alguien que denuncia– sino también las muchas modalidades de la oralidad transcritas en el libro. Pienso, por ejemplo, en la grabación de Sara Guterman y la entrevista en televisión con Angelina, la amante del padre. Además, el padre es profesor de retórica y los epígrafes son de Demóstenes, el orador por excelencia. Estas formas de oralidad entran en conflicto con la escritura, simbolizada por el hijo, quien es periodista y narrador de la novela. ¿Está de acuerdo con esta idea de tensión entre escritura y oralidad?*

Sí, está en la raíz del libro. Es uno de los grandes temas que fueron surgiendo durante la escritura, porque yo no soy alguien que escoja temas de antemano: no fue para nada premeditado que el padre fuera alguien que vive de la palabra hablada, cuyo mundo es un mundo de formas. En cambio, el hijo escribe, es periodista, y para él cuenta sobre todo el contenido de la palabra. Alguien me hizo notar que esto también refleja la condición moral de los personajes: el padre es una persona que durante toda su vida se ha dedicado a proteger una forma, para no permitir el acceso al contenido secreto de su vida. El tema de la oralidad siempre me ha interesado mucho de manera individual, pero también por mi procedencia, porque la retórica está muy presente en la tradición política colombiana. Jorge Eliécer Gaitán, cuyo asesinato en 1948 partió en dos la historia del país, era un gran orador. Sus discursos ponían a la política tradicional a temblar por lo que pudiera pasar si llegara a la presidencia. Todo tiene que ver con la idea de que la

realidad y el pasado son construcciones verbales. Antes de que se introdujeran la fotografía y el cine, la palabra era la única fuente de un relativo conocimiento del pasado. *Los informantes* gira alrededor de la cuestión de cómo se puede modificar el pasado narrándolo de otra manera. Los personajes se preguntan si cambiar las palabras es también revolver lo vivido, transformar las verdades. La historia que nos llega suele ser la que han querido contarnos quienes tuvieron el poder de contarla en su momento. Una de las posibles labores del novelista es tratar de narrar la otra historia, la que no nos ha llegado, contar, como dice Carlos Fuentes, no sólo lo que pasó, sino lo que hubiera podido pasar.

***Historia secreta de Costaguana, su última novela, se desarrolla entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estableciendo un diálogo con la vida y obra de Joseph Conrad, la novela versa sobre el proceso de Independencia de Panamá.***

***¿Cómo concibió el tema de la historia en ese libro?***

La perspectiva de *Historia secreta de Costaguana* es totalmente distinta de la de *Los informantes*. Para mí *Los informantes* no es tanto una novela sobre la Historia, sino sobre el pasado: en esa novela no me interesaba la gran reflexión sobre el proceso macrohistórico de mi país, sino ese cruce de caminos, ese *carrefour* entre la Historia con mayúscula y las pequeñas historias privadas de los personajes. Me preguntaba cómo los acontecimientos públicos siempre se las arreglan para invadir nuestras vidas, meterse en nuestro cuarto y cama y condicionar de alguna manera lo que hacemos. Allí mismo interviene otro de mis grandes temas, la memoria. ¿Hay que recordar o no

recordar un pasado conflictivo? ¿A qué nos ayuda hacerlo? ¿Qué riesgos corremos cuando, para sentirnos mejor y mantener un cierto estado de equilibrio en la sociedad, decidimos voluntariamente obliterar el pasado, no contarla, no revivirla? ¿Y qué pasa cuando otros tratan de sacarlo a la luz? A mi juicio todo eso no tiene tanto que ver con la Historia como con el pasado, que entiendo como la versión íntima, personal, de los hechos públicos. No es sino un paso mínimo al lado de la Historia.

En *Costaguana* el gran objeto de reflexión sí es la Historia con mayúscula. Esa novela recupera de una manera mucho más literal el mismo debate sobre los parecidos y diferencias entre la narración que recibimos y la verdad de los hechos, sobre cómo la construcción que conocemos como historia no es más que una de las posibles versiones. *Costaguana* juega a cosas que en *Los informantes* no serían permisibles: juega a distorsionar, a decir francas mentiras históricas. Así aparece un presidente colombiano, José Vicente Concha, que murió en Roma en los años veinte y que había negociado el tratado del Canal de Panamá. En mi novela él muere justo después de las negociaciones, porque me interesaba la metáfora de que en mi novela todo el que entra en contacto con el tratado tiene un destino desgraciado. Entonces, mi presidente Vicente Concha fallece en 1904-1905, mientras que en la vida real muere veinte años después. Ninguno de sus nietos me escribió para protestar, pero sí hubo historiadores que me denunciaron por falta de rigor. Opino que todo esto forma parte de las libertades sagradas del novelista. Creo mucho en que, como sostiene Milan Kundera en *L'art du roman*, la única razón de ser de la novela es decir lo que sólo la novela puede decir. No tendría ningún sentido repetir lo que ya sabemos por la historiografía. Y una de las maneras de enriquecer la historia conocida es distorsionándola. Evidentemente no soy el primero en hacer eso. Ya lo hacían Salman Rushdie y Carlos Fuentes. *Terra Nostra* es

una gran distorsión y a él también le escribieron los historiadores a decirle: ‘‘Felipe IV no vivía en esta época’’.

***Gran parte de la novela se sitúa en el puerto panameño de Colón, que usted describe de manera muy impactante, insistiendo en el calor sofocante y llamándola la ciudad esquizofrénica e incluso Gomorra. ¿Cómo procedió para crear esa imagen tan fuerte, sólo basándose en fuentes o también visitó la ciudad?***

Nunca he estado en Colón. Es una ficción absoluta, que desde luego tiene fuentes. A diferencia de *Los informantes*, que se ubica en escenarios que conozco y parte de situaciones vitales experimentadas, *Costaguana* es una gran especulación. Hay mucha gente que se decepciona cuando, después de leer una gran novela sobre, por ejemplo, la India, descubre que el autor nunca ha estado allí. En cambio, yo creo que la belleza del arte de la novela radica precisamente en que permite tales artificios.

***José Altamirano, personaje de Costaguana, dice: “Colombia es una obra en cinco actos que alguien trató de escribir en versos clásicos pero que resultó compuesta en prosa grosera, representada por actores de ademanes exagerados y pésima dicción”.***

***Por supuesto se trata de una ficción, pero es obvio que esa relación de amor y odio con su país ha ido adquiriendo más presencia en su obra. ¿Cómo evalúa esa tensión, y cuál ha sido el impacto de su posición desde la lejanía?***

No creo que ningún novelista escriba si no tiene una relación difícil con su país, su momento, su familia o su visión del mundo, o con todo al mismo tiempo. Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta, dolorosa, problemática o incomprensible. La escritura de ficción es un intento de remediarlo o de explorar por qué no sabemos lo que no sabemos, aunque no lleguemos a ninguna conclusión. Es lo que Colombia ha sido para mí: un territorio oscuro cuya historia y sociedad actual no entiendo, y me duele. Durante mucho tiempo fue un obstáculo, ya que había crecido dentro de una tradición anglosajona, y probablemente hemingwayana, en la que uno sólo puede escribir sobre lo que conoce y domina. Por eso, mis dos primeras novelas no suceden en Colombia [*Persona* se sitúa en Florencia y la mitad de *Alina suplicante* en París,] y los cuentos de *Los amantes de Todos los Santos* ocurren en Francia y Bélgica, lugares que conocí con ojos de escritor. Fue sólo en determinado momento, ya en Barcelona, cuando me di cuenta de que las novelas que me interesan no son las que conocen su materia, sino las que son escritas como mecanismo de indagación. Todos sabemos que las grandes novelas nunca han dado respuestas: se contentan con hacer las preguntas más interesantes. Los novelistas que más admiro escriben para avanzar hacia la luz, para descubrir por qué algo que antes era oscuro sigue siendo oscuro. En ese sentido hay que leer a Conrad, Naipaul, Vargas Llosa, Roth, Sebald.... Son escritores que averiguan en el proceso de escribir. Cuando yo descubrí eso, comprendí cómo se podía escribir sobre mi país. Y desde entonces no he hecho cosa distinta porque Colombia es mi obsesión.

**Obras de Juan Gabriel Vásquez**

*Persona*. Bogotá: Magisterio, 1997.

*Alina suplicante.* Bogotá: Norma, 1999.

*Los informantes.* Madrid: Alfaguara, 2004.

*Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte.* Bogotá: Panamericana, 2004.

*Historia secreta de Costaguana.* Madrid: Alfaguara, 2007.

*Los amantes de Todos los Santos.* Madrid: Alfaguara, 2008.

*El arte de la distorsión.* Madrid: Alfaguara, 2009.

## **Reseñas/Reviews**

**M. Edurne Portela.** *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing.*

Lewisburg: Bucknell UP, 2009, 202 pp. ISBN: 978-0-8387-5732-1.

Literary representations of traumatized memory, both personal and collective, remain the object of study in M. Edurne Portela's *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. The author examines the works of three Argentine novelists—Alicia Partnoy, Alicia Kozameh and Nora Strejilevich—who write of their gendered experiences of imprisonment and torture from the dislocated space of exile. These authors, according to Portela, remain triply marginalized as politically deviant, female writers of prison literature. Their testimonial narratives, selected for “remembering and telling of a carceral experience lived by women under a repressive military regime” (28-29), are shown to illustrate the relationship between violence, gender oppression and self-representation. She argues that the writing of these texts serves to combat terror, resist oppression and defy an imposed silence while enabling the reconstitution of traumatized subjectivity.

Portela divides *Displaced Memories* into two distinct parts. The book opens with a pair of introductory chapters that provide historical and theoretical foundations for the in-depth literary analyses that follow. The remainder of the text is comprised of individual chapters dedicated to detailed critiques of Alicia Partnoy's *La Escuelita*, Alicia Kozameh's *Pasos bajo el agua* and Nora Strejilevich's *Una sola muerte numerosa*. A brief, three-page conclusion considers these prison testimonies together. Portela quickly reiterates that each of these texts reveals writing to be a

performance or an “acting-out” of trauma that can work to overcome authoritarianism, fear and silence.

The first chapter of *Displaced Memories* offers a succinct yet thorough overview of the legacy of Argentina’s last military dictatorship and spans three decades, from 1976-2006. This broad historical framework includes the fall of Isabel Perón, the era of repression known as the “Process of National Reorganization” or *El proceso*, the transition to democracy, the Menem era with its pardons and impunity laws and, ultimately, the results of their recent derogation. This thirty-year timeline remains anything but arbitrary. It opens, appropriately, with the year of the military coup and closes with a date marked by three significant recent events: in 2006 the term *genocidio* was used for the first time in the Argentine court system to describe the atrocities committed under military rule, a key witness and torture survivor in this same trial (Julio López) disappeared before being called to testify, and, more optimistically, testimonial works by Alicia Partnoy and Nora Strejilevich finally saw publication within Argentina.

This historical synopsis is complemented with a comprehensive and up-to-date survey of theoretical approaches to both prison literature and trauma writing. This second chapter summarizes theories of the female body, prison space, torture and involuntary exile while elaborating a genealogy of trauma theory from Sigmund Freud to Ruth Leys. Significantly, Portela (following Leys, Dominick LaCapra and Amy Hungerford) does not subscribe to Cathy Caruth’s understanding of trauma as an “unclaimed experience.” The author explains that she rejects the notion of trauma as an

overwhelming event that the subject fails to grasp and which therefore remains beyond representation; instead, she contends that one's traumatic past can be accessed through memory and that language provides a form of control. In her view, the writing of literary texts serves as an "acting out" or a repetition of past trauma as well as a way to "work through" and ultimately claim this experience (39). Specifically, as Portela herself elucidates, "instead of providing an interpretation of trauma that considers writing a literal embodiment rather than a representation of the traumatic experience, I suggest an analysis of the symbolic uses of language that communicate the traces and/or symptoms of trauma" (40-41). This theoretical positioning informs and shapes the literary interpretations undertaken throughout the rest of the book. The author believes that the writing process can be a cathartic exercise that provides a space for the traumatized subject to confront and come to terms with the past.

Portela's literary analyses begin with Alicia Partnoy's canonical *The Little School* (*La Escuelita*), a text described as a work of grief. In "Re-enacting Memory, Reconstructing Resistance," as suggested by its title, Portela examines the structure and content of a trauma narrative that recounts a crisis of death yet simultaneously reveals a "hidden transcript" (81) of active resistance. Like many critics before her, Portela reads *The Little School* as a redemptive narrative that highlights the prisoners' dignity, disobedience and survival. That is, writing, which bears witness to abuses and recovers lost voices, brings order to a chaotic world and makes trauma readable. What Portela adds to the large body of existing criticism of Partnoy's text is a discussion of the revisions made in the 2006 Spanish version (including changes to the subtitle, the introduction, the appendices, and the placement of illustrations). She notes that the more

recent Argentine publication emphasizes the political aspects of the work, consciously recuperating the discourse of 1970s leftist militancy and privileging the collective over the personal.

In contrast, *Displaced Memories* delivers a startlingly pessimistic interpretation of Alicia Kozameh's *Pasos bajo el agua*, a text that despite its autobiographical attributes is appropriately labeled a fictional testimony. Portela's study encompasses both the verbal and the visual elements of the novel while maintaining a particular interest in figurative language. Portela points to the singularity of Kozameh's text whereby the traumatizing event is not incarceration but rather the moment of release and freedom, the reality of which remains overwhelming and incomprehensible to the protagonist, Sara. As Portela's chapter title "Uncanny Returns" anticipates, encounters with familiar, everyday objects (such as cats) remain frightening and disorienting after imprisonment. Similarly, the circularity of the fragmented text, in Portela's estimation, represents a traumatic loop from which Sara is unwilling and unable to escape. The protagonist is shown to be fixated on the past, to suffer survivor guilt and to long for the bonding and solidarity fostered by incarceration. Freedom, insists Portela, is felt to be a betrayal. Furthermore, in this overtly self-reflexive text the protagonist fails to find liberation or comfort in the writing act. Ultimately, Portela concludes, *Pasos* suggests that the attempt to engage and work through trauma via the written word remains not merely difficult and problematic, but nearly impossible.

Portela's study of the relationship between trauma and writing culminates with an examination of Nora Strejilevich's complex autobiographical

tale, *Una sola muerte numerosa*. This novel, more temporally distant, reflects society as a whole in its representation of the dictatorship and its aftermath. In her analysis, Portela first traces the destruction of the body and concomitant devastation of the family; she then focuses upon the subsequent reconstruction of individual and familial identity through memory work. In contrast to *Pasos*, Portela discovers in *Una sola muerte numerosa* a representation of the writing process as a refuge whereby literary representation becomes both a political act and a vital component of the mourning process. Again, the chapter title, “From Victim to Agent,” aptly reflects the author’s interpretation of the text.

In short, with its comprehensive summaries of historical, theoretical and critical approaches to literary representations of Argentina’s “Dirty War,” *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women’s Writing* serves as an excellent introduction for the initiate. M. Edurne Portela seems to anticipate a reader unfamiliar with trauma literature when she warns that her book might disturb, cause nightmares, and depress. Likewise, the author’s final message—a firm reminder that these literary works merit a committed response from the reader—seems directed to an audience not already engaged in human rights issues. This accessible text will be of particular interest to those who wish to broaden their knowledge of women’s prison narratives, trauma literature, Argentina’s post-dictatorship literary production, and contemporary Latin American (women’s) novels more generally.

[Janis Breckenridge](#)

Whitman College

Sierra, Verónica. *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*. Madrid: Santillana, 2009. 434 Pp.

Todas las historias sobre exilio tienen sus momentos trágicos. El lector del siglo XXI recordará con certeza la historia de Elián González, el niño cubano que se escapó de la Isla con su madre y un puñado de compatriotas en noviembre de 1999. El bote de aluminio se hundió en altamar y su madre murió. Solamente Elián y otros tres sobrevivieron después de navegar a la deriva por el estrecho de Florida hasta que finalmente llegaron a su destino final, Estados Unidos. Lo demás es una historia que ha sido contada muchas veces: su temporal refugio y la forzada repatriación del niño a Cuba. Pero hay historias que son igualmente conmovedoras, como la de la niña Pastora, víctima de la guerra civil en El Salvador en los 80s. Después de presenciar el asesinato de su padre y de sus dos hermanos menores en su casa, tuvo que huir con su madre al exilio. Las dos tuvieron que trazar con otro grupo de perseguidos a lo largo del Río Lempa y en el camino vieron cómo se morían los bebés de los iban con ellas cuando sus padres les ponían pañuelos en la boca para que no se escucharan los lamentos y los delataran ante sus enemigos. Algo similar nos cuenta la joven historiadora Verónica Sierra en su cabal libro, *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*. Los protagonistas de su bien documentado y grato libro son los más de 30,000 niños que tuvieron que abandonar España por esa sangrienta guerra (1936-1939).

Si bien cientos de libros y estudios han documentado diferentes facetas de la Guerra Civil, *Palabras huérfanas* aporta material que había sido inédito hasta la fecha. Sierra cuenta la historia de los niños que tuvieron que dejarlo todo atrás y fueron evacuados a

Rusia, México, Francia, Inglaterra, Bélgica, Suiza y Dinamarca. Por otra parte, el exilio republicano a varios países logró un aporte cultural sin límites. Por ejemplo en el caso de México, solamente en el campo literario, gracias a bienvenida que les dio del entonces Presidente Lázaro Cárdenas, los intelectuales encontraron un refugio donde pudieron seguir ejerciendo su profesión. Diversos diarios y revistas como *Letras de México, Cuadernos Americanos* y *El Hijo Pródigo* se nutrieron de las eruditas aportaciones de Luis Cernuda, José Bergamín, Emilio Prados y Ernestina de Champourcín, por citar algunos. A eso se añade el grupo de escritores más jóvenes cuya producción tuvo el mismo mérito, Max Aub, Paco Ignacio Taibo I, Manuel Andujar y José Herrera Petere, entre otros. También hubo una “Segunda Generación” compuesta de los hijos de exiliados que llegaron a México cuando eran niños. Su creación es tan amplia que muy bien se podría armar una biblioteca. Se trata de los escritores Tomás Segovia, Ramón Xirau, César Rodríguez, Luis Rius y Federico Patán; en fin, la lista sería abarcadora. Sin embargo, *Palabras huérfanas* no se ocupa de estos escritores que sí dejaron huella sino de aquellos niños que desde el exilio escribieron cartas y diarios; de aquellos que delinearon dibujos y que hasta en sus cuadernos escolares dejaron sus penas, sus ilusiones, sus esperanzas. A partir de esos documentos la estudiosa reconstruye la historia de esos niños.

Lo más conmovedor de esta historia es que muchísimas de las cartas que enviaron los niños desde el exilio nunca llegaron a sus destinatarios. Entre 1937 y 1938, 2.895 niños fueron evacuados a Rusia. Desembarcaron en Yalta y Leningrado; de ahí continuaron a donde les tocaba refugiarse, a lugares como Jarkov, Kiev, Miskhor, Moscú y Odessa. Una vez en su destino final, se incorporaban a las llamadas casas de niños, instituidas

exclusivamente para los pequeños de la Guerra Civil española. Pero esos niños fueron víctimas doblemente porque una vez que España había sido vencida por el fascismo y quedaron con pocas esperanzas de volver a España, llegó la Segunda Guerra Mundial. Cuando Hitler invadió la Unión Soviética, tuvieron que volver a ser evacuados porque las casas de niños estaban justamente en los lugares de los bombardeos. Perseguidos esta vez en tierra ajena, tuvieron que ir a parar a los montes Urales, a Siberia, a China, a Mongolia. Las cartas que les dirigieron a sus padres y amigos fueron censuradas por la tropas de Franco y se transformaron en documentos que utilizaron para sancionar y castigar a los destinatarios. Esas cartas fueron prácticamente robadas porque nunca llegaron a las manos de sus dueños, de ahí deriva el acertado título de este gran libro, las palabras que esos niños escribieron fueron nada menos que “palabras huérfanas.”

*Palabras huérfanas* es un libro muy generoso porque muestra de una forma excepcional cómo la guerra asalta y transforma el universo infantil. Como quien se sienta a ver una desconsoladora película con un desventurado final, el libro muestra cómo el terror se apropió de la vida de tantos niños que tuvieron que sufrir hambre, enfermedades y destierro. Pero ese desarraigó no sólo lo sufrieron aquellos que tuvieron que ser evacuados al extranjero sino aquellos que se quedaron en España y fueron perseguidos en su propio país por un enemigo cuyo propósito desconocían. Ambulando entre trincheras y tierras desconocidas muchos huérfanos fueron a parar en asilos, hospicios y reformatorios. Ellos sufrieron lo que algunos estudiosos llaman “inxilio” que es precisamente vivir marginado y perseguido en su propio país. Pero la actuación infantil en los campos de batalla no se limita a los niños de ambos grupos que pelearon en la sangrienta batalla del Ebro, por dar un solo ejemplo; la autora también nos da noticia de aquellos que participaron en la II Guerra Mundial del lado de Stalin. Es decir, una vez

terminada la Guerra Civil, las esperanzas de regresar a una España--esta vez fascista-- disminuyeron. La mayoría de los niños que habían sido evacuados a Rusia se quedaron y muchos de ellos estuvieron dispuestos a pelear ¡"Za Ródinn, za Stalina"! (¡Por la Patria y por Stalin!). Otros niños tuvieron un destino llanamente trágico porque terminaron encarcelados o murieron por los bombardeos; también hubo aquellos que terminaron en los campos de concentración y exterminio alemán.

*Palabras huérfanas* sirve como paradigma de futuros estudios. Aparte de estudiar las cartas, diarios y dibujos, la autora analiza fotografías, periódicos, posters, folletos, periódicos murales y currículos escolares. Después de ofrecernos un amplio esbozo sobre la "Guerra e Infancia", título del primer capítulo, en el segundo, estudia a fondo la forma en que la guerra transformó la escuela y cómo la "escolarización bélica" tuvo prioridad. En el tercer capítulo nos ofrece detalles de las diferentes evacuaciones y de la complejidad de la repatriación. Es decir, las evacuaciones debían de ser autorizadas por los padres de los niños pero al momento de la repatriación todo se complicaba y, con la victoria de Franco, Rusia y México se opusieron a devolverlos porque no aprobaban el régimen franquista. A pesar de las diferentes ideologías, los niños también fueron protegidos por diversos organismos tanto españoles como del exterior; de eso nos habla el cuarto capítulo. En "Escritura, dibujo y terapia", uno de los capítulos más densos con reproducciones pictóricas, analiza la forma en que los dibujos y escritos de los niños se utilizaron para alentarlos a comprender la situación del país y también cómo éstos fueron una suerte de terapia para combatir sus fobias. Además, se analizan las redacciones y ejercicios escolares de los niños en España y en el extranjero porque muestran notoriamente "el proceso de aculturación y socialización bélica de la

infancia". Por ejemplo, a los niños se les pedía que le escribieran a los soldados que estaban al pie de la batalla. Y, del sexto al décimo capítulo, Sierra se ocupa del análisis de las cartas escritas por los niños en las colonias y desde el exilio.

El libro está poblado de pasajes conmovedores y además presenta gráficamente las cartas "con sus letras temblorosas e inexpertas" valga la acertada descripción de la autora. Se muestran cartas escritas desde Inglaterra y desde Francia y Bélgica donde los docentes daban clases en español una vez por semana y parte de su obligación era pedirles a los niños que escribieran cartas a su familia. Desde las diversas casas de niños españoles en Rusia también salieron cientos de cartas pero, como mencioné, muchas fueron secuestradas. Dice uno de los autores, "Durante los siete meses te estoy escribiendo muy a menudo, y nunca recibo ninguna carta, pues sabrás que no sé nada de ti ni de ninguno de la familia. Al tío no le he escrito, porque no sabía sus señas. Aquí cuando llegan algunas cartas siempre me creo que alguna es para mí, pero siempre me quedo con las ganas" (198). Además, otro factor que influía a que las cartas nunca llegaran a su destinatario era la forzada movilidad de la gente durante el conflicto; la gente huía o desaparecía y nunca volvía a su lugar de origen.

Paradójicamente, los niños evacuados a Rusia recibieron excelentes servicios y una buena educación. En cierto sentido fueron privilegiados por la inclinación política de sus padres que eran mayormente socialistas o comunistas. Por otra parte su sentimiento de desarraigamiento se convirtió en una pesadilla porque cuando volvían a España los tildaban de "comunistas." Muy pocos de ellos regresaron para quedarse en su propio país. Lo mismo sucedió con aquellos que se marcharon a México, sólo un puñado volvió.

*Palabras huérfanas* se publicó hace un año pero ya forma parte los clásicos de la historia española. Como todo buen estudio canónico, está escrito en una prosa exquisita y asequible. Las buenas historias son aquellas que están bien contadas a pesar de que su contenido sea trágico. Además, el libro es un ejemplo a seguir porque alienta a realizar nuevos estudios a partir de la cultura escrita.

[Araceli Tinajero](#)

*The City College-The Graduate Center*