

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 14

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por
Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere



Edizioni
Ca' Foscari



America: il racconto di un continente | América: el relato
de un continente

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

14



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

**America: il racconto
di un continente**

**América: el relato
de un continente**

a cura di | editado por
Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2019

America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente
Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere (a cura di | editado por)

© 2019 Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere per il testo | para el texto
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione maggio 2019 | 1a edición mayo de 2019
ISBN 978-88-6969-319-9 [ebook]
ISBN 978-88-6969-320-5 [print]

Volume pubblicato con il contributo di AISI (Associazione Italiana Studi Iberoamericani), Archivio Scritture Scrittrici Migranti e Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia.

America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente / a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 672 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 14). — ISBN 978-88-6969-320-5.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-320-5/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-319-9>

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Sommario | Sumario

Preámbulo

Dante Liano 11

América: ¿el relato de un continente?

Fabiola Cecere 13

LA NARRACIÓN DEL DESCUBRIMIENTO Y DE LA CONQUISTA:
LAS *CRÓNICAS DE INDIAS* Y LA CUESTIÓN DEL OTRO

**La representación del otro en las primeras
Relaciones sobre las Siete Ciudades de Cíbola
Problemas y transformaciones**

Alberto Santacruz Antón 19

**El abordaje de la conquista del Río de la Plata
en la obra de Ruy Díaz de Guzmán**

Pedro Ramón Caballero Cáceres 35

Los mundos en colisión

Las posturas irreconciliables frente a la conquista
de México

Héctor Perea 45

La figura del indígena en *Dios trajo la sombra*

Una revisión de la Conquista y el encuentro con el otro
desde la poesía histórica de Jorge Enrique Adoum

Miguel Ángel Gómez Soriano 55

**La conquista del Río de la Plata en el poema
Romance Indiano de Luis de Miranda de Villaña**

Miryam Celeste Buzó Silva 71

NARRAR EL OTRO: INDIANISMOS, INDIGENISMOS Y LAS VOCES
DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Las voces del otro

**Una aproximación a la poesía de mujeres mayas
contemporáneas**

Dante Barrientos Tecún 81

La poesía móvil y plural de Belice

Amado Chan y el cruce de fronteras

Michela Craveri 91

Más allá del ‘infierno verde’ y del ‘paraíso perdido’

**Paisaje y perspectiva medioambiental en dos novelas
amazónicas peruanas**

Stefano Pau 107

CREAR EL MITO AMERICANO: DE LAS SIRENAS A LOS NARCOS

¿Mito o monstruo?

**Cuando la literatura colombiana se confronta con la figura
de Pablo Escobar**

Françoise Bouvet 125

El mito en la sociedad a través de los elementos

políticos y religiosos en la ficción literaria

de América Latina (siglos XX y XXI)

Julieta Leo, María José Buchanan 141

REFLEXIONAR Y CONTAR: MÚSICA, ENSAYO,
CRÓNICA Y PERIODISMO

Todo sobre mi hermano

Ernesto Guevara en el espacio de la intimidad

Flavio Fiorani 155

Monteiro Lobato e o intercâmbio literário

com sul-americanos

Correspondências com Manuel Gálvez e Horacio Quiroga

Heloisa Sousa Pinto Netto 171

Entre los Incas y el ‘Che’ El ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta Stefano Gavagnin	197
Francisca Perujo y sus ediciones mexicanas de Gemelli Careri, Francesco Carletti y Antonio de Morga Aurora Díez-Canedo	213
Para una periodización de la minificción peruana Un nuevo desafío de la crítica en el Perú Giovanna Minardi	227
Autotraducción, poder y modernidad El caso de José María Arguedas Paola Mancosu	241
CONTAR EN VERSOS	
Una ráfaga de oro <i>Cubagua</i> de Enrique Bernardo Núñez Margara Russotto	257
Contar y cantar la geografía <i>Chile en monte, valle y mar</i> de Carlos Sabat Ercasty Antonella Cancellier	269
CONTAR CON IMÁGENES	
Texto e imagen en <i>La Quijotita y su prima</i>, de Fernández de Lizardi Las cenizas de la imaginación Amanda Salvioni	283
El alquimista poético-político Un homenaje a Fernando Birri: padre del Nuevo cine Latinoamericano Marco Franzoso	303
La frontera México-Estados Unidos en las novelas gráficas El caso de <i>Churubusco</i> y de <i>La cicatrice</i> Virginia Tonfoni	313

REPRESENTAR LA VIOLENCIA: DE LA 'NOVELA DE LA REVOLUCIÓN'
A LA NARCOLITERATURA

**Cuatro historias de la Revolución mexicana y un prólogo
al grito de 'Ajetreo'**
Francisco Tovar 329

**La Habana Negra: le minoranze nella narrativa
di Padura Fuentes**
Francesca Valentini 341

Dejen hablar al testigo
El gallo de Rosencof, los perros de Quijada
Rosa María Grillo 361

La traducción del exilio
**La 'refiguración' del cuento a la vida, en los testimonios
de los chicos de Vera Vigevani Jarach**
Susanna Nanni 373

SUBJETIVIDAD Y CUERPO

Variaciones del yo
**Subjetividad y cuerpo en la literatura argentina
contemporánea**
María Ximena Venturini 391

«Pupilas sedientas»
**Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra
de Pablo Montoya, entre eros y violencia**
Giulia Nuzzo 405

Il corpo malato e la crisi dell'identità unitaria
**Ibridazione e metamorfosi in Guadalupe Nettel
e Lina Meruane**
Francesco Fasano 425

MARIO VARGAS LLOSA Y ALREDEDORES

**Mario Vargas Llosa: Cinco esquinas o el demonio
de la (re)escritura**
Claire Sourp 439

La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa
La construcción de la identidad del dictador mediante
la configuración de la corporalidad en la dinámica
del poder institucional
Mara Donat 455

**Albert Bensoussan traductor de Mario Vargas Llosa
al francés**
Karim Benmiloud 473

NARRACIONES DE LO FANTÁSTICO

Altre versioni del perturbante
Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane
Anna Boccuti 485

Narrar la distancia
Una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin
Emanuela Jossa 501

INFORMES DE UN CONTINENTE MIGRANTE: DE LUGAR DE DESTINO A ESPACIO DE PARTIDA

El emigrante italiano en Argentina
De objeto literario a sujeto narrativo contemporáneo
Silvana Serafin 517

Sobrevivientes y desaparecidos
Los migrantes en las crónicas de Marcela Turati
y Oscar Martínez
Ana María González Luna 541

Relatos de inmigración en la Pampa Gringa argentina
Voces y silencios
Valeria Ansó 553

Género e inmigración en la Pampa Gringa argentina
Trazos y trazas de una tradición selectiva
Adriana Cristina Crolla 569

Escribir historias desde una balsa
Sobrevivientes de Fernando Monacelli
Ilaria Magnani 581

«Peregrina en mí misma»
Julia de Burgos y el imaginario de la naturaleza
como emblema de la identidad nómada hispanoamericana
Carmen Bonasera 591

LA CIENCIA FICCIÓN LATINOAMERICANA: HUELLAS DEL FUTURO

***Mañana, las ratas* de José B. Adolph**
Entre realismo y ciencia-ficción
Rodja Bernardoni 609

Una mirada hacia el futuro
Utopías y distopías de Centroamérica
Emilie Boyer 627

LOS SENTIMIENTOS Y LOS SENTIMENTALISMOS

***Diario de muerte* de Enrique Lihn**
Inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo
Daniel Rojas Pachas 645

**La literatura intimista en Bolivia, una historia
del siglo XXI**
Erich Fisbach 661

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Preámbulo

Dante Liano

Presidente AISI (Associazione Italiana di Studi Iberoamericani)

Cada dos años, la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos (AISII, por su acrónimo italiano) reúne a socios y estudiosos amigos para celebrar un congreso internacional en el que se puedan intercambiar los últimos resultados de las investigaciones realizadas en el ámbito de la lengua y la literatura hispanoamericana. Sabiamente, la denominación italiana habla de «literaturas hispanoamericanas», en cuanto las naciones del Nuevo continente tienen una capacidad artística no solo muy elevada en calidad, sino también en cantidad. Si es verdad que existe un espíritu hispanoamericano, por el cual, a lo largo del continente, los escritores no tienen dificultad en conversar sobre temas comunes (desde la estricta actualidad sociopolítica hasta los problemas propios de la creación literaria), y así una Gioconda Belli puede dialogar sin tropiezos con Héctor Abad Faciolince, o un Sergio Ramírez encuentra puntos de contacto con Elena Poniatowska, también es verdad que cada realidad latinoamericana goza de una particular especificidad y de un particular sustrato lingüístico, cuyas raíces van desde el cosmopolitismo inexorable de algunas naciones a las profundidades originarias americanas en otras. Miguel Ángel Asturias, en *Leyendas de Guatemala*, hace subir al lector por una especie de pirámide de tiempo, en cuya base están las abuelas y los abuelos mayas, luego el Hermano Pedro de San José de Bethancourt y sus bizarros milagros, y más arriba la contemporaneidad. El mismo recorrido hacen los estudios lingüísticos, de variedad y riqueza, desde los territorios de frontera cuyos límites son significativamente ambiguos, hasta el sur de Chile y Argentina, en donde se unen Atlántico y Pacífico.

El Congreso de Venecia de 2018 tuvo como huésped de honor al Premio Nobel de la Literatura Mario Vargas Llosa, en continuidad ideal con la presencia, en el congreso de Calabria en 2016, de otro Premio Nobel, Rigoberta Menchú. Ese sello de altas vetas alcanzadas por la cultura latinoamericana

ha caracterizado a nuestro congreso, en donde se han encontrado estudios, temas y tendencias muy variadas, desde el filológico comentario de textos hasta las contemporáneas teorías poscoloniales, pasando por el filtro de la posmodernidad. Creo estar en condiciones de afirmar que los resultados han estado a la altura de las expectativas y que el volumen que ahora presentamos, con la mayor parte de las ponencias dictadas por nuestros socios y por nuestros invitados, cuenta con aportaciones de indudable valor para el avance de los estudios en ámbito hispanoamericano.

Quiero agradecer a los miembros del Directivo AISI por el empeño puesto en la realización del Congreso, evento nunca fácil y siempre trabajoso: Alessandra Ghezzi, Emanuela Jossa, Stefano Tedeschi y, en modo particular, a Susanna Regazzoni. Siendo la anfitriona de ese cónclave, junto con su grupo de trabajo, que cuenta a Margherita Cannavaciolo, Alice Favaro y Fabiola Cecere entre sus miembros, supieron llevar a cabo la no fácil empresa con eficiencia y amabilidad.

Auguro al lector un recorrido proficuo por las páginas que siguen, seguro de que serán inspiradoras de reflexión, estudio y sugerencias, que esperamos desarrollar en nuestro próximo encuentro.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

América: ¿el relato de un continente?

Fabiola Cecere

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

En el prólogo a su *Diccionario del amante de América Latina* (2006), Mario Vargas Llosa sanciona una vez más la inexistencia de una identidad latinoamericana: «cualquier empeño por fijar una identidad única a América Latina tiene el inconveniente de practicar una cirugía discriminatoria que excluye y abole a millones de latinoamericanos y a muchas formas y manifestaciones de su frondosa variedad cultural. La riqueza de América Latina está en ser tantas cosas a la vez».¹

Lejos de querer fijar o definir el perfil identitario latinoamericano, el V Congreso Internacional de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos (AISI) *América 1492-2018: el relato de un continente / America 1492-2018: il racconto di un continente*, que tuvo lugar en el mes de junio de 2018 en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, quiso explorar y rastrear las múltiples facetas que conforman la compleja fisionomía del continente americano, así como las producciones artísticas y culturales que de ellas proceden. El evento tuvo una notable resonancia entre el público académico y los amantes de las letras. Es importante subrayar la participación de Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, cuya obra representa significativamente la problemática del relato del continente americano, como demuestra la cita con la que abrimos nuestra presentación. A la producción del autor peruano se dedicó una sección de estudio específica durante el congreso. Las páginas que publicamos ahora reúnen parte de los trabajos de investigación allí presentados e incluyen, además, ensayos a cargo de autores que, a pesar de no haber podido asistir a las jornadas, presentan aquí un estudio crítico sobre el tema.

¹ Vargas Llosa, Mario (2006). *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós, 12.

El tema del congreso, al que se alude de manera problemática en el título de esta introducción, refleja la voluntad de trazar recorridos por la historia cultural del continente americano a través de las etapas fundamentales de sus múltiples manifestaciones artísticas y literarias.

A partir de las lenguas española y portuguesa, las literaturas continentales, tanto en el pasado como en el presente, dialogan a través de temas o estilos similares, pero nunca han tenido una línea estética común o dominante. Evolucionan trazando un mapa complejo con centros y periferias cuyas relaciones se forman y trastocan de manera constante, y con recorridos, modas y tradiciones, analogías y rupturas, frutos de una multiplicidad prototípica y distintiva del continente. Conceptos claves como mestizaje, heterogeneidad, hibridismo y transculturación vuelven a asomarse detrás de los estudios críticos reunidos en este volumen, que muestran la existencia de un interés constante hacia el estudio de los fenómenos culturales y literarios de un continente amplio y multiforme como América.

Los artículos investigan dichos fenómenos desde enfoques críticos distintos, los reconocen como objeto de debate en continuo desarrollo, destacan su pluralidad temática y genérica, la complejidad histórica y los cambios sociales nacionales que influyen en sus manifestaciones estéticas. Nos confirman, pues, con evidencia, la oportunidad de insistir en el análisis de los procesos de construcción identitaria de América, un territorio plural y mestizo, en cuya identidad lo local dialoga necesariamente con lo global.²

Los ensayos que componen el presente volumen están distribuidos en trece secciones. En ellas se aborda la historia literaria, la historia de las ideas y las problemáticas iberoamericanas desde varias perspectivas, y se renueva el debate acerca de las clasificaciones, pertenencias y repercusiones de los nombres y definiciones que se han propuesto a lo largo de los siglos.

Los ejes temáticos de las primeras dos secciones son la época primigenia y sus relatos antitéticos: por un lado, el de las *Crónicas de Indias* durante los años del 'Descubrimiento' y la Conquista, cuando emerge, por primera vez, la cuestión del *otro* indígena y de su definición; por otro, las voces de los pueblos originarios, en la prosa y en la poesía. Los estudios de la tercera parte, partiendo también del concepto del mito primordial, investigan la dimensión mitológica de la América moderna, a través de personajes y textos representativos de la ficción literaria de los siglos XX y XXI.

Las tres partes siguientes pueden considerarse como una única sección, ya que constituyen un recorrido entre las culturas y las letras de la región en sus expresiones más variadas: la crónica, el periodis-

² García Canclini, Néstor (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

mo, la música, el ensayo, la lírica y los medios visuales. En el séptimo apartado los autores se concentran en el aspecto más cruel del relato desde y sobre América, es decir, la violencia en sus complejas manifestaciones políticas y sociales, desde la Revolución mexicana hasta la cubana y las dictaduras en el Cono Sur. A pesar de pertenecer a épocas distintas, las obras analizadas se configuran de acuerdo a una idea estética común: solo a través de tropos retóricos como la ironía, lo grotesco o la parodia es posible narrar las brutalidades o las injusticias de una colectividad. La sección siguiente incluye tres estudios que, con distintos enfoques, examinan la representación narrativa de la subjetividad. Más concretamente, en los textos elegidos, pertenecientes al canon literario argentino, chileno, mexicano y colombiano, la identidad del sujeto se construye en una dimensión fronteriza, constituida por elementos opuestos y complementarios: ficción y vida real, cuerpo enfermo y cuerpo sano, palabra e imagen. La novena está dedicada a la obra de Mario Vargas Llosa, mientras que la décima recoge dos artículos que analizan la escritura femenina en el género fantástico de los siglos XX y XXI.

Los textos que componen el undécimo grupo se ocupan de un tema clave entre los estudios críticos sobre la literatura latinoamericana de la época moderna y contemporánea: el fenómeno migratorio y su correspondiente relato literario en un continente en continuo movimiento y que trata de narrar la compleja experiencia del desplazamiento. Hablar de migraciones en América es hablar de Caribe, de Brasil, de Argentina, de balseros, de Miami o de la frontera México-Estados Unidos, y los estudios presentados dan fe de ello.

El viaje literario por América Latina se concluye con dos secciones en las que la reflexión se traslada hacia géneros literarios más recientes, nacidos en el contexto de una sociedad fuertemente globalizada, a menudo enajenante. Se estudian algunas obras representativas de dos perspectivas opuestas, que muestran una nueva percepción espacial y temporal de lo real, alejada del realismo a favor del subjetivismo y la experimentación formal: por un lado, se proponen textos de ciencia ficción que retratan una realidad distópica y alienante por su elevada modernidad tecnológica; por otro, se analiza la prosa intimista como expresión de la dimensión personal del sujeto narrativo, de sus preocupaciones y pensamientos más recónditos en un mundo globalizado y por ende percibido como precario.

A la luz de la complejidad de las problemáticas y motivos tratados en el presente volumen, una vez más es posible pensar en este continente a través de las categorías del hibridismo y la heterogeneidad, con el objetivo de cuestionar una perspectiva tradicional eurocéntri-

ca, a favor de visiones más inclusivas.³ También a través de estas páginas, resulta evidente la necesidad de modelos alternativos de descodificación de la realidad, que impliquen los conceptos de ‘pastiche’ y ‘performatividad’⁴ y que consideren la frontera como el nuevo espacio de negociación de los saberes y de los sujetos que se instalan entre distintas culturas.⁵ No es, pues, casual la pregunta sugerida en el título de esta presentación, porque no una, sino numerosas historias conviven en los relatos de la identidad americana.

3 Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Mignolo, Walter (1995). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Harbor: The University of Michigan Press.

4 De Toro, Alfonso (ed.) (1997). *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert.

5 Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

**La narración del Descubrimiento
y de la Conquista: las *Crónicas de Indias*
y la cuestión del otro**

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La representación del *otro* en las primeras Relaciones sobre las Siete Ciudades de Cíbola

Problemas y transformaciones

Alberto Santacruz Antón

Universidad de Alicante, España

Abstract When we analyse the textual representation of the *other* in the first testimonies of the Indian Chronicles, one of the conclusions that we draw is that there is not a homogeneous image of otherness. The image of the Native American experiences many transformations along the Discovery progress and the Conquest. The first statements that describe the unsuccessful quest of the Seven Cities of Cíbola myth in the northern border of Nueva España reported on that. This article analyses the representation that the native towns in the northern part of México received in the “Discovery of the Seven Towns by father frail Marcos de Niza” and in the first written testimony of Francisco Vázquez de Coronado’s expedition, its letter to the viceroy dated August the 3rd, 1540.

Keywords Siete Ciudades de Cíbola. Fray Marcos de Niza. Francisco Vázquez de Coronado. History and myth. Image of the Native American.

Sumario 1 Introducción. – 2 «Dice que es una cosa, la mayor del mundo»: la mitologización del *otro*. – 3 «In niuna cosa che disse, ha detto il vero»: la desmitologización del *otro*. – 4 Para concluir.

1 Introducción

Aunque son muchos y muy heterogéneos los primeros textos que van conformando el amplio corpus de la Crónica de Indias, la mayoría de ellos comparten la necesidad, casi institucionalizada, de escribir para informar. El enfo-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-05 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/003

19

que testimonial de estos textos, en los que la experiencia del autor da sentido a la escritura y trata de objetivarla mediante diversos mecanismos retóricos, no puede separarse de su marco cultural, en el que la concepción renacentista del hombre europeo va ligada a su condición de *homo viator*.¹

Ahora bien, el concepto de *viaje* - y también el de *descubrimiento*, que es connatural a la propia noción del viaje - implica una determinada forma de idear *lo otro*. La autoridad que alcanza el relato del testigo en la historiografía americana hace del viaje una amalgama de intereses, ideologías superpuestas y visiones personales y de época. Desde la selección de la información que el viajero quiere transmitir - atendiendo muchas veces a sus aspiraciones personales - hasta su expresión definitiva en una relación, el viaje se convierte en una invención. De acuerdo con Jorge Monteleone,

el relato de viaje supone que nuestra *visión* de un espacio es una *lectura* que, a la vez, engendrará *otro* relato posible [...] *No hay relato de viaje sin invención*. O, para decirlo etimológicamente, no hay relato sin descubrimiento. El relato de viaje ofrecería un mutuo descubrimiento. El primer descubrimiento consiste en que ese relato, antes que el espacio particular de un recorrido, corresponde a la imagen particular de un sujeto [...] El relato de viaje se halla enlazado con la serie de múltiples relatos que conforman nuestro mundo imaginario. Pero al mismo tiempo, el sujeto imaginario de ese relato reinventará a la vez el espacio de su recorrido. En ello reside el segundo descubrimiento. (1999, 15 ss.)

Las *lecturas* que hará Europa de América durante los primeros años del Descubrimiento estarán condicionadas, entonces, por el cruce entre el imaginario particular del viajero y el imaginario colectivo de su mundo sociocultural.² Pero ahí no terminan todos los condicionamientos que entrarán en juego. En la conceptualización occidental de las nuevas tierras que se irán descubriendo también tendrá un papel destacado lo ya conocido en suelo americano. El avance en las exploraciones

1 Blanca López de Mariscal ha definido el viaje como «eje estructurador en el relato occidental» (2004, 32) y Valeria Añón lo ha vinculado «con procesos imperiales más amplios y con la conformación de una nueva ecúmene [...] que enfatiza la representación de identidades o subjetividades en ese desplazamiento» (2014, 16). José Carlos González Boixo ha incidido también en la relación viaje-expansión imperial-conocimiento durante el Renacimiento, cuando «el viaje se convierte en una forma de vivir, en la mejor expresión del afán de conocimiento que caracterizó al siglo XVI» (2012, 15).

2 En el análisis que hace Enrique Pupo-Walker de la estructura narrativa de algunos textos de la Crónica de Indias, el autor de *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* señala que dicha estructura «será en buena medida una esquematización de la mentalidad del narrador y de los valores culturales que informan su pensamiento» (1982, 23).

del continente – el gran desarrollo social de algunas civilizaciones indígenas o la condición natural de las tierras – marcará una serie de expectativas en lo no descubierto que contribuirán a mitologizar algunos espacios. De ahí que mitos de origen europeo como el Paraíso, la Fuente de la Eterna Juventud o las Siete Ciudades se puedan localizar geográficamente en América en lugares no conocidos *in situ*³ por los conquistadores.

La mitologización del Nuevo Mundo no afectará solo a su espacio: también repercutirá en la manera de concebir al *otro*, cuya representación dentro de un escenario mitológico se traducirá – siguiendo la terminología que propone Eduardo Subirats (1994, 35) – en una comprensión programada de la alteridad.

Las distintas relaciones sobre las expediciones a Cibola en busca de las Siete Ciudades dan buena cuenta de ello. Con la llegada a la Nueva España, en 1536, de los cuatro supervivientes – entre ellos Álvar Núñez Cabeza de Vaca – de la expedición naufragada de Pánfilo de Narváez, comenzaron a circular noticias acerca de un «Nuevo México» al norte de la Nueva España que superaría, en riquezas y población, a la misma Tenochtitlan.⁴ Sin embargo, estos rumores ya se conocían: Nuño de Guzmán, en 1530, había puesto en marcha una expedición – finalmente fracasada – que buscaba las míticas Siete Ciudades a partir del testimonio de un indígena, tal y como recoge Pedro Castañeda Nájera en el primer capítulo de su «Relación de la jornada de Cibola»:

En el año y quinientos y treinta, siendo Presidente de la Nueva España Nuño de Guzmán, ubo en su poder un indio natural del valle o valles de Oxitipar, á quien los españoles nombran Tejo. Este indio dixo que [...] siendo él chiquito, su padre entrava la tierra adentro á mercadear con plumas ricas de aves para plumages, y que en retorno traía mucha cantidad de oro y plata, que en aquella tierra lo ay mucho, y que él fue con él una o dos veces y que bido muy grandes pueblos, tanto que los quiso comparar con México y

3 La imagen mítica del continente americano – una de las primeras que construye Europa (véase Aracil 2009) – actúa como catalizador en los procesos de descubrimiento y conquista militar, tal y como ha anotado Fernando Ainsa: «Buena parte de los descubrimientos y exploraciones de vastos territorios de América del Norte y del Sur se hacen en nombre de mitos que parecían certidumbres. La historia de la frustrada decepción que sigue a cada expedición es, en buena parte, la de la expansión y fundación del imperio español» (1999, 125). Sobre la mitología de los conquistadores, sus fuentes y su trasfondo histórico e ideológico, véase la trilogía, ya clásica, de Juan Gil, *Mitos y utopías del Descubrimiento* (1989).

4 La denominación elegida para nombrar la frontera septentrional de Mesoamérica, «Nuevo México», anticipa la importancia que tuvo el descubrimiento de la civilización azteca – asumida como punto de referencia para descubrimientos posteriores – en la intensificación de la imagen mítica de la zona norte. Para un estudio exhaustivo del «Gran Norte» de México desde 1540 hasta 1820, véase Jiménez 2006.

su comarca. Y que avía visto siete pueblos muy grandes donde avía calles de platería.⁵ (Castañeda Nájera 1992, 63-4)

En la «Segunda relación anónima de la jornada que hizo Beltrán Nuño de Guzmán a la Nueva Galicia», publicada por Joaquín García Icazbalceta en su *Colección de documentos para la historia de México*, se insiste de nuevo - ahora en el año 1533 durante una de las primeras expediciones por el sur de Sonora y el norte de Sinaloa - en la búsqueda del mito:

La demanda que llevábamos cuando salimos á descubrir este rio era las siete ciudades, porque el gobernador Nuño de Guzmán tenia noticia dellas, é de un rio que salia a la Mar del Sur.⁶ (Montané Martí 2002, 59)

Con estos antecedentes llegamos a las dos expediciones que me interesa estudiar aquí y que fueron, sin duda, las más importantes de este ciclo, ya que lograron explorar parte de Nuevo México y una buena porción del sudoeste de los Estados Unidos. De un lado, la primera de ellas, la de fray Marcos de Niza en 1539, sin acompañamiento militar pero sostenida en la experiencia del negro Estebanico - esclavo de Andrés Dorantes, supervivientes ambos de la citada expedición de Pánfilo de Narváez y compañeros de Cabeza de Vaca en su odisea por el área meridional de los Estados Unidos⁷ -; y, de otro lado, la gran expedición de Francisco Vázquez de Coronado entre los años 1540 y 1542, motivada por el optimismo de las informaciones de fray

⁵ El fragmento lo cito por la edición de Carmen de Mora (1992) que recopila la mayoría de los textos que relatan la frustrada búsqueda del mito de las Siete Ciudades de Cibola. Aunque esta compilación fue una de las primeras - de hecho, la «Relación» de Castañeda Nájera se edita aquí por primera vez en español y acompañada de un estudio filológico, histórico y literario -, no es la definitiva. En el año 2005, Richard Flint y Shirley Cushing Flint publicaron *Documents of the Coronado Expedition, 1539-1542*, un volumen con todos los textos conocidos - algunos nunca antes editados o solo conservados en la versión italiana de Giovanni Battista Ramusio - que giran alrededor de la expedición de Vázquez de Coronado. Todos los documentos, transcritos en su versión original y traducidos al inglés, van precedidos de un estudio que sitúa la obra a la cabeza de las investigaciones acerca de los testimonios sobre las Siete Ciudades de Cibola.

⁶ Cito por la transcripción que realiza Julio César Montané Martí a partir de la versión de Icazbalceta. Montané Martí (2002, 23) atribuye la autoría del texto a Jorge Robledo, uno de los integrantes de esa expedición que se relata en la «Segunda relación anónima...» y que Nuño de Guzmán encomendó a su sobrino Diego de Guzmán. La relación de Jorge Robledo complementaría el diario escrito por el propio Diego de Guzmán sobre la expedición, que Montané Martí también transcribe con el título «Relación de lo que Diego de Guzmán ha descubierto en la Costa de la mar del Sur, por su magestad y por el ilustre señor Nuño de Guzmán, gobernador de la Nueva Galicia» (2002, 39-51).

⁷ Enrique Pupo-Walker, en la introducción a su edición de los *Naufragios*, relaciona el texto de Cabeza de Vaca con la narrativa de viajes y lo analiza desde una perspectiva literaria (Núñez Cabeza de Vaca 1992, 127-54).

Marcos, que justificaban el enorme despliegue de recursos económicos y humanos que tanto el propio Coronado, gobernador por aquel entonces del Reino de la Nueva Galicia, como el virrey Antonio de Mendoza dispusieron para tal fin.

Con el análisis textual de estas dos expediciones asistimos al apogeo de la creación del mito americano de las Siete Ciudades - basado en la espectacularidad y las maravillas del relato de fray Marcos - y a su rotunda refutación. Los valiosos datos geográficos e históricos que resultan de este proceso han animado a los investigadores a acercarse a los pormenores del itinerario, pero apenas ha merecido la atención «su valor discursivo en cuanto producción cultural de la Colonia» (Mora 1991, 901). En la relación de fray Marcos y en el primer testimonio escrito de la expedición de Vázquez de Coronado - su primera carta al virrey fechada el 3 de agosto de 1540 -, la alteridad se irá proyectando sobre vacíos epistemológicos que incentivarán una pluralidad de imágenes en torno al indígena. Es necesario, por lo tanto, revisar en esos dos textos - el de la sorpresa y el del primer desengaño - la representación que reciben los pueblos de Norteamérica en relación a las diferentes visiones que se tenían del *otro* hasta aquel momento y al interés mítico por descubrir un «Nuevo México».

2 «Dice que es una cosa, la mayor del mundo»: la mitologización del *otro*

La aplicación inmediata de los mitos europeos al espacio americano funcionó como un descubrimiento *avant la lettre*. El pensamiento histórico que se desprende de los discursos fundacionales de América no puede desvincularse del pensamiento mítico occidental, que actúa como una hermenéutica de la nueva realidad. La literatura fue, en cierto modo,

la zona ideal donde se podía transformar todo *recorrido* en un *discurso*. (Monteleone 1999, 11)

Esta cita nos ayuda a situar la relación de fray Marcos de Niza más allá de la polémica sobre sus verdades y sus mentiras. El asunto de la veracidad del texto del fraile franciscano es, en efecto, problemático, sobre todo si se considera desde la nueva epistemología que impone el Nuevo Mundo. La nueva manera de acercarse a una realidad difícil de abarcar geográficamente, desbordante de novedades, pone en valor la experiencia sensible del testigo. Sin embargo, la diversidad de *lo otro*, que no admite una representación uniforme, exige al mismo tiempo una colectivización del conocimiento, en constante actualización a medida que progresan por todo el continente las expediciones descubridoras. El conocimiento histórico se relativiza y aparece bajo una compleja red de intertextualidades, como sugiere Luciano Formisano:

Lesperienza delle cose viste si interseca con quella delle cose *udite* o *narrate* da altri, e la testimonianza-scrittura si fa anche testimonianza-di-altre-scritture. (citado en Martinell Gifre, Vallés Labrador 1998, 117)

El texto de fray Marcos apunta a esa corralidad tan frecuente en la historiografía americana. En la mayor parte de su relato, el mito de las Siete Ciudades de Cíbola⁸ tiene solo una dimensión discursiva. El protagonismo absoluto que tienen en la relación todas las expectativas míticas apenas deja espacio en el texto a las descripciones objetivas (culturales, etnográficas, geográficas, etc.) sobre el itinerario. Todas las observaciones que se hacen acerca del recorrido tienen como referencia el mito que se *tiene que* encontrar, lo que acaba por dar al «Gran Norte», en su totalidad, un aspecto mítico. Tanto es así que, incluso antes de llegar a Cíbola, las informaciones que va recibiendo fray Marcos de los indígenas ensanchan los límites geográficos y de comprensión del mito:

Dixo que, á la parte de Sueste, está el reino que llaman de Toton-teac; dice que es una cosa, la mayor del mundo y de mas gente y riquezas.⁹ (Niza 1992, 154)

En el texto de fray Marcos abundan las citas indirectas. Prácticamente toda su relación está construida a partir de testimonios reproducidos. *Me dixerón que* (149), *afirma y dice que* (150) o *tuve aqui relacion* (153) son expresiones habituales que ubican el mito siempre más allá, en lo desconocido, en el testimonio de los demás, especialmente en el de los mensajeros de Estebanico, que se adelanta en la expedición y le va transmitiendo a nuestro autor lo visto tierra adentro:

Y de ahí á quatro dias, vinieron sus mensajeros de Estéban [...] y me dixerón, de parte de Estéban, que á la hora me partiese en su

⁸ El mito de las Siete Ciudades de Cíbola «deriva de un supuesto viaje que, huyendo de la invasión árabe, realizaron siete obispos portugueses, acompañados de hombres y mujeres con todas sus pertenencias en busca de algún lugar donde establecerse. Todo indica que se embarcaron con rumbo hacia el occidente, y llegaron a alguna isla situada en el océano Atlántico. La supuesta isla donde se establecieron adquirió el nombre de Isla de las Siete Ciudades, ya que se creía que cada obispo había establecido una ciudad diferente y en cada una de ellas abundaba el oro y existía gran cantidad de piedras preciosas» (Cué 1994, 168). Enrique de Gandía añade dos influencias más en la creación del mito americano: «El mito religioso de los indios mexicanos, el Chicomoztot, o siete cuevas, de donde habían traído su origen las siete tribus de los Nahuas [...] [y] la que tal vez se haya originado de las mismas declaraciones de los indígenas y del aspecto fantástico que en la lejanía presentaban las casas construidas en las rocas» (citado en Mora 1992, 35).

⁹ Los fragmentos del «Descubrimiento de las Siete Ciudades, por el padre fray Marcos de Niza» los cito por la edición de Carmen de Mora (Niza 1992). En adelante, citaré por esta edición y anotaré en el texto principal, entre paréntesis, solo la página en la que se incluye el fragmento.

seguimiento, porque había topado gente que le daba razón de la mayor cosa del mundo [...] dixo tantas grandezas de la tierra, que dexé de creellas para despues de habellas visto ó de tener más certificación de la cosa. (149-50)

La relación va adquiriendo así un ritmo frenético, coherente con esas expectativas tan ilusionantes que van creando a cada paso los mensajeros. Las informaciones de segunda mano y la distancia que mantiene Landa con lo maravilloso de esas mismas informaciones favorecen la mitologización, *a priori*, de la realidad americana. Al igual que Colón durante su primer viaje,

es siempre lejos de lo que va «descubriendo» donde - fray Marcos - imagina que existen las notas más insólitas.¹⁰ (Aínsa [1992] 1998, 56)

Las maravillas que describe fray Marcos no solo están en la exuberancia de las tierras; por ejemplo, en la abundancia de turquesas - tema muy recurrente en la relación -, de las que

dicen que dellas están hechas labores en las puertas principales de Cibola. (151)

El núcleo del discurso mítico está en las extraordinarias cualidades del indígena. El tono más entusiasmado y sorprendido respecto al *otro* llega cuando nuestro autor alude a las capacidades urbanas y arquitectónicas de los naturales, con casas grandes, de varias alturas, construidas con piedra y cal. Este supuesto grado de civilización del norte novohispano enseguida se asocia al grado de civilización que habían alcanzado culturas como la azteca o la inca, que funcionan aquí como una forma de certificar la posibilidad de lo que se dice e incluso de superar lo conocido:

Aquí había tanta noticia de Cibola, como en la Nueva España, de México y en el Perú, del Cuzco; y tan particularmente contaban la manera de las casas y de la población y calles y plazas della, como personas que habían estado en ella muchas veces y que traían de allá las cosas de pulicía que tenían habidas por su servicio [...] Yo les decía que no era posible que las casas fuesen de la manera que me decían, y para dármele á entender tomaban tierra y ceniza, y

10 Si las expectativas que impulsan la expedición ya justifican la prisa en el discurso del fraile, las informaciones de los indígenas aceleran aún más el texto y contribuyen a emborronar las fronteras entre lo imaginado y lo visto: «Y aquí topé una cruz grande, que Estéban me había dexado, en señal de que la nueva de la buena tierra siempre crecía, y dexó dicho que me dixesen que me diese mucha prisa» (151-2).

echábanle agua, y señalábanme como ponian la piedra y como subian el edificio arriba, poniendo aquello y piedra hasta ponello en lo alto; preguntábales á los hombres de aquella tierra si tenian alas para subir aquellos sobrados; reíanse y señalábanme el escalera, también como la podria yo señalar, y tomaban un palo y poníanlo sobre la cabeza y decian que aquel altura hay de sobrado á sobrado. (153)

Conviene fijarse en ese *reíanse*. El nivel de civilización que tiene el hombre de estas regiones es tal que permite la inversión del tradicional discurso occidental: la ironía del indígena sustituye la risa habitual del europeo ante la ignorancia y la supuesta inferioridad del *otro*, que demuestra aquí unas capacidades muy similares a las de la propia civilización occidental.

El descubrimiento de la civilización mesoamericana, la primera avanzada que se conoce en el Nuevo Mundo, determina la conceptualización de territorios aún desconocidos e imprime un ritmo ilusionante y precipitado a la conquista. Cuando fray Marcos por fin logra contemplar Cíbola en una vista panorámica de la ciudad, la esperanza de encontrar otra Tenochtitlan le lleva a comparar *ipso facto* sus maravillas con las de la ciudad de México:

Tiene muy hermoso parescer de pueblo, el mejor que en estas partes yo he visto; son las casas por la manera que los indios me dixeron, todas de piedra con sus sobrados y azuteas, á lo que me pareció desde un cerro donde me puse á vella. La poblacion es mayor que la cibdad de México [...] á mi ver es la mayor y mejor de todas las descubiertas. (158)

Mucho se ha debatido sobre si el religioso franciscano llegó o no a ver Cíbola. Creo que lo importante no es descifrar la mayor o menor veracidad del relato - un asunto complejo, como se ha hecho notar en los inicios de este apartado -, sino asumir que él estaba totalmente convencido de lo que afirmaba. Por eso William Hartmann y Richard Flint concluyen que a fray Marcos no se le puede acusar tan a la ligera de mentiroso sin tener en cuenta antes el trasfondo cultural e ideológico de sus observaciones:

Marcos was not lying, in that he probably really believed that Cíbola was wealthy in a European sense. But to say he was not lying - that is, intentionally telling untruths - does not mean he was producing an accurate and unbiased picture of Cíbola. (citado en Flint, Flint Cushing 2005, 62)

Sea como sea, la mitologización del *otro* ya no está centrada en su condición de «buen salvaje» o de hombre adánico en la Edad de Oro, imágenes que se repiten durante los primeros años del Descubrimiento

y la Conquista, circunscritas casi siempre a las Antillas Mayores.¹¹ Ahora estamos ante un mito *civilizatorio* surgido del acercamiento de los naturales al sentido europeo de civilización y progreso. Resulta sorprendente, de todos modos, que el mito no tenga en la relación de un franciscano como fray Marcos connotaciones religiosas o propuestas evangelizadoras, lo que refuerza el carácter abstracto, de idea, de esa otredad que se representa.

3 «In niuna cosa che disse, ha detto il vero»: la desmitologización del *otro*

El indígena de fray Marcos tiene su contrapunto en el primer texto que escribe Francisco Vázquez de Coronado sobre su expedición. Como ya hemos avanzado en las primeras páginas de este trabajo, se trata de una carta dirigida al virrey Antonio de Mendoza con fecha del 3 de agosto de 1540, escrita después de transcurridos casi seis meses desde los inicios de las exploraciones. El documento, conservado gracias a la versión italiana que publicó en 1556 Giovanni Battista Ramusio en su conocido *Terzo volume delle Navigazioni et Viaggi* (ff. 359v-363r), desmiente categóricamente, en un tono quejoso y desengañado, el testimonio del fraile franciscano, aunque reconoce la buena construcción de las casas entre los indígenas:

Per non dilatarmi molto, posso dirle in verità che / in niuna cosa che disse, ha detto il vero, ma è stato tutto al rove(r)scio, eccetto nel nome delle cit- / tà, & delle case grandi di pietra, perche avvenga che sian lavorate di turchino, ne di calcina, ne / di mattoni sono, nondimeno bonissime case, di tre, di quattro, & di cinque solari.¹² (Vázquez de Coronado 2005, 266)

Melchor Díaz, que había sido enviado por Antonio de Mendoza como una avanzada en la expedición de Coronado para confirmar lo relatado

¹¹ En la entrada del jueves 11 de octubre de 1492 del «Diario del primer viaje», que recoge el primer encuentro con los indígenas, Colón dice: «Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía» ([1982] 1992, 111). Pedro Mártir de Anglería, en el Libro II de su Primera Década, sintoniza esa primera imagen del *otro* con sus lecturas clásicas y le añade unos planteamientos utópicos, al asegurar que «viven en plena edad de oro, y no rodean sus propiedades con fosos, muros ni setos. Habitan en huertos abiertos, sin leyes, sin libros y sin jueces, y observan lo justo por instinto natural» (1964, 141).

¹² Reproducimos el texto de Vázquez de Coronado por la edición de Richard Flint y Shirley Cushing Flint (Vázquez de Coronado 2005). Aunque se trata de una edición con transcripciones semipaleográficas que dificultan la lectura, es la más actualizada y rigurosa hasta hoy. George Parker Winship ya había traducido el texto al inglés en su libro *The Coronado Expedition, 1540-1542* (1896, 552-63).

por fray Marcos, también destaca en su relación la gran altura de las casas, pero sus descripciones están más objetivadas. No hay sorpresa ni valoraciones sobre la repercusión que puede tener la arquitectura indígena en la forma de concebir al *otro*, como sí hemos visto en el texto de Coronado:

Tienen las casas de piedra y barro, toscamente labradas, son desta manera hechas: una pared larga y desta pared á un cabo y á otro salen unas cámaras atajadas de veinte piés en cuadra, segund señalan, las cuales están maderadas de vigas por labrar; las más casas se mandan por las azoteas con sus escaleras á las calles; son las casas de tres y cuatro altos; afirman haber pocas de dos altos, los altos son demás de estado y medio en alto, ecepto el primero ques bajo, que no terná sino algo más que un estado, mandáanse diez o doce casas juntas por una escalera, de los bajos se sirven y en los más altos habitan.¹³ (Mendoza 1992, 168)

Estas observaciones etnográficas, cercanas a la descripción científica, no toman una posición concreta respecto al problema que supone el *otro* para la mentalidad europea. Vázquez de Coronado sí se replantea, en cambio, el lugar que ocupan los indígenas del norte dentro de la amplia gama de posibilidades que hay entre civilización y barbarie. Nuestro autor interpreta las excelentes facultades arquitectónicas de los naturales como una prueba de su racionalidad. Una vez que se ha demostrado la falsedad del decorado mítico que envolvía las descripciones de fray Marcos, se puede ponderar, de forma más equilibrada, lo bueno y lo malo de los pueblos de Cíbola, localizados en Nuevo México, cerca de la frontera con Arizona. Este nuevo enfoque se puede encuadrar dentro del cambio que John H. Elliott ha reconocido en la historiografía americana de mediados del siglo XVI, cuando

las discrepancias entre la imagen y la realidad no podían seguir siendo sistemáticamente ignoradas.¹⁴ (1972, 41)

13 La relación de Melchor Díaz, redactada en forma de carta dirigida a Antonio de Mendoza en marzo de 1540, se conserva dentro de la propia «Carta del virrey don Antonio de Mendoza a S.C.C.M. (Jaona, 17 de abril de 1540)» (Mendoza 1992). En general, las informaciones de Melchor Díaz anticiparon la desmitificación de las Siete Ciudades de Cíbola, como ha subrayado Montané Martí: «Debido al resultado negativo de la avanzada de la expedición de Díaz se difundieron chismes y rumores de que no había riquezas en Cíbola, por lo que Niza rápidamente procedió a desmentirlos y aseguró, sin vergüenza alguna, que pronto se les llenarían las manos con riquezas a los expedicionarios, y que tales supercherías, lo contado por Melchor Díaz, era obra del demonio por la envidia que le daba el éxito de la expedición» (2002, 141).

14 Esto no supone la cancelación de todos los mitos pero sí un avance en los mecanismos de asimilación del continente americano. Habrá que esperar hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX para que las exploraciones míticas vayan retrocediendo defini-

En este sentido, una de las discrepancias más notables entre la relación de fray Marcos y la carta de Francisco Vázquez tiene que ver con el vestido o la desnudez del indígena. Para el fraile, la ropa de los naturales, además de constituir una parte fundamental del espectáculo mítico de sus descripciones – en las que, de hecho, no hay nada que no se conciba en términos espectaculares –, es un símbolo de su alto grado de civilización. El algodón, uno de los productos más citados en los primeros textos de la Crónica de Indias,¹⁵ usado como fibra textil, es un indicativo del desarrollo social del *otro*:

Dixéronme que la manera del vestido de los de Cibola es: unas camisas de algodón, largas hasta el empeine del pié, con un boton á la garganta y un torzal largo que cuelga dél, y las mangas desta camisas anchas tanto de arriba como de abajo; á mi parecer es como vestido bohemio. Dicen que andan ceñidos con cintas de turquesas, y que encima destas camisas, los unos traen muy buenas mantas y los otros cueros de vacas, muy bien labrados, que tienen por mejor vestido, de que en aquella tierra dicen que hay mucha cantidad, y asimismo las mujeres andan vestidas y cubiertas hasta los piés, de la misma manera [...] Diéronme algunos cueros de vaca, tan bien adobados y labrados, que en ellos parecia ser hechos de hombres de mucha pulicía. (Niza 1992, 151)

Sin embargo, para Vázquez de Coronado el rasgo más llamativo de los indígenas es su desnudez, y pasa por alto las diferencias que puedan tener en el color de piel o en la fisonomía. Esta reacción se da muy a menudo en la Crónica de Indias: lo primero que destacan los textos fundacionales de la historiografía americana es precisamente la desnudez del indígena, rasgo que repercute, por su simbología en las tradiciones clásica y cristiana, en la manera de ver – unas veces en sentido positivo y otras en sentido negativo¹⁶ – a los naturales.

tivamente ante las exploraciones científicas de figuras como Alejandro Malaspina, Jorge Juan, Antonio de Ulloa o Alexander von Humboldt (Aracil 2009, 20).

15 Véase, al respecto, *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias (1493-1553)*, libro en el que José Pardo Tomás y María Luz López Terrada (1993) rastrean la difusión de las plantas americanas en Europa a partir de su presencia en los textos que se escriben durante los primeros sesenta años del período colonial.

16 De nuevo cabe citar la entrada del jueves 11 de octubre de 1492 del «Diario del primer viaje», donde Colón pone especial acento en una desnudez del hombre americano que es también una «desnudez espiritual» (Todorov [1982] 1999, 44): «En fin, todo tomavan y daban de aquello que tenían de buena voluntad, mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mugeres, aunque no vide más de una farto moça» (1992, 110). Vespuccio, por su parte, en la «Carta del 18 de julio de 1500» introduce algunos matices despreciativos en la desnudez de los naturales: «Todos van desnudos como nacieron sin tener vergüenza, que si yo hubiese de contar con cuán poca vergüenza tienen sería entrar en cosas deshonestas, y es mejor callar» (1983, 14). Por

En la desnudez edénica hay que diferenciar la «*nuditas virtuales* - pureza e inocencia - de una *nuditas criminalis* - lujuriosa y vanidosa» (Osorio Arango 2015, 300). De ahí el carácter polifacético y a veces casi contradictorio de la desnudez, que en algunos cronistas, con Pedro Mártir a la cabeza, se vincula con esa recuperación utópica de la Edad de Oro perdida.¹⁷ La introducción del vestido surgiría de una expulsión dramática del jardín del Edén. A partir de esa expulsión, la semántica de la desnudez se enriquece y se asocia también con una exaltación de los pecados de la carne. No es de extrañar que Francisco Vázquez, y también fray Marcos, entiendan que «la historia de la civilización empezaría con el vestido» (Glantz 2005, 68), desde el mismo momento en el que Adán y Eva se visten.

El hallazgo de la civilización azteca supone aquí, de nuevo, un punto de inflexión en los criterios de valoración del *otro*, del que se tienen ahora grandes expectativas. Coronado rechazará la simbología edénica de la desnudez y vinculará la falta de vestido con una merma de las capacidades del indígena, cuya desnudez física conlleva una cierta desnudez intelectual. Es decir, la desnudez supone una pérdida tan importante de civilización (Glantz 2005, 68) que, en el discurso del conquistador salmantino, se considera prácticamente incompatible con algunos indicios de civilidad como las buenas casas de los indígenas. Por eso los juicios de Francisco Vázquez sobre el *otro* entran en conflicto: aunque dice que los naturales de Cíbola le parecen inteligentes, no está seguro de esa valoración, porque no logra explicarse cómo una sociedad semidesnuda puede alcanzar los niveles de urbanidad que implica construir semejantes casas:

La gente di queste terre mi pare ragionevolmente grande, & accorta, però non / l'ho per tale che mi paia che arriv(i)a col giudicio & intelletto à sapere fare queste case nel modo / che sono, per la maggiore parte van tutti nudi, pero coperti delle vergogno loro, & hanno / mantelli dipinti della maniera che io mando à vostra signoria, non raccolgono bombaso / per essere il paese frigidissimo, però ne portano mantelli como vedra per la mostra.¹⁸ (Vázquez de Coronado 2005, 267)

el contrario, Pedro Mártir, en la primera de sus *Décadas del Nuevo Mundo*, reconoce en la desnudez del *otro* unas cualidades morales que trascienden la imagen idílica del «buen salvaje», al representar a los indígenas como un motivo literario con connotaciones utópicas - recordemos que esos indígenas «viven en plena edad de oro» (1964, 14) -: «Toda aquella gente, sin distinción de sexo, andaba desnuda y contenta con su natural estado» (106).

17 Conviene matizar que la visión positiva del indígena edénico no implica una visión civilizada del mismo.

18 Si bien estos indígenas de las Siete Ciudades de Cíbola destacan por sus casas y por su semidesnudez, los de los reinos de Totontec, Marata y Acus sobresalen curiosamente por el excelente acabado de sus mantas y de sus vestidos, tejidos con aguja, lo que sorprende a Coronado, sobre todo después de constatar que esos reinos enormemente ricos que describía fray Marcos son pueblos pequeños, pobres y con una naturaleza hostil: «ll

4 Para concluir

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, fray Marcos y Vázquez de Coronado difieren en la descripción de los indígenas del septentrión novohispano. No obstante, ambos intentan dar respuesta, como correspondía a la finalidad informativa de sus textos, al grado de racionalidad y civilización de los naturales del «Lejano Norte» (Jiménez 2006, 114).

Conviene tener en cuenta, en cualquier caso, que la representación de *lo otro* dependerá en buena medida de los mecanismos ideológicos adheridos al concepto de *viaje*. La autoridad que se le confiere a *lo vivido-quien lo vive* hace del conocimiento histórico una red de intertextualidades y versiones dependientes de múltiples factores personales y culturales. Una red basada en la escritura y en la interpretación que hace esa escritura de la sorpresa que supone para cada cronista el descubrimiento de *otra* realidad. Durante el período colonial, *viajar* se convierte en sinónimo de *escribir* y, en la escritura, la alteridad adquiere representación «en la medida que existe un sujeto que mira o lee» (González Sánchez 2007, 24).

La *lectura* que realiza fray Marcos del indígena se aleja de esa imagen inocente y hasta simplista que había marcado las primeras figuraciones de la otredad, pero el fraile aún sigue pensando en términos míticos. La intensidad que adquiere el mito en su relación, y su repetida defensa ante las acusaciones desmitificadoras de testimonios como los de Melchor Díaz, nos llevan a pensar que el religioso franciscano no era consciente de sus falsedades, lo que nos impide tacharle, sin más, de embustero. Las nociones de verdad y mentira se vuelven más complejas en el texto de fray Marcos – y en la historiografía americana en general –, al depender de ese «sujeto que mira o lee» bajo unos condicionamientos ideológicos, históricos y culturales. Y aunque Vázquez de Coronado anula el mito de las Siete Ciudades de Cíbola y sus significaciones en el imaginario occidental, en su interpretación, como en la de fray Marcos,

sobresalen aspectos importantes para definir lo que constituía el 'campo de civilización' en el pensamiento europeo. (Mora 1992, 53)

viaggio è sì lungo, & aspro che / mi è difficile à farlo, però mandole dodici mantelli piccioli di quei che la genti del paese so- / gliano portare, et una veste, ancora che à me pare che sia ben fatta, guardaila, che à me pare che / la sia molto ben lavorata, perche non credo che in queste Indie sia stata veduta cosa alcuna / lavorata à ago, se non doppo che gli Spagnuoli vi (h)abitano» (2005, 269).

Bibliografía

- Aínsa, Fernando [1992] (1998). *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aínsa, Fernando (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Añón, Valeria (2014). «Narrativas de viaje y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión», en «Escribir la frontera: itinerancias y sujetos migrantes en la literatura hispanoamericana», núm. especial, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 13-31. URL <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47164> (2018-06-14).
- Aracil, Beatriz (2009). «Sobre el proceso de creación de un imaginario múltiple: América durante el período colonial». Alemany, Carmen; Aracil, Beatriz (eds), *América en el imaginario europeo. Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 13-29.
- Castañeda Nájera, Pedro (1992). «Relación de la jornada de Cíbola». Mora 1992, 57-144.
- Colón, Cristóbal [1982] (1992). *Textos y documentos completos*. Ed. de Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial.
- Cué, María Eugenia (1994). «El mito de las Siete Ciudades». *Anales de Antropología*, 31, 167-201. URL <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/23722> (2018-09-10).
- Elliott, John H. (1972). *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Flint, Richard; Flint Cushing, Shirley (2005). *Documents of the Coronado Expedition, 1539-1542*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Gil, Juan (1989). *Mitos y utopías del Descubrimiento*. 3 vols. Madrid: Alianza Editorial.
- Glantz, Margo (2005). «El cuerpo inscrito y el texto escrito o la desnudez como naufragio: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca». *La desnudez como naufragio. Borriones y borradores*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 67-101.
- González Boixo, José Carlos (2012). «Realidad y ficción en el discurso narrativo de Cristóbal Colón». *Letras virreinales de los siglos XVI y XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 15-57.
- González Sánchez, Carlos Alberto (2007). «Homo viator, homo scribens». *Cultura gráfica, información y gobierno en la expansión atlántica (siglos XV-XVII)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Jiménez, Alfredo (2006). *El Gran Norte de México. Una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)*. Madrid: Tébar.
- López de Mariscal, Blanca (2004). *Relatos y Relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI*. Madrid: Ediciones Polifemo; Tecnológico de Monterrey.
- Martinell Gifre, Emma; Vallés Labrador, Núria (1998). «Voluntad informativa y grados de competencia lingüística en las crónicas». Oesterreicher, Wulf et al., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*. Tübingen: Gunter Narr, 111-24.
- Mártir de Anglería, Pedro (1964). *Décadas del Nuevo Mundo*, vol. 1. Ed. de Edmundo O'Gorman; trad. de Agustín Millares Carlo. México: José Porrúa e Hijos.
- Mendoza, Antonio de (1992). «Carta del virrey don Antonio de Mendoza a S.C.C.M. (Jacona, 17 de abril de 1540)». Mora 1992, 167-70.

- Montané Martí, Julio César (2002). *Francisco Vázquez Coronado: sueño y decepción*. Zapopan: El Colegio de Jalisco; Fideicomiso Teixidor.
- Monteleone, Jorge (1999). *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Mora, Carmen de (1991). «Códigos culturales en la *Relación de la jornada de Cibola* de Pedro Castañeda Nájera». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2(39), 901-12. DOI <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v39i2.833>.
- Mora, Carmen de (ed.) (1992). *Las Siete Ciudades de Cibola. Textos y testimonios sobre la expedición de Vázquez Coronado*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Niza, Marcos de (1992). «Descubrimiento de las Siete Ciudades, por el padre fray Marcos de Niza». Mora 1992, 145-60.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvar (1992). *Naufragios*. Ed. de Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia.
- Osorio Arango, John Jairo (2015). «Semántica del desnudo cristiano». *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 87(47), 289-330. URL <http://www.redalyc.org/html/5155/515551483005/> (2018-09-27).
- Pardo Tomás, José; López Terrada, María Luz (1993). *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias (1493-1553)*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricas sobre la Ciencia.
- Pupo-Walker, Enrique (1982). *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Gredos.
- Subirats, Eduardo (1994). *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Todorov, Tzvetan [1982] (1999). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Vázquez de Coronado, Francisco (2005). «Vázquez de Coronado's Letter to the Viceroy, August 3, 1540». Flint, Flint Cushing 2005, 252-70.
- Vespucio, Américo (1983). *Cartas*. Madrid: Anjana Ediciones.
- Winship, George Parker (1896). *The Coronado Expedition, 1540-1542*. Washington: Government Printing Office.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

El abordaje de la conquista del Río de la Plata en la obra de Ruy Díaz de Guzmán

Pedro Ramón Caballero Cáceres

Universidad Nacional de Asunción, Paraguay

Abstract Ruy Díaz de Guzmán marked a milestone in the colonial history of the Río de la Plata, being the first in this region of America to narrate with historical and evocative sense the events that occurred in the so-called Giant Province of the Indies. In the work *Annals of Discovery, Population and Conquest of the Río de la Plata*, one can observe the idealisation of the conqueror archetype, permanently extolling the 'heroic' work of the Spanish in the process of conquest, as opposed to the indigenous, always presented as unruly and treacherous. The article seeks to address the way in which Ruy Díaz de Guzmán presents the conquest of the Río de la Plata through the analysis of the discourse exhibited in the aforementioned work.

Keywords Conquest. History. Mestizo. Indigenous. Conqueror.

Sumario 1 Introducción. – 2 Ruy Díaz de Guzmán, el mestizo cronista. – 3 El abordaje de la conquista en la obra de Ruy Díaz de Guzmán. – 4 A modo de conclusión.

1 Introducción

Ruy Díaz de Guzmán compuso la obra *Anales del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*, entre los años 1600 y 1612, pero fue publicada dos siglos después. El primer rasgo distintivo de esta crónica es la lejanía absoluta del autor con respecto a los hechos que cuenta, de los cuales tampoco fue testigo.

Es la primera crónica escrita por un «mancebo de la tierra» y desde el prólogo, destaca su condición de militar que toma la pluma para escribir la historia de «más de cuatro mil españoles, y entre ellos muchos nobles y



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-08 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/004

personas de calidad, todos los cuales acabaron sus vidas en aquella tierra, con las mayores miserias, hambres y guerras, de cuantas se han padecido en las Indias, no quedando de ellos más memoria, que una fama común y confusa de su lamentable traición» (De Guzmán 1980, 7). Nuevamente, en estas primeras líneas se asiste a la imagen de una tierra destructora que aniquila los sueños de los conquistadores. En ese sentido, la obra de Ruy Díaz de Guzmán se inscribe dentro del corpus bibliográfico del período de conquista, donde los protagonistas de estas narraciones son las voces de unos hombres que compartieron tanto la participación directa en la acción como una voluntad común de incorporación a la historia mediante el testimonio verbal de su experiencia personal en esa acción.

Sin embargo, para entender el discurso que refleja la representación del espacio del Río de la Plata y Asunción, se debería hacer un poco de historia. Dice Todorov (2007) que el descubrimiento y conquista de América es el encuentro más asombroso de nuestra historia. «En el descubrimiento de los demás continentes y de los demás hombres no existe realmente ese sentimiento de extrañeza radical [...]. Al comienzo del siglo XVI los indios de América, por su parte, están bien presentes, pero ignoramos todo de ellos, aun así, como era de esperar, proyectamos sobre los seres recientemente descubiertos imágenes e ideas que se refieren a poblaciones lejanas» (2007, 13).

2 Ruy Díaz de Guzmán, el mestizo cronista

Ruy Díaz de Guzmán, nació en Asunción entre 1558 y 1560, siendo hijo del español Alonso Riquelme de Guzmán y la mestiza Úrsula de Irala, hija de Domingo Martínez de Irala, Gobernador de la Provincia y de la india Leonor. Ruy Díaz desde muy joven se dedicó a las armas, acompañó a Ruy Díaz de Melgarejo en la fundación de Villarrica del Espíritu Santo, participó al lado de las autoridades en la represión de los mancebos de la tierra que se habían rebelado en Santa Fe, e intervino en varias entradas para la fundación de ciudades en tierras indígenas y fue el fundador de la villa de Santiago de Jérez, ciudad que tuvo efímera existencia.

Ejerció varios cargos importantes, tales como Contador de la Real Hacienda en Santiago del Estero y Alcalde de Primer Voto en el Cabildo de Asunción. En 1614 el Virrey del Perú, Marqués de Montesclaros, le autorizó a emprender la conquista de los chiriguaná, considerada por varios estudiosos, como una de las empresas más difíciles de la conquista. En consecución de esta expedición, fundó el fuerte de San Pedro de Guzmán, en donde se mantuvo cinco años resistiendo los ataques de los nativos. El cambio de la autoridad virreinal en Lima, lo dejó sin recursos, motivo por el cual retornó a Paraguay, «cansado y decepcionado, con el manuscrito de su obra - única riqueza - di-

ce Gandía, que había salvado para él y para su patria de todas las andanzas y aventuras» (Monte 2011, 248).

En cuanto al manuscrito *Anales del Descubrimiento, Población y Conquista del Río de la Plata*, se cree que lo comenzó a escribir cuando se encontraba en Charcas y lo terminó de redactar el 25 de junio de 1612. En la obra, se puede ver claramente que Guzmán asume la actitud de los conquistadores, pues como hemos mencionado anteriormente, él participó de varias expediciones en tierras indígenas y en muchas escaramuzas contra los nativos, además de ocupar cargos dentro de la estructura política de la América española.

Es considerado como el primer cronista criollo, si bien, la crónica más antigua del Río de la Plata corresponde a Ulrico Schmidel, quien escribió *Derrotero y viaje al Río de la Plata y Paraguay*, obra que representa la voz de un soldado que carece del esplendor y de las hazañas de los antiguos conquistadores, relata en prosa sencilla, las fatigas y penurias de las huestes que llegaron al Río de la Plata en busca del ansiado oro, pero la riqueza de la obra de Guzmán radica en que fue escrita por uno nacido en estas tierras.

Con respecto a su posición social, el mestizo era mejor, pues no eran marginados de la sociedad, sobre todo la primera generación de ellos, que conservaban el mismo status que sus padres españoles. Al respecto, la historiadora Bárbara Potthast sostiene que «algunos hijos de conquistadores lograban ser aceptados como iguales por los españoles y hasta tuvieron acceso a puestos públicos; la mayoría de ellos, empero, recién alcanzó reconocimiento social y moderado bienestar gracias a su participación en la expansión y colonización del territorio, cuyo centro jurisdiccional era Asunción» (1996, 41).

En cuanto a la posición social, no solo la posición del padre decidía el lugar que debía ocupar el mestizo en la sociedad, sino también la de la madre. A partir de este hecho, un mestizo «era absorbido como mancebo de la tierra por la clase del conquistador, o si habría de pertenecer al grupo del cual posteriormente surgía la clase de los pequeños campesinos» (41).

La conquista paraguaya condujo a una relación más estrecha entre la población autóctona y los conquistadores que en las otras provincias hispanoamericanas. La mayor aceptación social de los mestizos y el ascenso de muchos de ellos a la clase dirigente aun cuando en parte nació de la necesidad, es un hecho que marcó la sociedad paraguaya.

3 El abordaje de la conquista en la obra de Ruy Díaz de Guzmán

La principal importancia de la obra de Ruy Díaz de Guzmán radica en que fue la primera crónica escrita por mestizo y ofrece una visión de los hechos desde la perspectiva de la clase social que fue producto de la unión entre el conquistador y el conquistado. Cabe mencionar que la desintegración cultural y demográfica de la cultura guaraní estuvo acompañada de la formación de un nuevo grupo, el mestizo, «que hasta hoy en día caracteriza a la sociedad paraguaya» (Pothast 1996, 40).

En el prólogo de la obra *Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata*, el autor expresa claramente su condición de militar que adopta la pluma para narrar los sucesos acaecidos en la región del Río de la Plata en donde «más de cuatro mil españoles, y entre ellos muchos nobles y personas de calidad, todos los cuales acabaron sus vidas en aquella tierra, con las mayores miserias, hambres y guerras, de cuantas se han padecido en las Indias, no quedando de ellos más memoria, que una fama común y confusa de su lamentable tradición» (De Guzmán 1980, 71). Desde el prólogo ya se observa la inclinación hacia el conquistador, pues afirma que la obra busca la memoria sobre «aquellos que con tanta fortaleza fueron merecedores de ella, dejando su propia quietud y patria por conseguir empresas tan dificultosas» (71).

En la primera parte de la obra se puede observar un recuento cronológico de los principales hechos históricos que llevaron al descubrimiento del Río de la Plata, gestas que desembocaron a la organización de la expedición de Don Pedro de Mendoza, que fue la empresa encargada del proceso de conquista y colonización de esta zona de América. En el Capítulo II, la obra se centra en la descripción de la geografía del lugar y de los habitantes que poblaron la cuenca del Río de la Plata, con respecto al territorio, Ruy Díaz de Guzmán menciona que el territorio es:

una de las mayores que su Majestad tiene y posee en las Indias porque de más de haberle dado de costa de mar océano donde sale con tan gran anchura, cuatrocientas leguas de latitud, corre de largo más de ochocientas hasta los confines de la gobernación, por medio del cual corre río hasta el mar océano donde sale con tan gran anchura, que tiene más de 55 leguas de boca haciendo un cabo de cada parte el que está a la del sur mano izquierda, como por el que tratamos se llama Cabo Blanco y el otro que es la del norte se dice cabo de Santa María junta a las islas de los Castillos, que son unos médanos de arena que de muchas leguas parecen de la mar. (De Guzmán 1980, 79)

Con respecto a los habitantes de la zona del Río de la Plata, Guzmán expresa que esta región está poblada por «naturales, los cuales con las guerras que unos con otros tenían se destruyeron» (81). En cuanto a las diferentes etnias que poblaban el extenso territorio otorgado al Pedro de Mendoza, las opiniones de Guzmán varían, pues al referirse sobre los querandíes, afirma que son «enemigos mortales de los españoles y, todas la veces que pueden ejecutar su traición no lo dejan de hacer» (87), y al mencionar a los timbús y caracarás, afirma que «son afables y de mejor trato y costumbres que los de abajo, son labradores y tienen sus pueblos fundados sobre la costa del río» (87).

En la obra se puede ver desde los primeros capítulos la visión de Guzmán sobre los indígenas durante el proceso de descubrimiento, conquista y colonización. Al referirse a los episodios que aluden a la expedición de Alejo García, menciona que «pasados unos días se congregaron algunos indios de la tierra para matarlo, y así lo pusieron en efecto los mismos que fueron con él a la jornada. Una noche estando descuidado le acometieron donde él y sus compañeros fueron muertos sin dejar ninguno a vida excepto a un niño de Alejo García» (95-6). La explicación del asesinato de Alejo García dada por Guzmán es que «fueron movidos estos [los indios] de su mala inclinación que es naturalmente hacer mal, sin perseverar en bien y amistad, por la codicia de robarles lo que tenían como gente sin fe ni lealtad» (96).

Otra expedición que menciona Guzmán en su obra es la realizada por los portugueses, en que perdió la vida el jefe de la expedición, el Capitán José Sedeño, lo que originó la retirada de sus hombres. En el proceso de retirada, los portugueses fueron víctimas nuevamente de los indígenas y Guzmán menciona que: «los indios de aquel distrito [zona del Paraná] con la misma malicia y traición, que los otros se ofrecieron a darles pasaje en sus canoas para cuyo efecto les trajeron horadadas con rumbo disimulados y barrenados, para que con facilidad fuesen rompidos. Y metiéndose en las canoas con los portugueses en medio del río las abrieron y anegaron y en este paso todos los demás se ahogaron, y algunos, que cogieron vivos los mataron a flechazos sin dejar ninguno con vida, lo cual pudieron hacer con finalidad por ser ellos grandes nadadores, y creados en la navegación de aquel río. [...] De esta manera fueron acabados todos los de esta jornada» (96).

El indígena es presentado como un ser vil y traicionero en la obra de Guzmán. Un ejemplo de esta visión de es la historia de la esposa de Sebastián Hurtado, Luisa de Miranda. En el relato de la Argentina, Lucia de Miranda en 1532 se encontraba en el fuerte de Sancti Spiritu, establecido por Juan Caboto en la confluencia del río Caracañá con el Paraná. Afirma ese relato que la destrucción del fuerte se debió a la pasión que Lucia habría despertado en Mangoré, cacique de los indios de la zona, que tras no conseguir los favores de la mujer, armó un plan para apoderarse de ella. En la narración de Guzmán se puede leer como muchos españoles cayeron víctima de la ambición de un

indígena, pues la fortaleza fue tomada y «toda ella destruida sin dejar en ella hombre a vida excepto cinco mujeres, que allí había con la muy cara Luisa Miranda y algunos tres o cuatro muchachos» (De Guzmán 1980, 106). Si bien, Mangoré muere en el combate, su hermano Siripo tomó como cautiva a Lucia.

En estas circunstancias, Hurtado, que estaba fuera del fuerte de Sancti Spiritu en el momento del ataque, vuelve en busca de su mujer y es atrapado también. Los ruegos de Lucia consiguen que Siripo le perdone la vida, bajo la condición de que no se acerque a ella jamás. Pero, de acuerdo al relato, el amor es más fuerte y los esposos se encuentran a escondidas. Tras la denuncia de una india, Siripo decreta la ejecución de la pareja, la mujer fue quemada en la hoguera y el hombre, atado a un árbol recibió varios flechazos. Ante la muerte de estos españoles, Guzmán escribió en su obra «créese que Dios Nuestro Señor llevaría por su infinita misericordia para sí estas dos almas, que constante sufrieron el martirio: esto sucedió por el año del Señor de 1532» (1980, 108), expresiones que no se leen en la obra al referirse sobre la muerte de los indígenas.

Con este pasaje, aparece por primera vez la figura de la ‘cautiva blanca’, un elemento nuevo que suma al proceso de conquista. Además, esta historia fue utilizada con doble finalidad, por un lado, sirvió para fines religiosos al enaltecer el suceso como ejemplo de la fidelidad conyugal, y por otro, para sentar la idea sobre los peligros que acechaban a los españoles por parte de los ‘salvajes’. Sobre esta historia, es interesante lo que señala Cristina Iglesias:

En el episodio de Lucia Miranda los conquistadores definen el espacio americano propio y al indio como violador de la frontera. Los timbúes se convierten en agentes de las violencias ejercidas por el español. El mito invierte los términos estructurantes de la conquista. Cuando dice con su propia retórica que el indio es el que viola, que el conquistador, su fuerte, su mujer, son violados; que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio un usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización de todo el complejo sistema ideológico de la conquista. La cautiva blanca crece y se expande sobre la abrumadora realidad de la cautiva blanca. (1993, 301)

Sobre esta historia, Vicente Fidel López en el siglo XIX y Paul Groussac, afirman que «nada en la historia de Lucia Miranda se sostiene, a poco que se hurga en ella. Dejando de lado el hecho de que el fuerte Sancti Spiritu no existía ya en 1532 (lo que podría ser un simple error de fecha), el principal detalle es que las únicas mujeres que había en la zona eran las originarias de América, ya que hasta entonces ninguna europea había venido a la región» (Pigna 2012, 80).

La crítica que realizaron los escritores mencionados sobre la historia presentada por Ruy Díaz de Guzmán radica en la falta de

precisión de los datos. Una de las falencias de la obra es lo referente a las fuentes, de hecho el propio Guzmán en el prólogo de su libro mencionó que la obra fue escrita a partir de la «relación de algunos antiguos conquistadores, y personas de crédito con otras que yo fui testigo» (1980, 71). Sobre la crítica de Groussac, Miguel Alberto Guérin sostiene que «improvisó un aparato crítico no con el de otros códices, sino con el de las anteriores ediciones de Pedro de Angelis y de Asunción, cuando el mismo se había encargado previamente de indicar los problemas que la edición de Angelis encerraba» (Guérin 1980, 15). Sin duda alguna, es una discusión interesante que amerita un estudio sobre el tema, pero no es el objeto del presente artículo.

A pesar de presentar siempre al indígena como taimado, la extinción paulatina del nativo se explica desde una perspectiva pretendidamente objetiva y matizada, lo que constituye, también, un rasgo típico en las crónicas escritas por conquistadores, «esta provincia antiguamente fue muy poblada de naturales, y al presente se sabe se han extinguido, así por los continuos asaltos que les daban los españoles, que se servían de ellos, como por las crueles y sangrientas guerras de los chiriguano, que con sola su sed carnífera de humana sangre han destruido varias naciones de esta provincia, como queda dicho» (De Guzmán 1980, 182). Con este pasaje, Ruy Díaz de Guzmán refuta en parte las acusaciones en su contra de ser un representante de la visión 'imperialista' del español conquistador.

Al referirse a la expedición Pedro de Mendoza, en el texto se menciona que la primera escaramuza entre los españoles y los indígenas se dio apenas arribada la flota mendocina al Río de la Plata y el establecimiento del fuerte de Buenos Aires, cuando los nativos «sintieron a los españoles, vinieron a darles algunos asaltos por impedirles su población y, no habiéndola podido excusar se retiraron sobre el Riachuelo de donde salieron un día y mataron 8 o 10 españoles» (De Guzmán 1980, 120).

Desde el establecimiento de los españoles en el fuerte de Buenos Aires, fueron fustigados constantemente por los grupos indígenas asentados en la zona. De esta forma, desde el inicio mismo de la conquista ya se dieron los enfrentamientos entre los conquistadores y los habitantes de esta zona de América. La conquista del Río de la Plata se caracterizó por los padecimientos que sufrió la armada de Pedro de Mendoza. En su relato sobre los hechos, Guzmán compara la situación de Buenos Aires con el cerco que sufrió Jerusalén por parte de las tropas romanas.

padecían en Buenos Aires la más cruel hambre que jamás se ha visto, porque faltando ya las ordinarias raciones, comían sapos, culebras y cueros cocidos, de modo que aún las mismas reses que unos digerían tenían otros por sustento. Vino a tanto extremo la necesidad que como allá cuando Tito y Vespaciano pusieron cerco a

Jerusalén, comieron los sitiados carne humana, sucedió acá porque los vivos se alimentaban de los que morían de hambre sin reservar de ello cosa alguna, y tal hubo que sacó de las entrañas de su hermano muerto la asadura para sustentar su vida. (De Guzmán 1980, 125)

En este texto, el enunciador se construye como un español más. Es parte del 'nosotros' que se opone a los 'enemigos' indios, considerados como 'otros', tal como expresa en el Capítulo XIV, cuando menciona el enfrentamiento entre los españoles y los indígenas alrededor del fuerte de Corpus Christi, «y resolviendo sobre los indios con mucho esfuerzo, mataron a muchos de ellos. A este tiempo llegaron otros muchos escuadrones de la parte del pueblo, que cogieron a los nuestros en medio, conque hirieron y mataron muchos soldados» (De Guzmán 1980, 133).

De hecho, como estrategia típica de las crónicas de conquista, incluye comparaciones con Castilla sin que Díaz de Guzmán haya salido del Río de la Plata, en el Capítulo IV, se puede leer la referencia al territorio español, al expresar que «dánse en esta tierra todo género de frutas de Castilla, y mucha de la tierra en especial viñas y cañaverales de azúcar, de que tienen mucho aprovechamiento» (90). Desde un discurso plenamente europeizado, el autor intenta situarse del lado del 'civilizado' y alejarse de su costado indígena, por sentirse sujeto activo y participe de la conquista del territorio aborigen. Esta sola cuestión condicionará sus posicionamientos discursivos. Si bien narra con un dejo de objetividad, su visión crítica estará sujeta a su corrimiento del lugar de mestizo.

Por otra parte, Díaz de Guzmán releva la heroicidad del español en los combates contra los indios. Resulta importante, también, la incorporación de la voz del otro en ambos textos. A pesar de esto, la enunciación de las crónicas se construye desde un yo que participa de la historia de la conquista, por lo que su discurso resultaría fundamental para la posteridad.

Ruy Díaz de Guzmán opta por la primera persona plural, en un claro intento por ser parte de ese 'nosotros' español que revalida. Su discurso pretende asemejarse (y de hecho, lo logra) al del conquistador. No hay nada en él que remita al mestizaje. En él encontramos la narración de la historia de los españoles en América, en la cual los indios resultan personajes secundarios, una suerte de obstáculo que dificulta la conquista pero que no presenta mayores complicaciones, puesto que el español es el gran héroe y protagonista. Su texto es también «la construcción de un yo y un nombre, cuyo origen exige un proceso que otorgue como sostén narrativo» (Loreley 2006, 217).

Para el autor mestizo, el 'otro' es el indio y éste, en lugar de representar parte de la cultura propia, refleja lo contrario de lo que Guzmán pretende ser parte; esta dicotomía colonial español/indio es

una característica del proceso de conquista y colonización en América y en la obra de Guzmán, se acentúa claramente. Al referirse a los españoles, los cita como portadores de la civilización, el elemento bueno de la conquista, expresiones como «los españoles temidos y respetados [...] llevando el general el merecido lauro de su gran valor y rectitud» (De Guzmán 1980, 147), o «fue sangrienta la pelea con muerte de muchos indios, hasta que al cabo se pusieron en huida, mostrando los españoles el valor que debían» (157), muestran claramente el discurso oficial de Guzmán, hasta del punto de hablar de «república de los españoles» (146), donde el conquistador español fue un hombre lleno de fortaleza, violencia y agudeza.

A pesar de las características presentadas por la obra, la misma es una fuente rica para conocer los sucesos acaecidos durante los primeros años de conquista y colonización del Río de la Plata. Ruy Díaz de Guzmán cultivó «con afán cortesano, los prejuicios de la raza, de la casta y de la época: lealtad al rey, amor a Dios, culto a la iglesia, devoción a las jerarquías nobiliarias: todo ello heredado de su padre hijodalgo» (Rojas 1948, 35).

4 A modo de conclusión

Durante los dos primeros siglos de la presencia española en América se perfilaron pautas indelebles, comunes a todo el continente, y al mismo tiempo surgieron rasgos diferentes, producto de las características locales de cada proceso de conquista, que desembocaron en proceso peculiar en diferentes latitudes el continente americano. La obra de Ruy Díaz de Guzmán buscó plasmar esa peculiaridad que representó la conquista del Río de la Plata. Es un material dividido en tres libros y quedó faltando uno, el cuarto, cuya aparición fue anunciada incluso por el propio autor.

Ruy Díaz de Guzmán manifiesta una total adhesión a los modelos, artísticos, ideológicos y vitales, que configuran la morada vital hispánica del siglo XVI. No significa esto, en modo alguno, que ignore o menosprecie los valores, estructuras y peculiaridades del entorno indígena en el que se injerta históricamente. Es evidente que, tanto en este caso individual como en el del grupo humano de los llamados «mancebos de la tierra» hispano-guaraníes, el *ethos* paterno se impuso finalmente – a través, seguramente, de complicados y dolorosos cambios psicológicos – al materno, proceso que constituye uno de los más notables, peculiares e influyentes factores en el desarrollo histórico del área territorial paraguaya y en la formación de su personalidad colectiva.

Bibliografía

- De Guzmán, Ruy Díaz (1948). *Anales del Descubrimiento, Población y Conquista del Río de la Plata*. Asunción: Ed. Comuneros.
- Gandía, Enrique (1931). *Historia de la Conquista del Río de la Plata y el Paraguay*. Buenos Aires: Librería de García Santos.
- Guérin, Miguel (1980). *Ediciones y manuscritos de la Historia de Ruy Díaz de Guzmán*. Asunción: Ed. Comuneros.
- Iglesia, Cristina (1993). *La cautiva blanca en el origen de la conquista rioplatense*. Madrid: Ed. Taurus.
- Loreley, El Jaber (2006). «Tierra, sangre y nombre. La escritura de la identidad». Jitrik, Noé (comp.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Córdoba: Alción.
- Monte de López Moreira, María Graciela (2011). *Forjadores del Paraguay*. Asunción: Ed. Aramí.
- Monte de López Moreira, Mary (2012). *La Gente del XVI: Habitantes del Paraguay durante la conquista*. Asunción: Ed. Arandura.
- Pigna, Felipe (2012). *Mujeres tenían que ser. Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Potthast, Bárbara (1996). *Paraíso de Mahoma o país de las mujeres*. Asunción: Instituto Cultural Paraguayo-Alemán.
- Rojas, Ricardo (1948). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Salas, Alberto (1960). «El paraíso de Mahoma». *Crónica florida del mestizaje de las Indias. Siglo XVI*. Buenos Aires: Losada.
- Todorov, Tzvetan (2007). *La conquista de América, el problema del otro*. México: Siglo XXI.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Los mundos en colisión

Las posturas irreconciliables frente a la conquista de México

Héctor Perea

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Abstract This essay confronts the terms *Conquista* and *Encuentro*, which have been both used to refer to Mexican *Conquista* by Spanish soldiers in the early 16th century. The main reference for the discussion is Bernal Díaz del Castillo's *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) and the way the interpretation of historical circumstances were readapted to meet different interests. The work also faces the evolution of this two concepts that involve ideological and political positions through five centuries of Mexican and foreign literature, cinema, music and new ways of fiction creativity.

Keywords Mexican Conquest. Encounter. Mexicas. Conquest in the media. New World.

Sumario 1 Las carnes con chimole. – 2 El fresco en el muro y la ópera. – 3 La Flor de piedra y la pantalla.

1 Las carnes con chimole

Uno de los capítulos más emotivos de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo ([1632] 1986), es el CLIII, centrado sobre todo en la descripción pormenorizada del asedio y toma de México-Tenochtitlan. En un momento de absoluta crisis personal, de pronto el cronista se abre de capa al referir la situación vivida entre conquistadores y mexicas y, en particular, la incompreensión insuperable que ambas posturas experimentan frente a un acontecimiento que a los hispanos fascinaba, agobiaba y excedía en todos sentidos.

Hace unos años, al conmemorarse desde una postura oficial un centenario más del llamado Descubrimiento de América y de una de sus consecuencias,



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14
© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/005

45

el asedio y caída de la mayor y más importante ciudad mesoamericana, el historiador Miguel León Portilla propuso sustituir el rubro tradicional de Conquista de México por el conciliador de Encuentro de dos Mundos.¹ Este segundo modo de ver un asunto de consecuencias ilimitadas, adoptado hasta por la UNESCO, tuvo entonces y conserva hoy, en cierta forma, su razón de ser si se observa el hecho con visión panorámica. Pero leyendo en Bernal la evolución del acontecimiento histórico uno entiende que lo que se dio en el momento inicial de la Conquista o Encuentro, del reconocimiento y rechazo mutuo fue, en realidad, un choque de trenes. No sólo el término Conquista, sino también los sustantivos violencia, sacrificio, injusticia, venganza, odio, crueldad, intolerancia, incomprensión frente al otro, que generalmente lo acompañan y con toda la carga de dolor de parto que arrastran, tiene su lugar específico e insustituible en esa etapa no menor de las historias compartidas entre México y España al principio de su, más que pacto, necesaria relación de convivencia. Con ello se comprende el por qué todos los vocablos anteriores, empezando por Conquista, no podrían ser sustituidos por los nombres y acciones que se derivan habitualmente de la palabra Encuentro. Aun cuando se incluya la consideración de «a veces chocando una [cosa] contra otra» en la definición del *Diccionario* de la Real Academia Española,² encuentro resultará un término absolutamente insustancial y engañoso, que no logra en absoluto definir el acontecimiento y que, tanto para el mexicano convencional como para el español de todos los días, al sustraer la luz y oscuridad del terrible, doloroso y formidable parto del Virreinato, hace perder por completo la perspectiva del instante en que se produjo el desencadenamiento de esta larga historia que continúa en proceso de maduración.

El momento preciso de la narración de Díaz del Castillo al que me refería al inicio de este ensayo resume la importancia que en algún momento tuvieron, por ejemplo, hechos como la aparición nunca exacta de las lluvias, fenómeno aparentemente insustancial si se piensa en la magnitud del enfrentamiento universal, desnudo y contundente que se vivía. Pero las lluvias, y sobre todo los característicos chubascos o aguaceros mexicanos, en su engañosa nimiedad resultarían esenciales para el adormecimiento de las impresiones que iban dejando las batallas inmediatas y la guerra en general. Al respecto escribe Bernal:

Y volvamos a nuestras grandes guerras y combates que siempre herían a muchos de nuestros soldados, y dejaré de contar muy por extenso lo que pasaba; y quiero decir cómo en aquellos días

¹ León Portilla se refiere al concepto, por primera vez, en la primera edición de su libro *Visión de los vencidos* ([1959] 1984).

² Hecho con el que León Portilla justifica la sustitución de palabras.

llovía en las tardes, que nos holgábamos que viniese el aguacero temprano, porque como se mojaban los contrarios no peleaban tan bravosamente y nos dejaban retraer en salvo, y de esta manera teníamos algún descanso. (Díaz del Castillo 1986, 359)

Del Castillo remata esta anécdota que, de tan cotidiana, podría pasar por casi de novela *light*, con una línea igual de dura y amarga como preciso resulta para nosotros y resultó entonces, en mi opinión, el término Conquista: «Y porque ya estoy harto de escribir batallas, y más cansado y herido estaba de hallarme en ellas» (1986, 359).

Bernal, de hecho, había transmitido ya su sentir profundo, real del acontecimiento; y acentuaba lo injusto que resultaba para los conquistadores, desde su punto de vista - o sea, el de todos los recién llegados -, la reacción de los mexicas frente a las acciones crueles pero *necesarias* que llevaban a cabo los soldados españoles con la intención de vencerlos e implantar en ese nuevo mundo la religión y la cultura verdaderas. Interpretación que hoy podría parecernos injusta, por parcial. Aun desquiciada. Pero que en ambas posturas, en ambos universos, se entiende a la perfección por lo que venía sucediendo y que, en relación a los intereses de cada cual, era necesaria para unos y otros a partir de los valores que defendían. Páginas antes del párrafo citado, dentro del capítulo CLII, el soldado plasmaría uno de los retratos más fieles y tremebundos de los hechos vividos por todos. Incomprensibles, inimaginables para el que los sufría; perfectamente normales para el que infligía tan desmesurado castigo. Esto escribió entonces Bernal:

Pues ya que estábamos retraídos cerca de nuestros aposentos, pasada ya una grande abra, donde había mucha agua y no nos podían alcanzar las flechas y varas y piedras, y estando Sandoval y Francisco de Lugo y Andrés de Tapia con Pedro de Alvarado, contando a cada uno lo que le había acaecido y lo que Cortés mandaba, tornó a sonar el atambor muy doloroso de Uichilobos, y otros muchos caracoles y cornetas, y otras como trompetas, y todo el sonido de ellas espantable, y mirábamos al alto *cu* en donde los tañían, vimos que llevaban por fuerza las gradas arriba a nuestros compañeros que habían tomado en la derrota que dieron a Cortés, que los llevaron a sacrificar; y desde que ya los tuvieron arriba en una placeta que se hacía en el adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos de ellos les ponían plumajes en las cabezas, y con unos como aventadores les hacían bailar delante del Uichilobos, y después que habían bailado, luego les ponían de espaldas encima de unas piedras, algo delgadas, que tenían hechas para sacrificar; y con unos navajones de pedernal les aserraban por los pechos, y les sacaban los corazones bullendo y se los ofrecían a los ídolos que allí presentes tenían, y los cuerpos dábanles con los pies por las gradas abajo; y estaban aguardando otros indios

carniceros, que les cortaban brazos y pies, y las caras desollaban, y las adobaron después como cuero de guantes, y con sus barbas las guardaban para hacer fiestas con ellas cuando hacían borracheras. (1986, 352-3)

En el fragmento anterior Bernal describe con toda precisión, aunque sin hacer de lado, obviamente, el terror que la preparación infernal del sacrificio de sus compañeros le provoca, el proceso casi completo del ritual de sacrificio. La culminación del mismo mostraría un par de hechos que, no siendo nuevos, sí continuaban resultando absolutamente incomprensibles para el cronista en su real o aparente absurdo. Pero sobre todo, porque para él representaban la mayor de las injusticias humanas frente al todavía mayor sacrificio que los españoles hacían para salvar las almas de los inclementes *indios carniceros*. Así concluye Díaz del Castillo la descripción:

y se comían las carnes con chimole, y de esta manera sacrificaron a todos los demás, y les comieron las piernas y brazos, y los corazones y sangre ofrecían a sus ídolos, como dicho tengo, y los cuerpos, que eran las barrigas y tripas echaban a los tigres y leones y sierpes y culebras que tenían en la casa de las alimañas. (1986, 353)

El autor asegura que «de aquellas crueldades» habían visto «todos los de nuestro real».

Un detalle resulta de especial interés en la descripción. Y es que Díaz del Castillo llame «casa de las alimañas» al *totocalli*, o zoológico de Moctezuma, también conocido como casa de aves, casa de animales, casa de fieras, entorno hoy valorado por lo general como una muestra de asombrosa delicadeza cultural mesoamericana. Con la expresión, Bernal manifiesta sin medias tintas hasta qué grado este no fue un encuentro de culturas sino el más extremo, violento, irreconciliable enfrentamiento de posturas vitales, de mundos que no encontraban un solo punto de coincidencia posible.

La anterior y absoluta intolerancia entre las prácticas de unos frente a los actos de los otros se hace más clara si tomamos en cuenta que Bernal pondría como testigo de los horrores antes descrito al propio Pedro de Alvarado, quien, sin haberse comido los cuerpos - hasta donde sabemos -, poco antes había sido parte del ataque preventivo que eliminó a varios miles de cholultecas para luego ordenar, sin ninguna piedad, la masacre de la nobleza mexicana durante la fiesta del *Toxcátl* del Templo Mayor.

Tanto la matanza del Templo Mayor como el ritual del sacrificio humano descrito por Bernal, hechos históricos que, por su excesiva

crueldad, parecieran casi imposibles en nuestro tiempo, fueron sin embargo acontecimientos verídicos. Como los que vemos y padecemos hoy en día en diversos puntos del planeta, México incluido desde luego. En la descripción de Hugh Thomas (1994) el asedio a México-Tenochtitlan sobrepasa con mucho el recuento escueto de los hechos que uno esperaría de un historiador. En esto, Thomas comparte la visión humana de Bernal y no la objetiva del especialista. Con el uso de un estilo más bien narrativo, el investigador británico logra una plasmación del acontecimiento tan apasionante como resulta la versión de Díaz del Castillo. Pero al acercarnos a la reconstrucción que en nuestros días se ha podido lograr de algo en realidad inimaginable, a partir de las artes visuales, entendidas como fenómeno plástico, gráfico y cinematográfico, el resultado llega en pocas ocasiones a ser tan rico, desconcertante y de hecho aterrador, como el conseguido por el propio Bernal. El acercamiento del conquistador sigue y seguirá siendo, de hecho, y por obvios motivos, el más auténtico y conmovedor posible. Sin buscar ser, desde luego, el más objetivo ni el más científico. Sino simplemente el más humano. Que es lo importante, desde cierta perspectiva. La que pretende replicar en alguien más la emoción del instante vivido durante el viaje a los infiernos más que la comprensión del dato duro. Por eso Del Castillo escribía en primera persona, como lo haría por entonces Michel de Montaigne (1992). Por cierto que el texto «Canibales», en el que, además de los motivos de esta práctica, Montaigne aborda el tema de la incompreensión e intolerancia que experimentan los pueblos durante los procesos de conquista, lo publicaría en el primer libro de sus *Essais* (1580), apenas cinco años después de concluida la *Historia verdadera...*, que fue editada como libro hasta 1632 tras una existencia trashumante de mano en mano.

2 El fresco en el muro y la ópera

En el ámbito de las artes visuales *La conquista de México*, fresco de Diego Rivera pintado en la escalera principal de Palacio Nacional, con todo y la irónica caricaturesca que comunica logra el cometido de impactar a los ojos del que ve como algo extraño, alejado de la realidad contemporánea, lo sucedido cinco siglos atrás. Otras pocas pinturas, sobre todo murales y con el mismo título de *La conquista de México*, han logrado comunicar de forma dramática, con un enfoque visual tan arriesgado o más que el de Rivera, hechos como el sacrificio humano y la desventura total que dejaría el sangriento, monumental choque de mundos que se dio durante el proceso de cambio cultural llevado a cabo en Mesoamérica.

El mural realizado por Jorge González Camarena en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, bajo el sugerente rubro de *La fusión de dos culturas* - pues para él la aventura no signi-

ficó ni conquista ni encuentro -, en su precisión, poder y movilidad recuerda *La batalla de Anghiari* - fresco aparentemente destruido de Leonardo y sólo conocida a partir de la copia hecha por Rubens -, así como los trazos nerviosos, de un expresionismo fino y contundente de José Clemente Orozco, dejados en su versión del asedio y vencimiento de la ciudad mexicana. Los trabajos anteriores tienen la fuerza suficiente para concitar en el que los ve la misma sensación de desasosiego que conservan las palabras de Bernal Díaz del Castillo ([1632] 1986).

Tanto en el cómic como en las distintas vertientes del tatuaje contemporáneo encontraremos muestras muy variadas de reanimación del tema de la Conquista. En el primer medio nos toparemos con la posibilidad única, casi imposible en el cine si no es a través de la animación digital, de reconstruir por completo el entorno natural y urbanístico descrito en la *Historia verdadera...* En la mayoría de los casos dicha recuperación, desde el punto de vista arquitectónico y en cuanto al contenido de las escenas y diálogos, no pasará de un realismo convencional. En otro corte de cómics, al contrario, se notará la clara influencia de las sagas cinematográficas o las series televisivas de culto, en las que la historia y los personajes reales o míticos, tal cual los hemos conocido y estudiado desde la infancia, se entremezclan con las narraciones y personajes, pero sobre todo con el estilo fantástico de los superhéroes. Desde la portada hasta la última página, estas publicaciones muestran con claridad cuál es su público lector - el más joven, desde luego. En el *fumetto* contemporáneo sobre la Conquista algún destello quedará, sin embargo, del muralismo mexicano. Pero sobre todo de la corriente que supo asimilar la espectacularidad de las batallas pintadas al fresco por Piero della Francesca en Arezzo y por Fabrizio Castello en El Escorial.

El terreno del tatuaje resulta absolutamente distinto del universo de las novelas ilustrada. Sobre todo, por ser este último una manifestación del cuerpo y, por lo mismo, de la individualidad y, hasta cierto punto, de la vida privada. Las imágenes de conquistadores, galeones, la representación de la muerte se convertirán, al contrario de las impresas en papel, con tinta barata y grandes tirajes, en símbolos del propio medio que las presume: la piel. En este sentido, los tatuajes serán objetos únicos, vivientes: intervenciones que respiran con el cuerpo y en el cuerpo. Arte tan efímero como la vida misma.

Momento, si no culminante sí muy especial, por exquisito, del traslado conceptual de Conquista a Encuentro entre culturas, hecho que de todas formas implicó la sumisión de una frente a la otra, será cuando Antonio Vivaldi componga y estrene en Venecia, en 1733, *Montezuma. Dramma per musica*, ópera con argumento de Girolamo Giusti basado en el libro *Historia de la conquista de México*, publicada en Madrid por el dramaturgo complutense Antonio de Solís y Rivadeneyra en 1684. La obra, impecable musicalmente, recuerda no obstante los grabados franceses de la época, pues más que recrear la historia la

falsa por completo al adaptar el contexto pleno a la vida y la visión del mundo del *settecento* europeo. La contrapartida de esta versión es *La conquista de México* (1991) de Wolfgang Rihm, basado en «Raíz del hombre», el poema de Octavio Paz de 1936, en poemas mexicas y textos de Antonin Artaud. Experimental hasta el límite, tanto teatral como musicalmente, la ópera mostrará a Moctezuma como un ser sexualmente anfibio, cuya voz se proyecta, en los distintos matices de su condición femenina-masculina-neutral, casi al infinito. Desde luego, tanto en la versión de Vivaldi como en la de Rihm, el tono de la expresión y el significado de las palabras desnudas de Díaz del Castillo habrán prácticamente desaparecido.

3 La Flor de piedra y la pantalla

La cinta *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson, con todas las inexactitudes que algunos podrían tomar por licencias poéticas y otros por soluciones *amarillistas*, comerciales, resulta para nuestro tiempo tan chocante como real fue el enfrentamiento entre dos pueblos cultos y salvajes a la vez, según los parámetros utilizados y sin mediar una línea divisoria clara entre ambos calificativos. Como sea, es un hecho que resulta el primer producto de nuestro tiempo que logra la descarga de adrenalina necesaria para que el espectador reviva, en cierta forma, la impresión extrema que dejan algunos pasajes del libro de Bernal. A esa característica se deben quizá las reacciones, también al límite, de los especialistas y académicos frente a la versión contenida en la película, mucho más contundente que las logradas por el muralismo o la novelística de la Conquista. Aun así, y principalmente por las imprecisiones históricas y estilísticas en que cae la película, podríamos decir que tanto en la literatura como en el arte visual la calidad, profundidad y fuerza expresiva resultan hoy mucho mayores que la del cine contemporáneo sobre el tema.

La cinta de Gibson, con su fuerte carga de política incorrecta, representa apenas una muestra mínima, reducida con el paso de casi cinco siglos, de la realidad patente, infierno en vida, sufrido por conquistadores y conquistados. Pareciera que el cambio de sensibilidad experimentado tanto por la sociedad como por los muy distintos intereses involucrado en la industria que apoya la existencia de formas culturales como la literaria, la cinematográfica, la teatral o la musical han llevado al fracaso de proyectos como el de Werner Herzog. Sobre todo por intereses económicos, que lo que menos buscan es ofender la sensibilidad del posible comprador. Sin embargo, sería justo esa carga de franca crueldad contenida por la *Historia verdadera...* la que en buena medida animó el espíritu nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, censora de interpretaciones moderadas acerca del asunto.

La serie televisiva *Isabel* (2012-2014) es un ejemplo de los productos audiovisuales que han abordado, así sea tangencialmente, el fenómeno que cimbró Mesoamérica y benefició, desde una sana, aséptica distancia oceánica, al Reino de España, cuya familia real jamás pisó tierra americana durante el asedio y caída de México-Tenochtitlan. Y, de hecho, tampoco durante los trescientos años de Virreinato.

Entre los trabajos más recientes en el ámbito de la creación audiovisual podemos considerar a dos tímidas secuencias de la serie mencionada, producida por Televisión Española, como muestra de lo que muy probablemente ha venido impidiendo la creación de una obra que, cinematográficamente, logre reproducir el esplendor indescriptible de Anáhuac y el encuentro, choque, conquista que llevó a dos universos paralelos que separados tenían sus propias formas de concebir el paraíso y, fusionados, se volvieron el infierno descrito en la *Historia verdadera...*, a la gestación y nacimiento a una tercera realidad. A un mundo absolutamente inédito hasta entonces. Muy aparte de la terminología usada para clasificar lo sucedido, creo que merecería la pena señalar, por simple justicia con el Valle en que se dio el acontecimiento histórico, el carácter volcánico del proceso.

Las dos escenas referidas de *Isabel* reconstruyen el momento de entrada a la ciudad, a través de la Calzada de Iztapalapa, de Cortés y su pequeño séquito, en el que figuraba desde luego la Malinche. La intención del capitán era entrevistarse con el *tlatoni* Moctezuma. La reconstrucción virtual en la serie de la Gran Tenochtitlan dista mucho de ser la imagen que los españoles tuvieron y describieron del lugar. La entrevista se llevará a cabo en interiores del palacio de Axayácatl, simulado en cartón piedra, y no sobre la calzada, que fue el sitio del primer encuentro y donde Cortés, una vez caída la ciudad, mandaría construir el Hospital de Jesús, primero en su género en Nueva España y en cuya iglesia están hoy los restos del conquistador.

La segunda escena entresacada de la serie se lleva a cabo en el mismo interior escenográfico, que buscaría ser un retrato fiel de los salones palaciegos mexicas y es, de nueva cuenta, muy pobre en cuanto a la pretendida reconstrucción tanto del lugar como del paisaje que pueden haber exhibido sus ventanas. La toma es nocturna y sólo mostrará diversos incendios distribuidos por una ciudad indescifrable en la oscuridad. En la escena Cortés lee en *off* una de sus cartas a Carlos V. En ella se hace patente el contraste de realidades al mostrar no sólo la ignorancia total, por parte del monarca, del lugar conquistado, sino también una actitud displicente, que podría interpretarse como de desprecio absoluto frente a una empresa nunca comprendida en su magnitud histórica y a una ciudad imposible de imaginar en su belleza y originalidad. La pobreza presupuestaria de esta parte de la serie y la clara idea de que, en el fondo, y más allá del aspecto monetario, la conquista de México, y, de hecho, de un nuevo continente, representaban una historia menor en la vida del Reino, se hace patentes en *Isabel*.

La Gran Tenochtitlan, «flor de piedra» en palabras de Alfonso Reyes, que Cortés había buscado preservar a como diera lugar para entregar intacta a su monarca; esta auténtica joya arquitectónica y urbanística, asegura Hugh Thomas (1994), tendría que ser arrasada hasta el borde de sus cimientos como parte de una estrategia política ineludible para lograr la Conquista.

En 2015 Rubén Ímaz y Yulene Olaizoa, una pareja de mexicanos de ascendencia vasca quienes, inspirados en el proyecto frustrado de su admirado Werner Herzog y, sobre todo, en el consejo de éste en cuanto a enfrentar al menos una vez en la vida la lectura completa del libro de Bernal, decidieron emprender, a partir de unas pocas líneas del capítulo LXXVIII de la *Historia verdadera...*, una carta de relación de Cortés (1973) y documentos poco conocidos, la modesta pero en absoluto pequeña hazaña de realizar la película *Epitafio*. Su intención, al contrario de la de D.W. Griffith con *The Birth of a Nation* (1915), en un siglo anterior a *Epitafio*, fue lograr a través de la metafórica conquista del volcán Popocatepetl por parte de Diego de Ordaz y otros dos soldados españoles la - hasta el momento - imposible recreación cinematográfica del asedio y derrota de México Tenochtitlan.

La anécdota consignada por Bernal, que antecedería a la primera vista de la ciudad y a todas las vicisitudes de la monumental hazaña que cambió el curso de la historia mundial, se desprende de una sencilla plática en terreno tlaxcalteca que marcó la estrategia futura, militar y humana, de una empresa sólo comparable con las Alejandro Magno, en palabras del luego insaciable buscador de El Dorado, Diego de Ordaz. He aquí su transcripción:

Hartos estarán ya los caballeros que esto leyeren de oír razonamientos y pláticas de nosotros a los tlaxcaltecas y ellos a nosotros; querría acabar ya, y por fuerza me he de detener en otras cosas que con ellos pasamos, y es aquel el volcán que está cabe Guaxocingo, echaba en aquella sazón que estábamos en Tlaxcala mucho fuego, más que otras veces solía echar, de lo cual nuestro capitán Cortés y todos nosotros, como no habíamos visto tal, nos admiramos de ello; y un capitán de los nuestros que se decía Diego de Ordaz tomóle codicia de ir a ver qué cosa era, y demandó licencia a nuestro general para subir en él, la cual licencia le dio y aun de hecho se lo mandó. Y llevó consigo dos de nuestros soldados y ciertos indios principales de Guaxocingo; y los principales que consigo llevaba poníanle temor con decirle que luego que estuviese a medio camino de Popocatepeque, que así llaman aquel volcán, no podría sufrir el temblor de la tierra y llamas y piedras y cenizas que de él sale, y que ellos no se atreverían a subir más de donde tienen unos *cúes* de ídolos que llaman los *teules* de Popocatepeque. Y todavía Diego de Ordaz con sus dos compañeros fue su camino hasta llegar arriba, y los indios que iban en su compañía se le

quedaron en lo bajo, que no se atrevieron a subir, y parece ser, según dijo después Ordaz y los dos soldados, que al subir que comenzó el volcán a echar grandes llamaradas de fuego y piedras medio quemadas y livianas, y mucha ceniza, y que temblaba toda aquella sierra y montaña adonde está el volcán, que estuvieron quedos sin dar más paso adelante hasta de ahí a una hora que sintieron que había pasado aquella llamarada y no echaba tanta ceniza ni humo, y que subieron hasta la boca, que era muy redonda y ancha, y que habría en el anchor un cuarto de legua, y que desde allí se parecía la gran ciudad de México y toda la laguna y todos los pueblos que están en ella poblados.

Y está este volcán de México obra de doce o trece leguas. Y después de bien visto, muy gozoso Ordaz y admirado de haber visto a México y sus ciudades, volvió a Tlaxcala con sus compañeros, y los indios de Guaxocingo y los de Tlaxcala se lo tuvieron a mucho atrevimiento, y cuando lo contaba al capitán Cortés y a todos nosotros, como en aquella sazón no lo habíamos visto ni oído como ahora, que sabemos lo que es y han subido encima de la boca muchos españoles y aun frailes franciscanos, nos admiramos entonces de ello, y cuando fue Diego de Ordaz a Castilla lo demandó por armas a su Majestad, y así las tiene ahora en su sobrino Ordaz, que vive en la Puebla. Después acá desde que estamos en esta tierra no le habemos visto echar tanto fuego ni con tanto ruido como al principio, y aun estuvo ciertos años que no echaba fuego hasta el año de mil quinientos treinta y nueve, que echó muy grandes llamas y piedras y ceniza. (Díaz del Castillo 1986, 136)

Bibliografía

- Cortés, Hernán (1973). *Cartas de relación*. Nota preliminar de Manuel Alcalá. México: Editorial Porrúa, S.A.
- Díaz del Castillo, Bernal [1632] (1986). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Introd. y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México: Editorial Porrúa, S.A.
- León Portilla, Miguel [1959] (1984). «Introducción general». *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Trad. de Ángel María Garibay; ilustr. de Alberto Beltrán. México: Universidad Nacional Autónoma de México, v-xxvi.
- León Portilla, Miguel (1992). «Encuentro de dos mundos». *Estudios de cultura náhuatl*, 22, 15-27. URL <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/379.pdf> (2018-10-21).
- Montaigne, Michel de (1992). *The Complete Essays of Montaigne*. Transl. by Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press.
- Thomas, Hugh (1994). *La Conquista de México*. Trad. de Víctor Alba. Barcelona: Editorial Patria, S.A. de C.V.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La figura del indígena en *Dios trajo la sombra* Una revisión de la Conquista y el encuentro con el otro desde la poesía histórica de Jorge Enrique Adoum

Miguel Ángel Gómez Soriano

Universidad de Alicante, España

Abstract *Dios trajo la sombra*, the third of the collection of poems *Los cuadernos de la tierra*, by Jorge Enrique Adoum, poetises the Conquest of the Inca Empire. The arrival of Francisco Pizarro and his men and their actions until the capture and death of Atahualpa are the anecdote behind a review of the process of Discovery and Conquest of America. Jorge Enrique Adoum questions, in his verses, the official historical discourse, established by the same Chronicle of the Indies. His main interest is to show the process of the discovery of the other, both for the indigenous people and for the conquerors, in that profound collision of cultures. Retaking and subverting secular topics, this historical poem reconstructs the figure of the indigenous and gives back its own voice, in a clear vindication of the vision of the vanquished.

Keywords Historical poetry. Jorge Enrique Adoum. The Notebooks of the Earth. Otherness. Cultural identity.

Sumario 1 Prólogo: Los *Cuadernos de la tierra* como recuperación de la «visión de los vencidos». – 2 El indígena en *Dios trajo la sombra*: para una comprensión del otro. – 2.1 El rigor documental. – 2.2 La primera imagen del indígena. – 2.3 Una historia y una voz propias. – 3 Epílogo: La necesidad de reivindicación de la otra mitad.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-08 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/006

1 Prólogo: Los Cuadernos de la tierra como recuperación de la «visión de los vencidos»

Durante casi una década, entre 1952 y 1961, el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum publicó *Los cuadernos de la tierra*, una serie de poemarios que suponen, como los definió su compatriota Jorge Carrera Andrade,

un extenso poema interpretativo de la historia y el paisaje ecuatorianos [...], una valorización estética de nuestra leyenda y de nuestros símbolos nacionales, hasta el punto de que su poema alcanza la sobria grandeza y el vigor de una nueva épica. (*apud* Adoum 2016, 220)

En efecto, el mismo Adoum se refiere a sus *Cuadernos* como un intento de «historia colectiva» (2016, 18) en el que se planteó narrar poéticamente la historia de Ecuador desde la prehistoria hasta sus días. Así, esta obra entre la lírica y la épica está compuesta por seis poemarios diferentes: *Los orígenes* poetiza el surgimiento de las primeras tribus ecuatorianas y su lucha contra la naturaleza; *El enemigo y la mañana* trata acerca del surgimiento y la expansión inca; *Dios trajo la sombra* cuenta la época de la Conquista española; *Eldorado* poetiza la primera navegación por el río Amazonas; *Las ocupaciones nocturnas* se centra en la época del Virreinato; y, por último, *Tras la pólvora, Manuela*, es un canto a la Independencia.

Dentro de este conjunto, el propio Adoum destacó que *Dios trajo la sombra* fue «el más largo y difícil» (*apud* Paola de la Vega 2011, 190), además de ser, también, el más reconocido por la crítica, pues ganó el premio de poesía en el primer concurso de Casa de las Américas de Cuba. El tema es la Conquista del Tahuantinsuyo, con la narración poética de los hechos que tuvieron lugar desde la llegada de la expedición encabezada por Francisco Pizarro hasta la muerte de Atahualpa. El mismo autor expresó que uno de sus propósitos principales era

plantear el encuentro de dos culturas - lo cual es un decir, irresponsable e inexacto, puesto que una de ellas vino expresamente acá, desembarcó, agredió, violó, saqueó, ofendió, humilló, asesinó. (Adoum 2016, 26)

De hecho, el mismo título del poemario, *Dios trajo la sombra*, condensa en su multiplicidad semántica esa idea de un encuentro desigual entre culturas, en el que la religión solar incaica se vio oscurecida por el nuevo Dios que traían los cristianos. Así, el poemario se construye sobre la idea del Descubrimiento y la Conquista como un choque de civilizaciones, la comunicación (y, sobre todo, el fracaso de la misma) entre dos otredades respectivas, dos maneras totalmen-

te diferentes de ver el mundo, en ese proceso que Tzvetan Todorov calificó como «el encuentro [con el otro] más asombroso de nuestra historia» ([1982] 2001, 14). Esta postura también se contagia a la forma: a lo largo del poemario, la voz lírica va a asumir una perspectiva dialógica, de multiplicidad de voces y puntos de vista que, gracias al uso de diferentes máscaras líricas, el monólogo dramático y la intertextualidad, va a dar voz, alternativamente, tanto a los que llegaron a descubrir el Nuevo Mundo como a quienes, sin saberlo, ya lo habían descubierto.¹

De esta manera, el poemario se inserta en una determinada línea de discurso de larga tradición en la literatura hispanoamericana: la cuestión del encuentro con la otredad y la imagen que se construye del otro. A lo largo del poemario observamos la caracterización y el intento de comprensión tanto de los conquistadores como de los conquistados, cada cual con sus muy diferentes motivaciones y formas de actuar y relacionarse.

Pero, sobre todo, el poemario constituye una reivindicación de la figura del indio americano. De esta manera, la cuestión en torno a la visión y aceptación de lo indígena, que han tenido un extenso tratamiento en la literatura hispanoamericana, desde la Crónica de Indias hasta corrientes como el indianismo y el indigenismo, llega en esta poesía a nuevas formulaciones. Como veremos, *Dios trajo la sombra* es un canto de amor al vencido, que surge desde el interés por recuperar la visión y la cultura de los vencidos; por tanto, su propósito no será lograr una pretendida (e imposible) objetividad histórica, sino mostrar los procesos de sometimiento y aculturación sufridos por la cultura indígena, de la que Jorge Enrique Adoum se siente heredero.²

1 No podemos olvidar que la apertura de la poesía a la narratividad y la inclusión de diferentes voces en el discurso, con especial interés por la intertextualidad, son rasgos predominantes en la denominada poética coloquial, que empezaba a despuntar en aquellos años (Alemany 1997). Entre otros de los rasgos de clara importancia para esta poética, en la obra de Adoum observamos la utilización del apartado gráfico del poema como coadyuvante al significado del mismo. De esta manera, la voz lírica asociada a los conquistadores aparecerá, durante todo el poemario, en cursiva (y así la citaremos en este trabajo), mientras que la voz indígena lo hará en redonda. La disposición tipográfica del poema en la hoja en blanco también tendrá especial importancia, tanto para jugar con los espacios en la distribución de los versos como para acercar el discurso de los conquistados a una disposición cercana a la prosa (y, en concreto, a la crónica).

2 Los conceptos (y, sobre todo, sus implicaciones discursivas) en torno a las relaciones interculturales resultantes de la Conquista de América tienen un extenso desarrollo y son todavía polémicos, hecho que muestra con claridad la importancia y la pertinencia de la reflexión sobre el tema. Para una definición esencial en torno a conceptos como «aculturación inducida» o «cultura de vencidos», véase los trabajos de Gonzalo Aguirre Beltrán (1957) y Miguel León-Portilla (1978), tanto porque sirven para situar el estado de la cuestión sobre un tema que era, en efecto, candente durante los años de escritura de Adoum, como porque sus planteamientos describen bien la situación en áreas con fuerte sustrato indígena como la mesoamericana o la andina. Otros desarrollos teóricos, como el de «transculturación», acuñado por Fernando Ortiz (1973), hacen hincapié en las interrelaciones en-

Precisamente, a partir de los años cincuenta se vivió un renovado interés por comprender aquella mitad del legado cultural habitualmente silenciada por los vencedores. Surgieron así nuevos enfoques más profundos para comprender las culturas autóctonas anteriores a la llegada de los españoles. Especialmente desde la historiografía y la antropología, se desarrolla en estos años un verdadero interés por comprender la «visión de los vencidos», por nombrarlo con el término acuñado por el mexicano Miguel León-Portilla ([1959] 1985), cuyos trabajos (continuando con la labor realizada por el padre Ángel María Garibay) resultaron fundamentales dentro de esta corriente de recuperación y revalorización del pasado prehispánico. Este espíritu, por supuesto, también se contagió a la literatura y, en concreto, a la poesía; desde este interés por las culturas amerindias se escriben poemarios de gran importancia en estos años, como son el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, los *Cuadernos* aquí estudiados de Jorge Enrique Adoum, el *Nuevo Mundo Orinoco* (1960) de Juan Liscano, los *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros, *El estrecho dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal o algunos poemas de José Emilio Pacheco.³

2 El indígena en *Dios trajo la sombra*: para una comprensión del otro

2.1 El rigor documental

Uno de los aspectos de *Dios trajo la sombra* que revela con más claridad la importancia que Adoum confiere a la representatividad histórica es la intertextualidad. A lo largo de este extenso poema se insertan citas provenientes de otras obras, sobre todo de carácter historiográfico, cuya procedencia es explicitada en notas al texto. Así, el autor va a recurrir a una serie de fuentes de variada índole, de manera que remitirá tanto obras de historiadores modernos como textos de la Crónica de Indias.

tre culturas, pero los anteriores parecen más cercanos a la postura de Adoum, consciente de la necesidad de reivindicación de la cultura y la visión de los vencidos, entre otras cosas, por el fuerte racismo que veía en su sociedad, como queda patente en numerosos artículos de *Ecuador: señas particulares* (Adoum 2000). Por otro lado, en cuanto a las perdurables relaciones entre literatura e identidad en América Latina, consúltese Rovira 1992.

3 Más allá de la conexión entre algunos de estos poemarios, como lo menciona Yurkievich (1976) o desarrolla Víctor M. Rodríguez (1993), no se ha estudiado en profundidad el mismo espíritu de época que anima todos estos poemarios. Sin embargo, algunos trabajos han estudiado de manera individual interesantes aspectos de la relación entre poesía e historia en estos autores, como son los de Alemany (2004, 2017) o Sanchis Amat (2015).

En cuanto a la selección de obras de historiadores modernos, Adoum presenta especial interés en aquellas centradas en la revisión del legado incaico y la revalorización y recuperación de su cultura y su versión de la historia. Entre estos textos contamos con tres que buscan la recuperación del legado artístico del Tahuantinsuyo: *Floresta literaria de la América Indígena* de José Alcina Franch; *Literatura inca* de Jorge Basadre; y *La poesía quechua* de Jesús Lara. Estas obras servirán tanto para reivindicar la cultura silenciada como para comprender su visión del mundo y de la Conquista. Por el mismo camino avanza otra obra de gran importancia para la construcción poética adoumiana, la obra *Atahuallpa*, de Benjamín Carrión (2002); esta especie de historia novelada constituye un verdadero esfuerzo por presentar no solo la versión hispánica, sino también la incaica, haciendo especial hincapié en la situación político-social del incaico y los factores que determinaron la actitud del indígena ante la llegada del español.

Por otro lado, los textos provenientes de la Crónica indiana también gozan de una verdadera relevancia en el texto de Adoum. En este amplio corpus, encontramos un nuevo predominio de aquellas obras que mejor trataron de comprender y valorar estas civilizaciones recién encontradas. La labor de selección realizada en este campo es verdaderamente significativa. Las citas en el poemario de Adoum incluyen crónicas evidentemente extraordinarias, fruto del mestizaje, como son *La Historia general del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega y *la Relación de Antigüedades* de Juan de Santa Cruz Pachacuti. Pero también destaca la inclusión de *La Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún, que supone, desde otro ámbito geográfico, el mexicano, un ejemplo de los intentos que realizaron los españoles para la recuperación cultural y la comprensión de los habitantes de las Indias Occidentales. Por último, incluso cuando recurre a las obras que podemos considerar más canónicas, como la de Agustín de Zárate *Historia del Descubrimiento y Conquista de la Provincia del Perú*, lo hace seleccionando aquellos fragmentos que suponen un interés por reflejar la visión particular del indígena americano.

En resumen, todos estos textos muestran un claro interés por comprender la cultura de los vencidos y reivindicar su versión de la historia. La caracterización de la otredad indígena, por tanto, se sustenta en *Dios trajo la sombra* en el estudio de muy variadas fuentes, aspecto que permitirá la riqueza de matices que estudiamos a continuación.

2.2 La primera imagen del indígena

Las primeras imágenes de los pobladores del Nuevo Mundo fueron dibujadas, por supuesto, por los descubridores y conquistadores en sus crónicas. Y ese fue el discurso mayoritario durante mucho tiempo, si bien contamos con honrosas (y escasas) excepciones en que los propios americanos se esforzaron en la creación de su propia imagen y su propio discurso.⁴

En diálogo con esta larga tradición, la versión que presenta Adoum es la de unos conquistadores incapaces de conocer al otro. La comprensión y relación (de igualdad) con los nativos americanos no será uno de sus intereses, guiados únicamente por una finalidad muy concreta: su búsqueda de riquezas y mejora social.⁵ Así, la voz lírica que representa a estos personajes se expresa de manera tajante: «Yo no soy un visitante sino el adversario» (Adoum 2016, 74). Por eso, los incas van a ser vistos únicamente como un obstáculo (y no demasiado complicado) que hay que superar: «Pobres indomables, defendían su país desnudo contra el viento y el extraño, ya por hábito. [...] Y el oro dónde está» (82).

Así pues, para adentrarnos en la imagen que Adoum quiere transmitir de los indígenas vamos a tener que recurrir a la voz lírica asociada a la propia figura de los mismos, o a aquella que podemos asimilar con una instancia *grosso modo* equivalente a la del narrador.

La primera característica que se destaca respecto a los incas en *Dios trajo la sombra* es la religiosidad. Ante la falta de respuestas para explicarse a ese desconocido con que se encontraron, en un primer momento de la Conquista, cada una de aquellas otredades respectivas actuaron de forma radicalmente diferente: algunos conquistadores llegaron a plantear la naturaleza inferior de los indígenas americanos (que conduciría a prácticas esclavistas);⁶ por el contrario, muchos indígenas a lo largo de todo el continente buscaron respuesta en sus mitos, de manera que divinizaron al recién llegado. De hecho, es muy habitual encontrar, en las diferentes tradiciones autóctonas, una lectura de diversos acontecimientos que fueron in-

4 Dejando de lado los conocidos ejemplos de cronistas mestizos, la recuperación de una visión plenamente indígena no ha tenido lugar hasta el siglo XX, con trabajos como los ya citados de León-Portilla ([1959] 1985, 1978) o de Wachtel (1976) para el área andina.

5 En efecto, como muestran O’Gorman (1993) o Valcárcel Martínez (1997), el Descubrimiento de América tuvo mucho de invención de América, de acuerdo con la mentalidad europea renacentista. Así se puede explicar esta falta de aceptación de la realidad de unos conquistadores que, en muchas ocasiones, veían aquello que esperaban ver y que, en efecto, como señalan, entre otros, el mismo Valcárcel Martínez o Lafayé (1978), estaban guiados por una mezcla de espíritu caballeresco, creencias religiosas y apetencias materialistas.

6 El conocido ejemplo de esta problemática es el debate entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Una interesante exposición de todo este clima que fue, además, conocida por Adoum puesto que la cita en su poemario, es la obra de Lewis Hanke (1998).

terpretados *a posteriori* como presagios o profecías acerca de la llegada de los conquistadores.

En *Dios trajo la sombra* se incorporan diversos presagios funestos que la tradición andina ha asociado a la llegada de los españoles a su territorio, intercalados a su vez con oraciones religiosas. Estas son las primeras palabras de la voz lírica indígena:

¿Qué pasará?

La gran estrella
cruza dejando hilachas de camisa desgarrada, y el cóndor
asediado de aves negras
rodó tuerto desplumado hasta la plaza.

«¿Dónde estás
Poderoso cimiento del mundo,
Señor de la fuente sagrada,
Tú que gobiernas
hasta el granizo?»

(2016, 67)⁷

Así, la divinización inicial de los recién llegados es una de las causas que, habitualmente, se traen a colación para explicar la Conquista. Este aspecto, que nos habla de una superioridad moral de los indígenas, tiene una estrecha relación con diversos tópicos que, rápidamente, se fueron imponiendo a los nativos americanos y que suponían una idealización de los mismos.

Por un lado, no podemos olvidar la idea del buen salvaje, apunta ya en los *Diarios* del mismo Colón y que va a tener su gran configurador en fray Bartolomé de las Casas, de forma que en numerosos textos la reivindicación de una bondad natural del indio tendrá mucho que ver con los conquistadores y la idealización de los indígenas; de esta manera apela directamente a los españoles llegados al Nuevo Mundo, criticando sus abusos frente a la bondad con que habían sido recibidos:

Embaucador de mercaderes y de mozas, apostador
de días a los dados, presidiario perdonado por perdido
en el desconocido Oscuro, Adelantado,
¿qué hiciste del heroico sembrador

⁷ En efecto, estos presagios provienen de las versiones incaicas dadas a conocer por diversos historiadores (por su importancia para la versión adoumiana, véase Benjamín Carrión 2002), y son incorporados al poema con una interesante elaboración metafórica, en la que Adoum utiliza elementos de la civilización cuya llegada está siendo profetizada. Para insistir en la importancia de las fuentes, cabe recordar que el texto entrecomillado en el poema pertenece a una de las oraciones compiladas por Jesús Lara (1979).

que te ayudó a subir sonriendo? ¿Con qué
 triunfabas sobre la credulidad del puro?
 ¿Qué trajiste de la celda y su feroz
 fermento? ¿Eras, eras hombre en verdad
 como éste que temía el significado
 y las multiplicaciones de tus barbas
 y la saliva desgarrada de tu perro?
 ¿Dios, como éste, que amarraste?
 (2016, 86)

La idealización del indígena sirve tanto para justificar la facilidad de la Conquista como para reivindicar su superioridad moral frente a los conquistadores. Sin embargo, esta explicación de la Conquista es escasa y superficial. En su obra, Adoum trata de representar diferentes causas que se han utilizado para explicar la derrota de los incas cuando toda la ventaja podría suponerse de su lado, frente a unos pocos extranjeros.

Una de estas causas es la sorpresa inicial que supuso la llegada de extranjeros. El español estaba relativamente acostumbrado al otro, tras siglos de guerras de religión y el intercambio cultural que supone el enclave mediterráneo. Para los indígenas, sin embargo, el choque ante la novedad fue mucho mayor (además de ser aprovechado por los conquistadores):

Nadie nos había notificado todavía:
 Hay un polen de una muerte diferente, nadie
 vino a decirnos: El metálico
 tiene un rayo cautivo en mano y arma
 y gobierna el trueno que desploma.
 Primero fueron los recados: espejos
 donde está presa la mañana, raros
 avisos de colores, inútiles
 juguetes en pedazos.
 (2016, 71)

De hecho, como muestran algunas crónicas, el asombro de los indios llegaba a tal punto que, en un primer momento, no sabían distinguir entre el caballo y la persona que lo montaba:

El incásico, instintivo,
 por una grieta de pavor pudo
 espiar al nuevo dios o protegido
 de los dioses: chispa de brasa
 negra el ojo, bárbara
 la crin, la piel
 ruidosa.

Y hábil, por siglos
de castigo, en comprender la furia
de las divinidades y su mutable antojo,
se arrodilló ante el belfo con un puñado
de oro - muestra de su maíz - para que no mascara
más el freno colérico y barato.
(2016, 73)

Así, todos estos aspectos fueron cruciales en el primer momento del encuentro entre españoles e incas. Pero, más allá de eso, la Conquista se vio favorecida por causas mucho más profundas que no se comprenden sin conocer la propia situación histórica del Tahuantinsuyo.

2.3 Una historia y una voz propias

Como numerosos historiadores han puesto de relieve, los conquistadores llegaron tras una importante crisis política interna en el Inca-rio.⁸ Huayna Cápac había decidido dividir el imperio entre sus dos hijos: Huáscar Inca, hijo legítimo en el Cuzco, la capital del imperio; y Atahualpa, hijo de otra de sus esposas, de Quito, ciudad en la que había pasado gran parte de su vida tras incorporarla a sus dominios; to-da esta situación es trasladada al poema:

Y tú, hijo deslumbrante en quien descubro
la forma perfecta de la luz humana,
gobierna con tu tribu el sitio
que amé como a tu madre y que ella
me entregó junto a su sexo.
La mitad de la tierra con su alba trizada,
la mitad del aire y su presentimiento
de zozobra, a ti te pertenecen.
Que el otro, el concebido en el vientre
de la ley, sea Señor de cuanto habitamos
mi estirpe y yo antes de amar.
(2016, 71)

Así, Atahualpa y Huáscar Inca se vieron inmersos en una guerra civil de la que los conquistadores recogerían los restos. *Dios trajo la sombra* plasma todos estos hechos y retrata también el clima que crearon en

8 Esta situación aparece ya en las crónicas sobre la Conquista del Tahuantinsuyo. Por ser fuentes para la versión de Adoum y tener, además, una clara influencia en su selección de la información histórica, remitimos a las obras de González Suárez (2007) y Benjamín Carrión (2002).

la comunidad, resaltándolo directamente como evidente causa de la Conquista:

Tal vez, tal vez el miedo a lo que enviaba el agua
nos impuso el rencor familiar, el golpe
a la nuca del que solía comer a nuestro lado;
tal vez antes del combate ya estábamos
desplomándonos: nos dividíamos el mundo
como una fruta airada, partida
por viudas diferentes.
(2016, 71-2)

Estos versos son un claro ejemplo del esfuerzo por comprender y dar a conocer la historia de los incas más allá de algunas imágenes tópicas y simplificadoras, propósito para el que Adoum incorpora al poema todos los resortes históricos que, según su información, explican la Conquista. El siguiente paso para reivindicar la figura del indígena va a ser mostrar su rebeldía y, sobre todo, expresar su propia versión de la historia.

Uno de los puntos cumbre del poemario es el encuentro en Cajamarca. En este momento, por fin, un Atahualpa, vencedor reciente en su guerra interna, se encuentra ante los españoles. Así, el emperador de los incas inicia un diálogo con el sacerdote de la expedición, el fraile Vicente de Valverde, mientras la mayoría de los conquistadores se encuentran escondidos y preparados para el combate: de ahí que ese diálogo esté destinado al fracaso. El fraile recita el texto del «requerimiento», que es incorporado al poema.⁹ El texto es, ante todo, la falta de reconocimiento del otro y la imposición de un punto de vista. Por eso, el Inca responde con orgullo, en unos versos que intentan expresar la postura del indígena, con una mezcla de sorpresa, incompreensión y hasta rabia ante la injusticia que no habían visto venir:

⁹ El requerimiento era, por obligación, pronunciado por todos los conquistadores en sus encuentros con los nativos para que estos aceptaran de buen grado convertirse en súbditos de la Corona española. Se trataba de una explicación de los dogmas de la Iglesia romana y de la concesión de las tierras de América por parte del Papa al Reino de España, con lo que supone la expresión formal de la justificación religiosa. Para algunos, como Lewis Hanke, este es ejemplo de la reflexión teórica que conllevó el Descubrimiento (el texto citado por Adoum proviene precisamente de Hanke 1988, 53-5). Otros, sin embargo, recuerdan que «aun cuando para el mundo europeo y dentro de sus normas de conducta y sus jurisprudencias y teologías la conquista de América encontrara una plena justificación, cabe pensar que los indios no comprenderían las razones por las cuales el español requería una, dos y tres veces que cambiaran sus viejos dioses por la religión de los cristianos y se sometieran a la obediencia de un hombre que estaba al otro lado de los mares. Y lo que para un mundo era legítimo, para el otro resultaba injusto y totalmente incompreensible» (Salas 1950, 5). La postura de Adoum, sin duda, entronca con esta última.

Comprendo ya el idioma. Bastardos,
 eso sois, y no los dulces nómadas,
 no los enviados del pacífico.
 ¿Qué Dios borracho puede regalaros
 lo que sólo a mí me pertenece?
 ¿Qué Pontífice cavó como nosotros
 en el suelo trampas para el vivir?
 (2016, 95)

La voz del Inca Atahualpa se reafirma en su historia: son ellos, los nativos americanos, quienes se han ganado el derecho de posesión de la tierra en la que habitan, pues la han domado, con su esfuerzo, durante generaciones; así, aferrándose a estos derechos, es capaz de criticar la soberbia, la codicia y la crueldad de los recién llegados:

Yo no sé si al salir por tu boca
 se ensucia Dios; no sé si es Dios
 quien te mancha la boca: porque dices
 amor y salpicas crueldad hasta
 tus manos, y se te ve la pupila
 del odio guiñando entre los ojos.
 Descubridores, eso fuimos nosotros
 antes que vuestros descoloridos
 sorprendidos; conquistadores, eso
 nosotros, charlatán.
 (2016, 96-7)

Pero esta rebeldía llegó demasiado tarde: el encuentro en Cajamarca termina con la masacre de los incas y la captura de Atahualpa. Este, poco tiempo después, sería asesinado. Así, el poemario finaliza con unos versos que tratan de expresar el trauma de la Conquista. En estos, la voz se hace plural, recordando al coro de la tragedia griega y con importantes paralelismos respecto a diferentes obras recuperadas de la producción poética incaica, como varias elegías a Atahualpa o la *Tragedia del fin de Atahualpa*, recopiladas por Jesús Lara. Adoum finaliza *Dios trajo la sombra* en un intento por ponerse en la piel de unos habitantes que ven desmoronarse su mundo, que han perdido no solo a su rey, sino también a su Dios:

Atahuálipa.
pétalo de luz
golpeado a palo, Atahuálipa.
No puede
ser, no puede ser, no puede:
tu forma sin atavío entre las concubinas
muertas sólo por darte calor y compañía.
No puede ser, Atabálipa, no puede.

Lloremos como borrachos, llamemos
juntos para que nos oiga:
!Atahualpa!
No está aquí.
!Atahualpa!
¿Quién es
Atahualpa?
Nadie.
Juan.
(2016, 111-12)

3 Epílogo: La necesidad de reivindicación de la otra mitad

Aunque era hijo de inmigrantes, Jorge Enrique Adoum había nacido en Ecuador y, como él mismo contaba, adoptó una identidad ecuatoriana desde la infancia, reflexionando a menudo sobre ella. De la siguiente manera se expresó en diversas ocasiones:

Soy hijo de inmigrantes por ambas partes, pero jamás sentí formar parte de su cultura. Digamos, retomando la vieja oposición entre los lazos de la sangre y los lazos de la tierra, que jamás sentí los primeros. Desde la infancia asumí una nacionalidad ecuatoriana, casi indígena, y en la edad adulta, latinoamericana. (Adoum *apud* Guzmán Bárcenas 2010, 35-6)

En uno de sus libros de ensayos, *Ecuador: señas particulares*, la importancia de la identidad cultural y el lugar que ocupan los indígenas tanto en esta como en la vida diaria es uno de los temas principales. De nuevo, el poeta insiste en su temprana toma de conciencia respecto a la identidad ecuatoriana:

El pueblo al que pertenezco es éste. Había nacido aquí, pero eso pudo no significar nada en mi caso, de modo que a los seis años decidí ser íntegramente ecuatoriano, con lo cual, incapaz de discernirlo a esa edad, intuía que quería asumir su cultura. A ello confluyeron el aprendizaje, en mi escuela, de una lengua y una historia colecti-

vas, y la amistad de los muchachitos indígenas y mestizos de mi barrio, a quienes les pertenecían hereditariamente; yo me apropié de ellas, como un huérfano desheredado. Mi hogar de inmigrantes, frecuentado por inmigrantes, no me había dado nada que se pareciera a lo que adquiriría: ni el relato de una sucesión de hazañas que yo habría podido, tal vez, admirar a distancia, ni esa lengua cuya ignorancia lamento desde cuando conocí la riqueza de su poesía. La palabra «nosotros» que, pronunciada por los mayores en mi casa, no me incluía, comenzó a significar para mí esos mocositos descalzos que sustituyeron el juego de «chullas y bandidos» por el de indios y españoles (y nadie quería hacer de Felipillo), y a alguno de los cuales el relato de la captura de Atahualpa hizo llorar en clase, lo que nunca lograron los golpes del maestro. O sea que, habiendo tenido una geografía por derecho, me apropiaba de una historia por necesidad. [...] Mi primer libro - por algo se habrá llamado *Ecuador amargo*- fue mi partida de nacimiento a una literatura que desde entonces sigue recreando nuestro pasado, descubriendo raíces para saber nuestro destino, queriendo adivinarlo leyendo en ellas como en las líneas de la mano del dolido territorio. (Adoum 2000, 29-30)

Así, este hijo de extranjeros observó, en su día a día, las consecuencias de la fractura identitaria que una sociedad como la ecuatoriana ha vivido desde aquel choque de culturas que fueron el Descubrimiento y la Conquista de América. Este fue el motivo por el que Adoum escribió los *Cuadernos de la tierra*, que surgen, tras siglos de silenciamiento, como una recuperación del mundo indígena y una reivindicación de la voz de los vencidos. Algunos críticos, como Saúl Yurkievich, han expresado de *Dios trajo la sombra* que

En versión denostadora para España, Adoum reitera los tópicos de la conquista enfocados por la reprobación americana: indios puros, íntegros, candorosos que habitaban un mundo virginal en comunidades armonizadas con la naturaleza, profanadas y destruidas por la rapacidad del invasor. (1976, 8)

Si bien este análisis tiene parte de verdad, creemos que, con lo dicho hasta aquí, puede matizarse bastante esa interpretación y, sobre todo, pueden comprenderse los motivos por los que la versión de la historia ofrecida en este poemario no es, en última instancia, objetiva, ni pretende serlo, sino que inclina la balanza hacia la reivindicación de los perdedores. Se trata de una revancha frente a siglos de opresión y desconocimiento que perduran, todavía, en los años durante los que es escrita esta obra. El mismo Adoum respondió con humor a críticas como la realizada por Yurkievich y nos recuerda, mediante esta comparación, que no hay una única versión de la historia, sino múltiples, siempre dependiendo desde la perspectiva desde la que esta sea interpretada:

No me interesaba hacer un balance «objetivo» de la sociedad incásica. No he tratado de ser «imparcial»: primero, porque yo he tomado partido por el futuro y, luego, porque en ningún poema de amor, desde el *Cantar de los Cantares* hasta hoy día, jamás se ha dejado constancia de que la bien amada sea tuerta, gorda o coja. (Adoum 2016, 26)

En definitiva, en *Dios trajo la sombra* se mezclan diferentes tipos de discursos. Por un lado, sus versos tienden hacia cierta idealización de la figura del indígena que se entiende, sobre todo, como compensación por los siglos de marginación iniciados con la Conquista. Pero, por otro lado, esta imagen del indígena ha sido construida sobre un profuso estudio histórico, que hace patente el interés por plasmar en toda su complejidad el trauma de los vencidos: Jorge Enrique Adoum logra en estos versos la (re)construcción de la voz de los indígenas, en una reivindicación de su cultura y su versión de la historia. Es así como la poesía surge de la historia, aprendiendo de ella, pero también regresa a ella, con la enseñanza de que hay otras maneras de contar la historia, y varias versiones de la misma.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique (1991). «El proceso de emancipación aún no ha concluido...». Dietrich Steffan, Heinz (ed.), *1492-1992. La interminable Conquista. Emancipación e identidad de América Latina*. Quito: Editorial El Duende; Ediciones Abya-Yala, 257-61.
- Adoum, Jorge Enrique (2000). *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Adoum, Jorge Enrique (2016). *Los cuadernos de la tierra*. Barcelona: Ultramarinos.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1957). *El proceso de aculturación*. México: UNAM.
- Aleman, Carmen (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Aleman, Carmen (2004). «José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial». *América sin Nombre*, 5-6, 5-11.
- Aleman, Carmen (2017). «De los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso a los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 85, 469-82.
- Baudin, Louis (1972). *El imperio socialista de los incas*. Madrid: Ediciones Rodas.
- Carrión, Benjamín (2002). *Atahuallpa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- De la Vega, Paola (2011). «Yo, creador, me confieso». Bel, Jacqueline (éd.), *Exaspérations de l'histoire et révolution textuelle chez Jorge Enrique Adoum*. Aachen: Shaker Verlag, 175-97. Les Cahiers du Littoral 1, num. 10.
- Durán Luzio, Juan (1976). «Sobre Tomás Moro en el Inca Garcilaso». *Revista Iberoamericana*, 42(96), 349-61.
- Guzmán Bárcenas, José Raúl (2010). *La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano* [tesis]. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- González Suárez, Federico (2007). *Historia general de la República del Ecuador*. Guayaquil; Quito: Clásicos Ariel.
- Hanke, Lewis (1998). *La lucha por la justicia en la conquista de América*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Lafayé, Jaques (1978). *Los conquistadores*. México: Siglo veintiuno editores.
- Lara, Jesús (1957). *Monografía y traducción de "Tragedia del fin de Atawallpa"*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.
- Lara, Jesús (1979). *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, Miguel (1978). *Culturas en peligro*. México: Alianza editorial mexicana.
- León-Portilla, Miguel [1959] (1985). *Crónicas indígenas. Visión de los Vencidos*. Madrid. Historia 16.
- O'Gorman, Edmundo (1993). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fernando (1973). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez, Víctor M. (1993). *Entre la lírica y la épica: la poesía enciclopédica de Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum y Ernesto Cardenal* [tesis]. Providence: Brown University.
- Rovira, José Carlos (1992). *Identidad cultural y literatura*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- Salas, Alberto Mario (1950). *Las armas de la conquista*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sanchis Amat, Víctor Manuel (2015). «La reescritura de la historia en algunos textos de la poética coloquial latinoamericana: Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco». *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 2, 169-83.
- Todorov, Tzvetan [1982] (2001). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo veintiuno editores.
- Valcárcel Martínez, Simón (1997). *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Wachtel, Nathan (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza.
- Yurkievich, Saúl (1976). *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Una antología a través de un certamen continental*. México: Siglo veintiuno editores.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La conquista del Río de la Plata en el poema *Romance Indiano* de Luis de Miranda de Villafañe

Miryam Celeste Buzó Silva

Universidad Nacional de Asunción, Paraguay

Abstract Luis de Miranda was part of the expedition of Don Pedro de Mendoza and wrote *Romance Indiano*, a composition in verse, considered as the first literary work of the Río de la Plata, that articulates a narrative about everything that happened during the conquest of this area of America. This work deals with desolation, hunger, and other issues with a political discourse of a foundational nature, at a historical moment characterised by the need to make decisions in the face of the vicissitudes suffered by the conquerors of the first Adelantado's army. The richness of the text lies in its literary and political analysis, because the poem is not only characterised by the style used, which allows to observe the resources and values of the 16th century, but it also presents a political tinge, since its reading offers the vision of the conqueror in the process of settlement and conquest of the River Plate territory.

Keywords Romance. Poem. Conquest. Río de la Plata. Luis de Miranda de Villafañe.

Sumario 1 El *Romance* de Miranda de Villafañe. – 2 Tratamiento del tiempo y verosimilitud histórica en *Romance Indiano*. – 3 El espacio como categoría para el conocimiento. – 4 Vinculación tiempo y espacio: cronotopo en la literatura de la conquista. – 5 A modo de conclusión.

1 El *Romance* de Miranda de Villafañe

Luis de Miranda de Villafañe, clérigo y poeta español, cultivó el género preferido de América en el siglo XVI: el romance. En el poema *Romance Indiano*, a través de versos octosílabos de pie quebrado, narró con sencillez hechos que sucedieron durante el proceso de conquista y colonización del Río de la Plata.

El clérigo Miranda de Villafañe llegó con la expedición de Pedro de Mendoza a Buenos Aires, donde protagonizó algunos incidentes a causa de una con-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-05 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/007

ducta inapropiada, por lo cual tuvo que abandonarla en 1541 para dirigirse a la naciente Asunción, ciudad en que volvió a tener algunos inconvenientes, pero esta vez a causa de su afán de liberar a Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quien fue preso y regresaría a España en la carabela denominada Comuneros. El propósito de Miranda de Villafañe, que consistía en incendiar algunas casas en Asunción para la liberación de Alvar Núñez, fue descubierto por las autoridades, las cuales le infligieron una pena de ocho meses de prisión.

El romance tiene sus orígenes en la época medieval, pero a partir del siglo XV tiene otro enfoque: «La historia crítica ha determinado que a partir del siglo XV se denomina romance a un tipo de creación literaria española que recoge expresiones del siglo anterior (y quizá de antes), que combinan oralidad y escritura a través de una narración que puede ser de variados temas» (Zaldívar 2014, 85).

En el Paraguay, desde el punto de vista histórico, las primeras manifestaciones poéticas se produjeron en los comienzos de la conquista española. Entre los conquistadores del Río de la Plata ha habido algunos que manejaban muy bien la lira como la espada, de esta forma el romance fue el género predilecto cultivado por los primeros conquistadores. Uno de ellos fue el fundador del fuerte de Nuestra Señora de Asunción, Juan de Salazar, denominado por el historiador Viriato Díaz Pérez como el capitán poeta, que escribió romances. En el testamento del fundador se puede leer que «entre todos los tres mis hijos, se partan hermanablemente entre sí los libros de Romance que yo tengo escrito» (Buzó 1943, 7).

Luis de Miranda de Villafañe redactó la primera composición escrita en el Río de la Plata de la que se tiene conocimiento y cuyo título es *Romance Indiano*. Los versos de este poema pueden señalarse como los primeros escritos en el espacio del Río de la Plata y el poema como uno de los primeros que nombran a Paraguay. Es interesante este texto pues no se presenta como una crónica, sino como una forma literaria poética, el romance, para narrar los principales hechos históricos acaecidos en el proceso de conquista y colonización del Río de la Plata. Estos versos fueron hallados en un expediente: «Dichos versos hallanse, en manuscrito, al final de un expediente del año 1569, existente en el Archivo General de Indias e intitulado Relación de los españoles que residen en el Río de la Plata procedentes de las expediciones de Mendoza, Cabeza de Vaca y otros» (Centurión 2010, 25).

La composición conocida como *Romance Indiano* de Luis de Miranda, escrita en el territorio del Río de la Plata por un testigo que presencié y padeció los hechos trágicos que siguieron a la primera fundación de Buenos Aires, no fue considerada un texto literario hasta que Ricardo Rojas la incorporó a su *Historia de la literatura argentina* (1948). Pero hay que aclarar que, para Rojas, el mérito de la obra de Miranda radica en ser una obra de carácter cronológico y no guardar relación con valores artísticos propios de la época.

El poema está escrito en «octosílabos de pie quebrado, aunque menos correctos y menos cortesanos los versos de Miranda tienen el sabor de las famosas coplas de Manrique» (Buzó 1943, 7). A lo largo del poema se describen los sucesos acaecidos durante la conquista del Río de la Plata, «los sufrimientos de la primera Buenos Aires, así como los incidentes, ya pasajeros, ya ruidosos o sangrientos, con que se inició el drama de la conquista en el Río de la Plata» (7).

El poema transmite la idea de que «la conquista es funesta y la tierra es fatal, por lo que hay que asegurarle a esta manceba crudelísima un «buen marido, sabio, fuerte y atrevido» (Garrido Gallardo 1996, 67). El «otro», los indios, son integrantes del poema en el cual los españoles son vencidos por una naturaleza hostil y despiadada. El tono «elegíaco de la narración pone de manifiesto la cancelación de los valores heroicos y da paso a la autocrítica de los móviles conquistadores: soberbia y codicia. La mirada del yo discursivo (identificable claramente con el yo autorial) legitima la denuncia desde una valoración dicotómica: Miranda retoma de la tradición medieval los moldes de los romances moriscos o fronterizos, que personifican a la ciudad como una mujer, a quien el conquistador le ofrece la mano» (70). Este sencillo poema utiliza un lenguaje bastante denotativo, directo y preciso; pero evidencia un sentido de crítica por parte del autor, quien por sus antecedentes históricos es considerado como partidario de Álvaro Núñez, por cuya causa fue apresado.

La presentación dramática de los hechos en el poema se realiza según tres fórmulas intermedias: comienza con una parte narrativa en la que se relatan los hechos ocurridos, seguida por un apóstrofe o apelación exclamativa, elemento retórico esencial de la elegía que aumenta la tensión o clímax; y termina con una parte descriptiva en la que se detallan las escenas más significativas.

2 Tratamiento del tiempo y verosimilitud histórica en *Romance Indiano*

El tratamiento del tema histórico en *Romance Indiano*, en lugar de restarle valor literario a la obra, logra, mediante recursos como la brevedad y sencillez, la mimesis de acciones, rasgo señalado por Aristóteles en su *Poética*. La cuestión de la verosimilitud en este escrito se evidencia debido a que el autor «contrapone las dos formas básicas del relato: el 'histórico' y el 'poético' o literario. El primero atiende al dato concreto y se inscribe en el ámbito de la realidad efectiva, de la experiencia empíricamente verificable. El segundo, en cambio, aparece como una realidad descomprometida respecto del mundo objetivo, enmarcándose en el dominio de lo posible» (Garrido Gallardo 1996, 28).

El autor de este romance presenta, desde una perspectiva pragmática, la relación de ficción propia del texto lírico subjetivo con la rea-

lidad presentada a través de un contexto histórico y espacial objetivo con personajes reales: «por sofisticados que sean los mecanismos de análisis de la filosofía analítica, por muy científicos que sean sus presupuestos epistemológicos, nunca darán cuenta cabalmente de la difícil relación ficción-realidad si no plantean como axioma de partida (y no lo hacen) el modelo de mundo y las hipótesis convencionales que tal modelo impone en cada momento histórico» (Garrido Gallardo 1996, 19).

La lírica de Miranda de Villafañe se sustenta en lo real, se pone énfasis en el tiempo histórico debido a que se inicia con la mención de una fecha: 1520, esto se debe a que la Revolución Comunera de Castilla estalla en el 1519 y el poema trata de los sucesos acontecidos entre 1520 y 1521. El hecho de utilizar datos históricos como organizadores del texto «implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva, pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad (interna o externa), y cuya existencia hace posible el texto» (Garrido Gallardo 1996, 29).

El poema de Miranda de Villafañe enlaza los discursos antagónicos aristotélicos: «discursos histórico - dominio exclusivo de lo fáctico - y poético (ámbito de lo no fáctico, instaurador de mundos posibles). La realidad a la que alude Aristóteles con la noción de verosimilitud no es algo fijo, inamovible, sino eminentemente dialéctico; depende básicamente de lo que se entiende por real - esto es, esperable o creíble - en cada periodo histórico una determinada comunidad cultural» (Garrido Gallardo 1996, 34). Se puede hablar de que el romance tiene como elemento vertebrador la facticidad. Reinzs de Rivarola aprovecha la distinción entre realidad y facticidad establecida por Glinz y expresa que «alude a lo realmente acontecido en un lugar y tiempo determinados» (34).

El tiempo es un elemento fundamental que pretende lograr una crónica realista y sirve como un factor que conlleva a la verosimilitud en el poema. Hay un valor arquitectónico del tiempo que estructura el poema a través de la precisión temporal y el espacio delimitado, lo cual hace que parezca un relato o crónica.

Se hace referencia al contexto histórico mediante el tratamiento de algunos datos, como la figura de los comuneros, la cual hace alusión directa a lo acontecido en Castilla y veinticuatro años después. Es decir, así como el común se levantó en Castilla, en América se dio con la sublevación de los iralistas (partidarios de Domingo Martínez de Irala) y los comunes contra Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Segundo Adelantado del Río de la Plata y, por ende, representante de la autoridad real en este sector de América. Luego de la victoria del bando iralista, apresaron a Cabeza de Vaca y lo enviaron en una embarcación construida en Asunción que llevó el nombre de Comunero, en una clara alusión al movimiento comunero de Castilla.

3 El espacio como categoría para el conocimiento

Otro elemento fundamental en el poema de Miranda de Villafañe consiste en el espacio, el cual se presenta como «lugar y distancia donde está y se mueve el personaje y donde los objetos crean un ambiente que puede condicionar o reflejar el modo de ser de los personajes, estableciendo una relación de tipo metonímico o metafórico» (Bobes Naves 1998, 175). A pesar de que esta definición se refiere al espacio como elemento de la novela, se aplica al texto lírico *Romance Indiano* porque en sus versos expresa claramente el espacio en que se desarrollan los hechos de la conquista y colonización del Río de la Plata.

Esta expresión del romance mencionado hace referencia al lugar donde los conquistadores se asentaron para iniciar el proceso de conquista y colonización:

Frontera de San Gabriel,
a do se fizo el asiento:
allí fué el enterramiento
del armada. (Buzó 1943, 9)

Cabe resaltar el papel importante que desempeña la figura del autor del poema, quien actúa como yo lírico y cual fiel testigo de los sucesos de conquista, desde una posición privilegiada recorre los espacios que luego incluye en su obra y los va narrando a medida que los observa, a través de versos con un lenguaje directo y sencillo, sin complicaciones. Por lo tanto, puede establecerse una analogía entre el yo lírico y la figura de un narrador de novela, el cual «sirve de centro para establecer relaciones espaciales, y puede adoptar distintas posiciones respecto al espacio» (Bobes Naves 1998, 175).

Al respecto, Chatman define la omnipresencia, u omnisciencia espacial, como «la facultad que tiene el narrador de situarse en la posición más ventajosa, para ofrecer enfoques desde puntos que no son asequibles a los personajes» (Chatman 1990, 103). Según Chatman, se diferencian los espacios de la historia (lugares físicos) de los espacios del discurso (centrados en un foco de atención espacial). Ambos se evidencian en la obra de Miranda de Villafañe, quien comienza narrando lo ocurrido en Castilla (cuando menciona que los comuneros se rebelaron contra la autoridad real, el Rey Carlos I), seguidamente establece un paralelismo con lo sucedido luego de dos décadas en la zona del Río de la Plata:

Semejante al mal que lloro,
cual fué la comunidad
tuvimos otra, en verdad
subsecuente
en las partes del Poniente,
el Río de la Plata. (Buzó 1943, 8)

En el poema, se hace mención de Jerusalén para establecer otra analogía referente a la situación atravesada por los conquistadores, quienes vivieron escenas dramáticas al igual que las personas que habitaban Jerusalén cuando el emperador romano Tito tomó esta ciudad:

El estiércol y las heces,
que algunos no digerían,
muchos tristes los comían
que era espanto;
allegó la cosa a tanto,
que, como en Jerusalén,
la carne de hombre también
la comieron. (10)

Para culminar el poema, se dan indicios del cambio de contexto espacial en los últimos versos:

Mudemos tan triste suerte
dando Dios un buen marido,
sabio, fuerte y atrevido
a la viuda. (11)

Ya no desde Buenos Aires, sino desde Asunción, un lugar mucho más hospitalario y menos arriesgado en aquella época, el yo lírico solicita que aparezca una buena figura de autoridad, luego de todo lo acontecido y probablemente se haga mención a Irala, quien continuó el proceso de conquista y colonización del Río de la Plata desde la floreciente Asunción.

4 Vinculación tiempo y espacio: cronotopo en la literatura de la conquista

La noción del espacio es, «desde luego, histórica, circunstancia que se traduce en un modo inmediato en la elección de los lugares donde transcurren los hechos que se hacen tópicos en las obras de un siglo o de un periodo cultural; también es histórico el sentimiento del espacio y sus relaciones con el tiempo, conjunto al que Bajtín denomina el cronotopo» (Bobes Naves 1998, 177). Aunque el cronotopo es un término asociado con textos narrativos, por las características del poema de Miranda de Villafañe, podría considerarse como un elemento fundamental de su lírica para demostrar a modo de crónica lo acontecido durante la conquista y colonización del Río de la Plata.

El vínculo establecido entre el tratamiento del tiempo y el espacio, es decir, el cronotopo, marca notablemente la literatura de la conquista, «el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus

relaciones con la realidad, pues en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo» (Bajtín 1989, 393).

5 A modo de conclusión

El poema sencillo, breve y directo de Miranda de Villafañe tiene un valor estético poco valorado pero su riqueza radica en su análisis literario y político, pues el poema no solo se caracteriza por el estilo utilizado, sino también porque presenta un tinte político, pues su lectura permite tener la visión del conquistador en pleno proceso de asentamiento y conquista del territorio rioplatense.

Este romance escrito por Luis de Miranda de Villafañe es considerado un documento histórico y poco valorado estéticamente, según palabras del profesor Miguel Ángel Fernández, crítico literario y docente de la Universidad Nacional de Asunción, de Paraguay. Esto se debe a que la mayoría de los lectores del romance no reconocen el valor estético de la obra, sino que la consideran como una crónica que explica con suma precisión un momento de la historia de la conquista del Río de la Plata. Hoy en día, sin embargo, existen varios trabajos e incluso libros que lo valoran estéticamente.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1989). *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, María del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Buzó, Sinforiano. (1943). *Índice de la poesía paraguaya*. Asunción; Buenos Aries: Editorial Indoamericana.
- Calderón de Cuervo, Elena (2000). «Algunas notas sobre la poética del género popular a propósito del Romance elegíaco de Fray Luis de Miranda». *Revista de Literaturas Modernas*, 30, 199-210. URL <http://bdigital.uncu.edu.ar/2680> (2019-04-03).
- Centurión, Carlos R. (2010). *Historia de las letras paraguayas*. Asunción: Ed. El Lector.
- Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso: Estructura narrativa en la Novela y en el Cine*. Madrid: Ed. Taurus.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1996). *El lenguaje literario. Vocabulario Crítico*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Pérez-Maricevich, Francisco (2010). *Historia de la cultura paraguaya*. Asunción: Ed. El Lector.
- Rojas, Ricardo. (1948). *Historia de la Literatura argentina. Ensayos filosóficos sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Ed. Kraft.
- Zaldívar, María Inés (2014). *El romance elegíaco de Luis de Miranda, en el contexto de los romances españoles de la época*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

Narrar el otro: indianismos, indigenismos y las voces de los pueblos originarios

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Las voces del otro

Una aproximación a la poesía de mujeres mayas contemporáneas

Dante Barrientos Tecún

Université d'Aix-Marseille, CAER, Aix-en-Provence, France

Abstract Different studies have shown that, from the decade of the 1990s, the Amerindian voices of Abya Yala (America) experienced a strong explosion, development and diffusion not known before. This paper proposes to analyse a case of this literary-cultural phenomenon, the poetic writing of three Mayan women poets: Maya Cu (Guatemala, 1968, Maya Q'eq'chi), author of *La rueda* (2002) or *Recorrido* (2005); Rosa Chávez Juárez (Guatemala, 1980, maya kiché-kaqchikel), *Casa solitaria* (2005), *El corazón de la piedra* (2010); and Briceida Cuevas Cob (Campeche, Mexico, 1969, Mayan Yucatecan), *El quejido del perro* (1995), *Como el sol* (1998), *Del dobladillo de mi ropa* (anthology 2008). The study will try to highlight their specific ways of seeing and unveiling the world and putting it into words.

Keywords Mayan poetry. Amerindian women. Maya Cu. Rosa Chávez Juárez. Briceida Cuevas Cob.

Sumario 1 Introducción. – 2 El diálogo con el mundo. – 3 El debate con la historia, con la vida, consigo misma. – 4 Conclusiones.

1 Introducción

Diferentes estudios han argumentado que a partir de la década de los años noventa, las voces amerindias (de Abya Yala: América) experimentan una fuerte eclosión, un desarrollo y una difusión no conocidas antes. En diferentes países del continente (México, Guatemala, Perú, Ecuador, Chile, Colombia), emergen figuras literarias que consiguen, en determinados casos, hacer escuchar sus voces fuera de sus espacios culturales (caso de Humberto Ak'abal o Elicura Chihuailaf, por ejemplo). También se constata la organización de grupos de



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/008

intelectuales (Zapata Silva 2013, 2008), de escritores/as amerindios/as o de editoriales fundadas por ellos/as (Urrestarazu 2018). En dicha eclosión y proceso organizativo, destaca la escritura de mujeres amerindias. En este trabajo, nos proponemos analizar un caso de este fenómeno literario-cultural, la escritura poética de tres poetisas mayas: Maya Cu (Guatemala, 1968, maya q'eq'chi), autora de *La rueda* (2002) o *Recorrido* (2005); Rosa Chávez Juárez (Guatemala, 1980, maya kiché-kaqchikel), *Casa solitaria* (2005) y *El corazón de la piedra* (2010); Briceida Cuevas Cob (Campeche, México, 1969, maya yucateca), *El quejido del perro* (1995), *Como el sol* (1998) y *Del dobladillo de mi ropa* (antología 2008). El estudio intentará poner de relieve sus formas específicas de ver y desvelar el mundo y de ponerlo en palabras. ¿Cómo estas autoras manifiestan concepciones vitales que las acercan y en qué medida sus escrituras son singulares y propias?

En un primer tiempo, nos detendremos brevemente en algunos momentos representativos de la eclosión o visibilización de las voces amerindias en las últimas décadas, en particular desde finales del siglo XX e inicios del XXI. Y, en un segundo momento, proponemos un estudio de las tres voces poéticas de mujeres mayas nombradas precedentemente. Dicho estudio procurará centrarse tanto en los aspectos temáticos abordados por dichas voces así como en la manera en que se plasma el acto poético (el arte verbal), poniendo de relieve cómo las expresiones poéticas traducen su cosmovisión. Para ello dividiremos nuestra reflexión en dos tiempos que hemos titulado: «El diálogo con el mundo» y «El debate con la historia, la vida, consigo misma».

Algunos estudiosos de las literaturas indígenas, tal el caso de Carlos Montemayor (2001) y Luz María Lepe Lira (2010) en México, de Julio Noriega (1993, 1995) en el Perú, de Xavier Albó y Felix Layme (1992) con respecto a la literatura aymara, del guatemalteco Emilio del Valle Escalante (2015) o de Consuelo Meza Márquez y Aída Toledo en su trabajo *La escritura de poetisas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios* (2015), se han referido a la emergencia que han conocido las literaturas autóctonas en el continente en las últimas décadas. Al punto que suele hablarse de un 'renacimiento' de estas prácticas culturales, dentro del marco de lo que, por ejemplo, Claudia Zapata Silva llama la «post emergencia indígena» (2013, 161). A este respecto dicha autora precisa: «Tal vez esta forma de denominar la etapa actual no sea la más precisa, pero sirve para señalar el momento crucial por el cual atraviesan las organizaciones y movimientos indígenas tras la irrupción que protagonizaron a principios de los noventa» (2013, 161). Dicho 'renacimiento' se ha producido en un contexto de coyunturas internacionales (debates, encuentros, conferencias dentro del marco de la ONU, la OIT o de otras instituciones) durante la segunda mitad del siglo XX. En ese mismo sentido, Emilio del Valle Escalante en su bien co-

nocido trabajo *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas* (2015) pone de relieve la importancia que adquieren las luchas de reivindicación cultural de los pueblos autóctonos en el proceso de 'renacimiento' de las literaturas de estos pueblos, en particular las negociaciones que tuvieron lugar a partir de los años setenta entre los pueblos autóctonos y los Estados-Naciones (Declaración de Barbados: Por la liberación del Indígena, 1971; segunda Declaración de Barbados, 1977; el Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios, Quito, julio de 1990, etc.).

Por su parte, Flor Urrestarazu en su tesis *Rapports entre histoire et littérature kichwa et shuar en langue espagnole dans l'Equateur contemporain. Essai, poésie et chanson* califica ese proceso como: «une première étape d'ordre juridique dans l'émancipation des peuples autochtones d'Abya Yala, qui a permis le renforcement des mouvements autochtones ultérieurs vers la construction de structures politiques fortes et légitimes» (2018, 24).

Es pues dentro de ese contexto particular continental de participación e inserción progresiva de intelectuales indígenas en los espacios de poder dominante que se produce y desarrolla la producción poética de las tres poetisas consideradas en este trabajo. En el caso específico de dos de ellas, Maya Cu y Rosa Chávez Juárez, se agrega otro elemento contextual determinante: su pertenencia al período del conflicto armado en Guatemala, lo cual desde luego repercute intensamente en su discurso poético.

2 El diálogo con el mundo

El poema titulado «El buho» que abre la antología poética *Del doblado de mi ropa* de Briceida Cuevas Cob (2008) entrega ya las claves del pacto de lectura que irradiará en el resto del poemario. Es una composición muy breve (hay que precisar que no todas lo son en el libro), apenas 11 versos heterométricos cuya diversidad métrica - la variación va de versos trisílabos a un hexadecasílabo - le otorga un juego rítmico que avanza de par con la atmósfera que construye el poema: la espera, el enigma, por un lado, y la fuerza de la esperanza, por otro. La muerte y la vida, o el ayer y el porvenir posible son evocados. Dice la voz poética:

El búho llega.
Se agazapa sobre el muro.
Medita.
Qué muerte anunciar
si ya nadie vive en este pueblo.
Los fósiles de la gente transitan a ningún lado.

Pinta la luna las tumbas del camposanto
 que ha comenzado a masticar la maleza.
 El búho
 ensaya un canto a la vida.
 Se niega a presagiar su propia muerte.
 (Cuevas Cob 2008, 21)

Los once versos se distribuyen en dos estrofas de seis y cinco versos respectivamente, marcando una clara progresión. En la primera se plantea una situación de no-vida, de abandono, de carencia de destino. En la segunda estrofa, esa situación, sin ser superada del todo, se abre hacia una nueva perspectiva, hacia la vida a pesar de la presencia de la muerte. Como se ve, el poema retoma un tema inmemorial, el de la tensión entre vida y muerte. Pero el hablante poético lo resuelve de una manera absolutamente original, por medio de lo que podríamos llamar el diálogo con el mundo. En efecto, el poema lo expresa aquí a través de la relación del búho con el entorno, con el espacio construido simbólicamente por medio de la sinécdoque («muro», «pueblo», «camposanto»). Esta ave - búho (tecolote) - que, recordemos, juega un papel de mensajero de Xibalbá, de agorero de muerte, de energía nocturna para dar nueva vida en el *Popol Vuh*¹ - se presenta en el mundo («El búho llega» v. 1), observa, medita e instala un canal comunicativo de interacción sensible con lo que lo rodea, tal y como lo sugieren los verbos vinculados al habla («anunciar», «ensaya un canto», «presagiar»). El búho descifra e interactúa con el ambiente, expresándolo y participando en la significación del mundo. La ambivalencia que presenta el búho en el sistema simbólico del *Popol Vuh*, como ave anunciadora de la muerte y a la vez energía nocturna para dar nueva vida,² aparece aquí sugerida en el contraste entre el campo léxico vinculado a la muerte y los versos finales del poema: «El búho | ensaya un canto a la vida. | Se niega a presagiar su propia muerte». Estas dos frases poéticas, organizadas en tres versos (el primero pone de relieve el término «búho») se cargan de un sentido que mitiga la noción o sentimiento de la fatalidad para proponer (acaso en

1 Con respecto en este simbolismo animal, Michela Craveri explica: «Los tecolotes, los búhos, los jaguares, los murciélagos y las hormigas son la expresión de la fuerza sagrada de la tierra, de la noche, de lo femenino y de lo matricial, que destruye y asímla para dar nueva vida» (2012, 167).

2 Michela Craveri precisa además que: «Estos animales [tecolotes] alcanzan espacios distintos, llevando la carga mortífera del inframundo hacia el cielo y revelando a los hombres el carácter ambivalente de las energías telúricas. Pero también son portavoz de las palabras de los señores de Xib'alb'a, ya que su voz es agorera de muerte. Su función, entonces, no se acaba en el movimiento entre distintas condiciones, sino que consiste también en la revelación de la presencia de las fuerzas nefastas en el espacio humano. Su naturaleza ambivalente declara al mismo tiempo la regeneración que implica la muerte y el paso por el inframundo» (Craveri 2012, 169-70).

actitud irreverente frente a las leyes del destino) que en el intento del canto radica la renovación de las cosas. El búho no asegura nada, ni la vida, ni la muerte – «ensaya un canto a la vida», «Se niega a presagiar su propia muerte» –, pero en su actitud – diálogo y lectura de las cosas – deja abierta la posibilidad de la transgresión de las reglas.

Esta lectura del mundo por intermedio del búho traduce, que duda cabe, una forma de considerar la realidad y las relaciones entre los seres que lo habitan. Más allá de una traslación del sentir humano (del hablante poético) sobre el universo natural – en este caso el búho –, el texto traduce hasta qué punto, desde esta visión específica de la realidad, los habitantes del mundo comunican, es decir saben, con sus propios recursos, leer los signos de la realidad, los comparten y enfrentan sus circunstancias (aquí la muerte de un pueblo y la perspectiva de la suya misma). Ahora bien, la lectura latente que posibilita la intertextualidad con el *Popol Vuh* por medio del ave, animal mítico como ya dijimos, nos permite sugerir otra interpretación. Sobre todo a partir de esta observación acerca del papel de los búhos (tecolotes) que presenta Michela Craveri en su libro *Contadores de historias, arquitectos del cosmos. El simbolismo del Popol Vuh como estructuración de un mundo*: «No es casual que los tecolotes se revelen precisamente en la cancha del juego de pelota, ya que ahí se manifiestan las energías complementarias y el hombre puede entrar en contacto con ellas y controlarlas» (Craveri 2012, 170). Si trasladamos esta característica al poema, podemos interpretar que «el muro» evocado en el segundo verso no es sino el talud que delimita el juego de pelota, y entonces los versos siguientes pueden adquirir otra connotación. Ese pueblo en el cual ya nadie vive («Qué muerte anunciar | si ya nadie vive en este pueblo») y la metáfora «Los fósiles de la gente» pueden simbolizar la antigua cultura maya vista desde el presente (nótese el tiempo verbal predominante en el poema), tras la ruptura de su tiempo histórico. Pero los versos finales incitan a comprender que aunque las antiguas ciudades estén ahora deshabitadas, sepultadas, el diálogo con aquel mundo no se ha cerrado y el poema lo revitaliza. De ahí que, el poema, reactivando la memoria también genera un ‘renacimiento’ de la cultura ancestral.

Semejante dialogismo con el mundo se prosigue en las composiciones de *Del dobladillo de mi ropa*, y emerge igualmente en los textos de Maya Cu y Rosa Chávez Juárez. Ya los títulos de la mayor parte de los poemas que componen el poemario de Briceida Cuevas Cob («Pelota de voz», «Papalote», «El cántaro», «La casa», «Llora el fogón», «Gusano», «Sol con espinas», «La Luna y el Sol», etc.) traducen ese dialogismo con el mundo fundado en la interacción con los elementos que componen el universo natural o por intermedio de objetos de la cotidianidad. Así sucede en esta proeza poética de profundidad y transparencia que es el poema titulado «Gusano»: «Gusano | que esbozas cerritos. | Andas, | mides. | Tus pies no se cansan. | ¿Qué mi-

des? | ¿La vida, | la muerte, | la alegría | o la tristeza?» (Cuevas Cob 2008, 61). Que la claridad expresiva va en sentido inverso a la densidad semántica, se observa en cuanto que el desplazamiento espacial del gusano constituye un signo, una clave para entrar en comunicación con el mundo, leerlo y recrearlo. El movimiento del gusano interroga, resemaniza el mundo y la existencia. Y en ello se plasma una revitalización de la vida.

3 El debate con la historia, con la vida, consigo misma

Los poemas de Maya Cu y Rosa Chávez Juárez se inscriben en una modalidad dialógica diferente, en la cual destaca principalmente el cuestionamiento - a veces violento - de los hechos históricos, de las experiencias vivenciales y de la identidad propia; esto último particularmente en el caso de Maya Cu. En el poema titulado *Me desato el corte* de Rosa Chávez Juárez, partiendo de una prenda femenina característica de la vestimenta de las indígenas (el corte: la falda que se enrolla alrededor de la cintura) y del acto cotidiano de desatarla, se conforma una red múltiple de significaciones nuevas y liberadoras de las normas sociales así como del trauma de la historia. Se trata de una composición breve, 15 versos en su mayoría de arte menor - a excepción del 2, un endecasílabo, y el 3 un duodecasílabo -, organizados según una estructura métrica que presenta en general un orden decreciente. El verso final es en efecto el más corto, pero de una intencionalidad eficaz significativa como veremos. He aquí el poema:

Me desato el corte
 y el llanto antiguo que me acompaña
 me desato de quien aprieta mis nudos
 me desata la madre mundo
 me desata el padre mundo
 desatada ando por la vida
 de un lado para otro
 pastoreando chivos
 entre el monte citadino
 en monte rudo
 el monte cóncavo
 el monte de Venus
 el monte pisado
 ando desatada
 cuidado

El juego anafórico y las series de paralelismos en torno a las variantes de la forma verbal «me desato» genera una resemanización del acto vestimentario. Si el verso inicial sugiere un gesto cotidiano - aunque

quizás también erótico ya que implica la desnudez –, el segundo («[me desato] el llanto antiguo que me acompaña») rompe esta dimensión para llevar el poema progresivamente hacia un proceso de liberación de la hablante poética que incumbe diferentes niveles. El adjetivo «antiguo» que acompaña al sintagma «llanto» sugiere la superación del trauma histórico de la conquista o de la larga explotación de las comunidades indígenas,³ de la cual la hablante decide liberarse, y dejar de ser víctima. A partir de este momento, de esta toma de decisión, se sigue una serie de cuatro versos que se abren todos con variantes del verbo «desatar», ya con el explícito sentido de romper la opresión. Esta acumulación de versos paralelos en su reiteración traduce el ansia, la vehemencia con que se desea y se ejecuta la liberación de la hablante. Si la metáfora del tercer verso («me desato de quien aprieta mis nudos»), en la cual significativamente «apretar» entra en oposición con «desatar», simboliza la liberación de todas las imposiciones exteriores, el pronombre relativo «quien» condensa el total de las fuerzas del orden que limitan la existencia de la hablante, desde el ámbito familiar, social, cultural, el sistema patriarcal, hasta la dominación política y económica, etc. Se trata de un verso «totalizador» en el sentido en que remite a todas las formas de opresión y que a la vez marca la energía de la voz poética por deshacerse de ellas y hacerse así sujeto de su propia existencia. Notemos ahora que en el cuarto y quinto versos hay una inversión en el agente de la acción verbal. En efecto, aquí el yo poético es quien recibe la acción (sujeto paciente): «Me desata la madre mundo | Me desata el padre mundo». Este cambio no es anodino ya que introduce otro elemento de alto valor simbólico: ambos versos sugieren que el yo poético encuentra también su fuerza liberadora en la cultura ancestral evocada en los sintagmas «madre/padre mundo» que conectan con los dioses creadores.⁴ Así la cultura ancestral se convierte en aliada de la autoliberación en el presente y la sostiene. Fuerte de esa convicción la hablante puede entonces asumirse plenamente y entregarse a vivir su vida y el mundo («Desatada ando por la vida | de un lado para otro»⁵). La serie de versos que siguen metaforizan ese andar y sus diversos avatares sean estos la

3 El verso activa desde luego, la memoria del conflicto armado en Guatemala en los años 1980-1990, el terrorismo de Estado, el genocidio, las masacres de las poblaciones indígenas perpetradas por el ejército guatemalteco.

4 En el *Popol Vuh* se dice: «en las cuatro esquinas | en los cuatro lados, como se dice por parte de Tz'aqol, Bitol; | Madre y Padre de la vida | de la existencia», versión de Luis Enrique Sam Colop (2012, 3).

5 Notemos como el sintagma nominal «de un lado para otro», en su simplicidad y expresión de uso cotidiano, contiene aquí una fuerza simbólica decisiva: ir de un lado para otro significa la libertad de desplazarse sin límites en la espacialidad pero igualmente en la experiencia del mundo, en la construcción de una conciencia que ya no se encierra a sí misma, ni se deja encerrar.

experiencia de la migración urbana, vivencias que se sugieren rudas o difíciles, pero también el erotismo («el monte de Venus»). Aspecto este último que suele no ser frecuente en esta poesía, lo que traduce importantes cambios ideológicos y sociales. El texto se cierra con dos cortísimos versos («ando desatada | cuidado») que insisten y confirman la liberación alcanzada y consumada (como lo prueba la escritura del poema mismo). Pero el último verso introduce una nueva dimensión, una cierta tonalidad lúdica. Se puede colegir que la advertencia se dirige en primer término a «quien aprieta mis nudos» pero puede suponerse que también al lector, del quien tampoco la hablante ya no es «víctima».⁶

Si Rosa Chávez Juárez debate el orden impuesto y expresa la búsqueda de su autoliberación, Maya Cu por su parte aborda la construcción de nuevas identidades indígenas. Varios de sus poemas tratan esta temática, por ejemplo en el titulado *Poesía de lo propio*; composición estructurada en tres secciones, en las cuales los versos – en su mayoría de arte menor –, se presentan dispuestos en pequeños bloques de tres o cuatro versos, creando una sensación de movilidad y dinamismo en el espacio de la página. El poema se abre con una afirmación que conlleva una actitud de orgullo y define la identidad del hablante y su postura reivindicativa de género – «Nací mujer» –, pero enseguida vienen dos versos que introducen las circunstancias socioculturales de la condición de la mujer en el modelo patriarcal: «predestinada | al llanto».⁷ A partir de estas primeras aseveraciones, la voz poética estructura su discurso en tres tiempos que corresponden a las tres secciones del texto. En un primer momento (sección I), se centra en su situación de participar de una «doble identidad», en la búsqueda identitaria y en la soledad que ello conlleva. La voz poética expresa en versos sintéticos y con imágenes visuales la condición marginal, la exclusión étnica y de género prevaleciente en su país, remitiendo al mismo tiempo a lo autobiográfico: «En mis dos países | hubo muros que | aún quiero derribar | botar piedras de siglos no es fácil | para cuatro niñas | de cinco años | En mis dos países | aprendí a amar | a las de mi piel | de mi voz | de mi cuerpo | de mis lenguas» (Maya Cu 1996, 71). La referencia a la dualidad establece el reconocimiento de su doble cultura (maya y ladina), que no sólo asume sino igualmente valora. Se establece así una solidaridad en ambas culturas y una solidaridad de género. La factura de las imágenes revelan por tanto

⁶ La advertencia «Cuidado», implica igualmente el hecho de que la hablante ya no acepta ser objeto del orden impuesto. Expresarlo abiertamente rompe definitivamente la figura de la sumisión.

⁷ Cabe precisar no obstante que la lectura puede ampliarse. Por un lado ambos versos pueden aludir a las situaciones de dolor a las que la mujer ha estado supeditada en las sociedades patriarcales, y por otro, ese «llanto» puede igualmente referirse a dolores interiores, de carácter individual. Pero ambas lecturas no se contradicen, se complementan.

una postura clara y una toma de conciencia de su propia realidad. Luego en la sección II, la voz poética parece resolver, por lo menos en parte, la disyuntiva identitaria por medio de la reiteración de la solidaridad de género y evocando una visión de la identidad como un proceso en permanente construcción. Por ello dice: «Me acompañan y | recorro | los surcos | de mis sueños | levanto mis brazos | despierto las voces | de todas | Lloro | con coraje | con furia | por Isabel Mercedes Zoila... | mañana lo quiero | hacer con paz | ESTOY RENACIENDO» (Maya Cu 1997, 72-73). La cita pone de relieve la convergencia de los anhelos colectivos e individuales, la transformación del dolor en acción a la vez liberadora y en posibilidad de reconstrucción propia. El verso final destacado tipográficamente con las mayúsculas condensa casi un proceso existencial y una opción de vida. La sección III con que se cierra el poema expresa no sólo la confianza en la posibilidad del cambio social («Somos el mañana | humano | pronto a descubrir») sino a la vez la convicción en el papel crucial de la mujer y en su lucha: «somos la mujer | que intenta | construir» (Maya Cu 1997, 76).

4 Conclusiones

Las voces poéticas de mujeres mayas aquí estudiadas permiten constatar, a través de una breve muestra significativa, no sólo la diversidad de éstas sino también su capacidad para adaptar su discurso al tiempo actual sin desconectarse de las voces ancestrales. De manera que no puede considerarse la poesía de mujeres mayas como homogénea, monocorde y en ese sentido es necesario estudiar las singularidades de su arte verbal. La poesía de Briceida Cuevas Cob busca en todo cuanto puebla el mundo, desvelar las marcas que permitan comunicar con el entorno y en esa misma operación poética valorarlo. Rosa Chávez Juárez, dentro de la gravedad de lo que evoca, puede introducir una tonalidad lúdica que deconstruye nociones tales como victimización o fatalidad étnica o genérica. El juego con el lenguaje deja libre curso a una visión de las cosas que rompe la solemnidad y el marco de las ideas dominantes. Algo semejante en cuanto a trascender los esquemas rígidos impuestos por sistemas de exclusión de toda índole sucede en la palabra poética de Maya Cu. Pero abordar el tema de la constitución de nuevas identidades («mis dos países») desde la perspectiva de no desvalorizar ningún aporte acaso implique como ella misma dice «derribar muros». Una mirada abierta la caracteriza, acaso como signo de un esfuerzo por verse a sí misma despojada de los prejuicios, de las máscaras. En las voces de los otros/otras, «otra historia», por lo menos en poesía, parece pues estar escribiéndose.

Bibliografía

- Albó, Xavier; Layme, Félix (1992). «El renacimiento de la literatura aymara». *Oralidad*, 8, 4-12. URL www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_08_4-12-el-renacimiento-de.pdf (2019-03-06).
- Craveri, Michela (2012). *Contadores de historias, arquitectos del cosmos. El simbolismo del Popol Vuh como estructuración de un mundo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cu Choc, Maya (1997). «Poemaya». *Novísimos*. Guatemala: Editorial Cultura, 71-102.
- Cuevas Cob, Briceida (2008). *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa*. *Antología*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Serie Literatura Indígena Contemporánea. URL https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/data/file/37201/letras_cdi_dobladillo_ropa.pdf (2019-03-06).
- Del Valle Escalante, Emilio (2015). *Teorizando literaturas indígenas contemporáneas*. Raleigh: A Contracorriente.
- Lepe Lira, Luz María (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León; Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León.
- Meza Márquez, Consuelo; Toledo Arévalo, Aída (2015). *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Montemayor, Carlos (2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Noriega, Julio (1993). *Poesía quechua escrita en el Perú*. *Antología*. Lima: CEP.
- Noriega, Julio (1995). *Buscando una tradición poética quechua en el Perú*. Miami: Letras de Oro.
- Sam Colop, Luis Enrique (2012). *Popol Vuh*. Guatemala: F&G editores.
- Urrestarazu, Flor (2018). *Rapports entre histoire et littérature kichwa et shuar en langue espagnole dans l'Equateur contemporain. Essai, poésie et chanson* [thèse]. Toulouse: Université de Toulouse-Jean Jaurès.
- Zapata Silva, Claudia (2008). «Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista». *Discursos/Prácticas*, 2, semestre 1, 113-40. URL http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerodos/claudia_zapata_silva.pdf (2019-03-06).
- Zapata Silva, Claudia (2013). *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Quito: Abya Yala.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La poesía móvil y plural de Belice

Amado Chan y el cruce de fronteras

Michela Craveri

Università Cattolica di Milano, Italia

Abstract The Maya culture of Belize had an exceptional continuity and vitality throughout its history. Despite the difficult publishing situation in Belize and its complex social condition, its literature is trying to get out of its isolation and be known thanks to bilingual editions in English and Spanish. An interesting example of this literary production is the poetry of Amado Chan, an intellectual from Orange Walk District, in the Northern part of the country. This paper analyses his poetic production in the context of contemporary Belizean culture and its multiple linguistic, social and literary identities.

Keywords Amado Chan. Maya poetry. Belizean literature. Belizean Maya culture. Multiculturality of Belize.

Sumario 1 La figura humana y literaria de Amado Chan. – 2 La poesía de Amado Chan y las vanguardias. – 3 La desmitificación de lo real. – 4 Mundos fraccionados y recompuestos: la poesía de Amado Chan. – 5 La poética fronteriza. – 6 De mundos inefables, sombras y vaguedades. – 7 La unión de muchos mundos: la sinestesia. – 8 Construcciones retóricas entre las vanguardias y la poesía maya. – 9 Conclusiones.

1 La figura humana y literaria de Amado Chan

La cultura maya de Belice está viviendo un proceso importante de revitalización y de afirmación étnica. A pesar de la difícil situación editorial del país y de su heterogénea condición social, la literatura maya está intentando salir de su aislamiento y darse a conocer a través de ediciones bilingües en in-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/009

91

glés y español, a veces con una versión en maya. Un ejemplo significativo está representado por la obra de Amado Chan, descendiente de los mayas rebeldes de la Guerra de Castas. Crítico literario, poeta y lector de inglés y de literatura en la Universidad de Belice, Amado Chan es un poeta de gran interés en el panorama de la literatura beliceña, aunque hasta la fecha su obra no ha sido objeto de estudios críticos y sus poemarios son de escasa circulación. Nació el 6 de enero del 1965 en San Estevan [sic], un pequeño pueblo en el Distrito de Orange Walk, en el norte de Belice, a pocos kilómetros de la frontera con México (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal). Fue la zona donde se asentaron los mayas yucatecos emigrados en la segunda mitad del siglo XIX, llegando a revitalizar la cultura y la economía local. La actividad principal de la región es el cultivo de la caña de azúcar, cuyos productos son transportados a Belize City por las aguas del New River, medio de comunicación esencial en la geografía y la historia beliceña (Hoffmann 2014, 47-8).

De padres agricultores, empleados en el cultivo de la caña de azúcar, fue el tercero de diez hijos: cinco mujeres y cinco hombres. Estudió en la escuela primaria católica de su aldea; como comenta el mismo poeta, hablando de su infancia en el pueblo:

Siempre llevaba un cuaderno y un lápiz en la bolsa trasera de mis pantalones cortos, siempre sin zapatos, ya que solamente tenía un par que usaba para ir a la misa o para los domingos y otras ocasiones especiales. Cuando mi padre empezó a cultivar caña de azúcar mejoró nuestra economía y pudo construir su casita de madera, anteriormente vivíamos en una casita de taciste, adobe y guano. (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal)

Aprendió a leer en español a los 4 años de edad, gracias a su madre. A los 11 años empezó su educación secundaria en el colegio Muffles, una escuela católica a unos diez kilómetros de su aldea, adonde iba cargado en camiones de caña. Descubrió su talento poético gracias a las clases de literatura en la secundaria y a una tarea que la profesora, Leona Panton, les había encargado; se trataba de escribir un poema y el punto de partida fue la observación de la vida cotidiana de los trabajadores locales. Según las palabras de Amado Chan:

Escribí sobre la cosecha de caña y cómo cargar el camión, llevando como 100 libras de caña sobre el hombro y subiendo al camión por una escalera rudimentaria de madera pesada (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal)

Empezó a escribir literatura muy pronto; publicó su primer relato en el Belize Teacher's College y siguió escribiendo durante la universidad, en la University College of Belize. Aquí su profesora, Sayu Bhojwani,

publicó un libreto como colección poética de los miembros de su clase. Más tarde, obtuvo una maestría en inglés en Estados Unidos, en la Valdosta State University de Georgia, financiada por la beca Fulbright del gobierno federal estadounidense (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal).

Para su educación literaria, fue muy importante la literatura hispanoamericana, sobre todo Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Rubén Darío y Nicasio Urbina. Asimismo, fue esencial la literatura anglófona de Geoffrey Chaucer, Anna Laetitia Barbauld y E.E. Cummings y la producción beliceña, en particular de Colville Young (Chan, 9 de junio de 2017, comunicación personal). También cabe señalar la importancia de la tradición oral maya, que asimiló a través de los cuentos, los mitos y los rituales transmitidos por su familia.

La cultura familiar maya y mexicana influyeron de manera determinante en su formación humana e intelectual. Su abuelo materno, Nemenio Blanco, era un cuentista excepcional y le transmitió el amor a la palabra. Su identidad es múltiple: anglófona y beliceña por el contexto social en el cual se crió, maya por la cultura de su padre, Carlos Chan, y mestiza por la cultura de su madre, Valeria Blanco, hasta afirmar «en mí se creó el sincretismo de esas culturas» (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal).

Ha participado en conferencias literarias en Belice, Guatemala y Nicaragua y es afiliado a la Belizean Poets Society. Es perfectamente bilingüe inglés y español y escribe indiferentemente en ambos idiomas «cuando un poema nace en un lenguaje lo traduzco al otro» (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal). Entiende maya yucateco y a veces lo usa en su poesía, como por ejemplo en el siguiente verso «headed by that European God who cannot speak the Baax Ka Mentik» (¿qué estás haciendo?) (Chan 1999, 4).

Vive actualmente en Belmopán con su esposa María y sus hijos Kevin y Kiren. Además de su actividad académica, es conductor de un programa de televisión *Conversaciones con Amado* en Open Learning TV, expresión de la cultura hispana del país. Hasta la fecha, su obra literaria consta de cuatro poemarios en versión bilingüe inglés-español: *Speak to me/Háblame* (1999), *Make the Monarch Blush* (2001), *Waiting for My Turn* (2002) y *Slices of Moldy Bread* (2007). Ha publicado algunos poemas en México y otros fueron incluidos en la antología poética *De Ahí Nomás*, publicada por Timo Berger en Argentina.

2 La poesía de Amado Chan y las vanguardias

La producción poética de Amado Chan es heredera de las instancias vanguardistas que han caracterizado la poesía latinoamericana del siglo XX. Lejos de la adhesión fiel a los cánones clásicos de la poesía maya, la obra del poeta conjuga de manera magistral los ritmos y la retó-

rica indígena con la pauta discursiva de la poesía conversacional. Su poesía se caracteriza por un equilibrio dinámico entre distintas componentes culturales, en la creación de mundos imaginarios, repletos de vida cotidiana y de intimidad.

El punto de partida de su poética es la desublimación de lo real, característica del vanguardismo purificado de la retórica postiza del último modernismo. La propuesta vanguardista o posvanguardista que Amado Chan adopta es el prosaísmo, la sencillez lingüística, las temáticas rurales y suburbanas y los problemas sociales del poscolonialismo, todos aspectos propios de la vanguardia latinoamericana (Videla de Rivero 2011, 30-1; Yurkievich 1996, 87-9; López Castellanos 2005, 57-8).

Con el vanguardismo, nuevos mundos habían entrado en el tejido literario, con una «amplificación vertiginosa de la realidad representada» (Schopf 1986, 18). Esto significó una apertura de la literatura a los aspectos más prosaicos y ordinarios de la realidad humana, como los artefactos modernos, la sexualidad y la sublimación del amor, el encanto y las miserias de la vida cotidiana (Mata 1995, 95-7). Más allá de una visión utópica de América Latina, la poesía vanguardista reveló las contradicciones de la cultura latinoamericana, desde las dictaduras hasta los mitos fundadores de las sociedades contemporáneas.

Pero el punto más importante que el vanguardismo propuso fue la aceptación de la ambivalencia del mundo, su carácter múltiple, inasible y fragmentado. La realidad en la poesía vanguardista se presenta como un juego infinito de posibilidades, en la superposición de niveles y perspectivas. El tiempo y el espacio se rompen en caminos divergentes, en donde se superan las leyes de continuidad e intervienen la casualidad (Schopf 1986, 255). El mundo se representa en su dimensión social y humana, ya sin un soporte metafísico o trascendente. Al contrario, el mundo aparece desprovisto de fundamento y de un sentido unificador. La única respuesta posible es el arte y el compromiso social y solidario del artista con su realidad (Videla de Rivero 2011, 25).

3 La desmitificación de lo real

Amado Chan recoge la herencia vanguardista y la reelabora en tonos originales y profundamente beliceños. Más que vanguardia, podríamos hablar de posvanguardia, sobre todo en su vertiente conversacional. La poética es la de Ernesto Cardenal (2002), con una materia lírica calentada por la espiritualidad maya contemporánea y por los ritmos criollos. Como dice Silvana Woods en la introducción a su colección *Slices of Moldy Bread*:

Abraza ambos idiomas, el inglés y el español, con una pizca de kriol y maya, bien untada sobre todas las cosas. (Woods 2007, III-IV¹)

Chan recupera la musicalidad y la estructura del habla cotidiana, en el paso del español al inglés y en la incorporación natural de expresiones mayas. Se presenta como la voz auténtica de Belice, con poemas en inglés y en español, un léxico mexicano, expresiones mayas y palabras de influencia náhuatl. La lengua de Amado Chan es realmente beliceña, en la multiplicidad de ritmos, giros sintácticos y registros lingüísticos. Como explica el autor, haciendo hablar a un personaje en el poema titulado «Make The Monarch Blush»:

He did'nt speak queen elisabeth's/
english very well [...]
he didn't speak king ferdinand's
spanish much. (Chan 2001, 8)

También de Ernesto Cardenal (2002) recupera el uso de un lenguaje místico, hasta crear una estética sentimental sagrada. En «Un río sin agua», el poeta construye la imagen casi divina de la mujer, diosa clásica que camina en el vaivén de las olas del Mar Caribe. Diosa a la cual el poeta entrega, como un amante renacentista, el cielo «aunque con él te llesves | mi sol, mi luna y mis estrellas» (Chan 2007, 29). El vocabulario es el de la tradición garcilasiana y mística: 'río', 'entrega', 'lágrimas', 'olas', 'sol', 'luna', 'estrellas', 'agua', pero aquí con una significación nueva. La imagen sagrada de la mujer es pura construcción del poeta, una proyección sentimental, ya que de las lágrimas del poeta depende la identidad misma de la mujer, el agua de su río y su nombre.

La asociación entre el amor y las imágenes sagradas se repiten en varias composiciones, como en «Las voces», en donde los besos del poeta se convierten en los besos primigenios entre Adán y Eva (Chan 2007, 31). La relación con los personajes bíblicos sitúa el encuentro con la mujer amada en un ámbito sagrado y mítico, donde las cosas ocurrieron por primera vez. Esto confiere valor universal al encuentro amoroso y connota el amor entre el poeta y su mujer de valor divino. En otra composición, las imágenes bíblicas, como las relativas a los Fariseos, también sirven para crear una atmósfera mítica, desacralizada por la referencia a los zapatos viejos, vendidos «al mejor postor» (35)

La atmósfera sagrada a menudo se desmorona por el contraste con un lenguaje cotidiano y trivial, cuando asocia el amor «con la tía enferma | y con la esperanza en las suelas | de los huaraches» (Chan 2007, 27). Además del uso de un regionalismo popular mexicano, que con-

1 Todas traducciones son de la Autora.

trasta con el registro áulico de la otra parte de la composición, se observa aquí la desmitificación de la visión clásica del amor, culto divino a una mujer diosa, cuyos rituales pierden sentido frente a su altar.

Este proceso de desmitificación del ámbito místico alcanza su cumbre en el poema titulado «Aquí me encuentro» (Chan 2001, 19), en donde el poeta asocia imágenes sagradas de la religión católica a referentes inusuales, triviales y violentos: el rosario y la Virgen con la palabra 'sexo', «las metralletas | cargadas | con Dios te Salve María | y Padre Nuestros», la bendición con los enemigos, las alas y el rezo con la muerte (Chan 2001, 19).

4 Mundos fraccionados y recompuestos: la poesía de Amado Chan

El carácter vanguardista de la obra de Amado Chan se articula en la asociación entre referentes inusitados. Los temas espirituales son representados con un lenguaje cotidiano, casi irreverente, llegando a la creación de un universo mítico en carne y hueso. La poesía de Chan se puebla de pequeños objetos ordinarios, que a través de la relación con el ámbito sagrado adquieren un valor mítico, en un constante juego entre lo sublime y lo terrenal. Por otro lado, el lenguaje cotidiano y el estilo conversacional confieren una materialidad concreta y cálidamente humana a la reflexión espiritual, que se empapa de cotidianidad, de un sentido social, desde y para el hombre. Su técnica de conexión entre distintos planos de la realidad tiene el mérito de revelar el valor de la experiencia y mostrar su sentido, muchas veces olvidado (Woods 2007, III).

El ámbito sobrenatural a menudo se asocia a contextos domésticos y corrientes, como el personaje destinado a compartir en el infierno un departamento con el diablo (Chan 2007, 36) o la imagen metafórica de la vida como un «brebaje baboso | que receta la Dra. Letty» y que hace que al paciente «se le revuelva el estómago» (26). Este continuo paso entre el registro áulico y el trivial, entre una dimensión sagrada y un contexto ordinario, crea una atmósfera surreal, onírica, a veces demoledora, que pone en tela de juicio los valores convencionales de la sociedad beliceña.

La disparidad social se traduce en el contraste entre los sueños del poeta niño que admira las flores del aguacate y los compañeros ricos, que tienen camiones sintéticos y «metralletas que echan luz y sonido», usados para atacarlo (Chan 2001, 24). El mundo de la infancia se construye a través de la isotopía de la negación: el joven poeta no tenía regalos de Navidad, no tenía camiones sintéticos ni metralletas, no tenía chimeneas «como en los libros de Yu Es Ey» (25) y el abuelo no tenía *gold card*. Este mundo de privación económica y de vacío material se contrapone al desarrollo de una espiritualidad cultivada

alrededor de los ritmos de la naturaleza, de una condición silvestre que le daba camino a la fantasía. El contraste entre el consumismo y los valores espirituales se enfatiza a través del uso de palabras en inglés (*Yu Es Ey, gold card, cowboys, ten wheeler*), asociadas a la tecnología, a la desigualdad social y a la dominación cultural norteamericana.

También en el poema titulado «Entre penumbras» se confirma el contraste entre el ámbito espiritual de la ciudad guatemalteca de La Antigua y la modernidad. El poeta representa el equilibrio inestable entre la estética barroca de la ciudad y la modernización, que transforma las ruinas históricas en una cápsula del tiempo «plasmada con las huellas digitales del terremoto» (Chan 2007, 41). La magia de la ciudad antigua se diluye entre el esmog, la televisión, el perfil del Volcán de Agua y las carcajadas de las guacamayas. Equilibrio inestable entre tradición y modernidad, pero sobre todo la paradoja de las dos caras del mundo: una dimensión espiritual y una concreta, caracterizada por piedras viejas, las huellas del terremoto y el espectáculo turístico para la televisión.

La desacralización de la realidad y el movimiento constante entre el plano espiritual y el material se evidencian en otras composiciones, donde los animales sirven de elementos metafóricos sarcásticos y triviales. Así, el chismorreo es «una gallina roja | que corre alrededor del corral» temerosa del gallo (Chan 2001, 9) y cincuenta gatos evaden de la penitenciaría bajo la vigilancia de los rayos láser y los binoculares de los ratones (2007, 44). En un mundo al revés, en donde son los ratones los que persiguen a los gatos y la gallina huye delante del gallo, la crítica social adquiere un feroz carácter satírico. Las contradicciones de la sociedad beliceña son representadas por medio de un grupo de gatos fugitivos y de los ratones que logran atraparlos. Estos últimos, además, se revelan falsos y simuladores: «les cayeron encima | con una lluvia de sonrisas» (44).

El mundo poético de Amado Chan exalta y al mismo tiempo denuncia las contradicciones de la sociedad beliceña; su obra se construye alrededor del equilibrio inestable entre los aspectos contrastantes de su contexto existencial. En su poesía convive lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo trivial, el estilo culto y el conversacional, la magia y las miserias del mundo. Podemos considerar su poética como la celebración de la unión de los contrastes, el equilibrio constantemente negociado entre los aspectos complementarios de la experiencia humana. Así, el amor se configura como un movimiento desesperado entre el cielo y el infierno (Chan 2007, 30); es un toco cálido de dedos desnudos sobre el frío del azulejo (31) y también es la percepción de rayos de sol más fríos «que el hielo | que se desliza | desde la copa de Popocatepetl» (40). Porque la vida misma es una gota de agua en un desierto (34) y es la sal salpicada sobre las quemaduras del poeta, fuente de dolor, pero también centro de la experiencia vital (37). Como explica el poeta ya en el título de su composición «Dulzura amarga»

(Chan 2001, 28), las manifestaciones de la vida del universo «saben a una dulzura amarga» (28), inclinando los hombros de la humanidad con su peso delante de un horizonte que aparece cada vez más lejos y más indescifrable.

5 La poética fronteriza

Los personajes de su poesía se mueven en un ámbito fronterizo, entre una y otra condición. La técnica poética de Amado Chan consiste en focalizar la atención sobre algún objeto cotidiano, dejando el paisaje humano, social o natural como telón de fondo de las acciones del hombre. A través de su poesía, nos introduce en un rico espacio nebuloso, provisto de un cálido compromiso humano (Musa 2001, I). El paisaje tiene una condición híbrida, en la frontera entre tiempos y ámbitos geográficos. Es un paisaje hecho de arena, de oscuridad, de callejones sin salida, un mundo impalpable de transición entre el día y la noche, la tierra y el agua. El espacio simbólico más significativo es la playa, en particular la línea divisoria entre la tierra y el mar, en el vaivén de las olas (Chan 2007, 28; 2001, 30), o también el punto de contacto entre la orilla y las aguas del río (2007, 32). Estos ámbitos colindantes entre agua y tierra representan la esencia más interesante del mundo poético de Amado Chan, como espacios de realización de la naturaleza contradictoria de la realidad. Los personajes se funden perfectamente en estas dimensiones bipolares, en el punto de contacto entre distintas condiciones. La imagen más clara de este paisaje fronterizo es la figura humana, en vilo entre subjetividad y alteridad. La poesía representa el puente de conexión entre el mundo interior y el externo, entre un espacio privado y uno abierto a la comunicación interpersonal.

De la misma manera, el tiempo se presenta como una condición borrosa, contradictoria, caracterizada por la oscuridad y un recorrido cronológico que regresa constantemente sobre sí mismo. Podemos hablar de un tiempo cargado de recuerdos y abierto hacia el futuro, huidizo, que escapa de una sucesión cronológica rígida. Un tiempo no lineal, sino reticular, que conecta el pasado y el futuro por caminos inesperados. Como dice el poeta: «deja que el tiempo | corra su curso» (Chan 2007, 38).

6 De mundos inefables, sombras y vaguedades

A pesar de la representación de una realidad constantemente focalizada en sus aspectos cotidianos y domésticos, el mundo poético de Amado Chan aparece a menudo desmaterializado, casi incorpóreo. En la mayoría de las composiciones, el vocabulario evoca una realidad vaciada de materia, pura ilusión. Los personajes son imágenes, reflejos

fantásticos, como en «Detrás de tus sombras», en donde el poeta declara el carácter ilusorio de la realidad:

Él camina detrás de sus sombras
Hasta el final del callejón sin salida

Y mira cómo sus dedos desnudos
Penetran la oscuridad de la tormenta que amenaza

Parpadea los ojos
Y siente que se le pierde

O quizás sus huellas en la arena se le pierden
En lo más recóndito de su imaginación. (Chan 2007, 28)

Ya desde el título, resulta evidente la búsqueda de un sentido detrás de una realidad huidiza, transitoria e inasible. El movimiento de los personajes es vano y destinado a la perdición. Sombras se mueven en una dimensión oscura, amenazada por las fuerzas de la naturaleza. Hasta la misma huella personal se borra en la materia informe de la arena. La experiencia humana se revela impalpable y sin sentido, destinada a un «callejón sin salida». También el léxico de la vaguedad es una constante en la producción de Chan. El sol está representado por su sombra (Chan 2007, 30) y la experiencia sensual es evocada en sus implicaciones etéreas, como un ligero roce imaginario, tal vez soñado, tal vez recordado.

Tampoco la dimensión onírica aparece bien definida, ya que se revela como un espacio híbrido entre el sueño y el desvelo. En la composición titulada «Tratando de inventar» la creación poética deriva de la convivencia entre la actividad onírica y la conciencia, también aquí en unos espacios fronterizos tan frecuentes en la poesía de Amado Chan. La poesía es «rayito de luna» (Chan 2001, 22), que ilumina las cosas y les da un sentido en el fondo borroso e incierto de la oscuridad. Una luz que permite alimentar, calentar, dar agua, mojar, en fin focalizar las cosas realmente significativas de la existencia humana dentro de la vaguedad del mundo.

La actividad poética de Chan en muchos casos parece obra de un cincel, que poco a poco escarba la materia y la reduce a sus aspectos esenciales, quitándole las capas de corporeidad. En muchas composiciones, los personajes y las cosas se reducen a figuras angelicales, puros reflejos de luz y sombra. A través de la puesta en discusión de la materia, Chan crea un mundo poético por negación, que no tiene tinta, no tiene lienzo (2001, 29), «que huye» (30) y que se revela apenas, en un abrir y cerrar de ojos (31).

7 La unión de muchos mundos: la sinestesia

En la creación de universos poéticos en vilo entre distintas condiciones, no es de extrañar el uso intenso de la sinestesia. De todos los recursos retóricos, la sinestesia representa el instrumento más idóneo para representar poéticamente el carácter múltiple de la experiencia humana. La red sinestética de Chan cubre distintas áreas sensoriales, en la coparticipación de todos los sentidos en la interpretación de la realidad. El papel del poeta en la comunicación con el mundo no es exclusivamente racional, sino emotivo y sensorial. La sensualidad de la mujer se revela compleja y estratificada; el carácter físico y sensual de sus senos se atempera por medio de la comparación sinestética con los sollozos y el mármol duro y frío de sus ojos. Cuando en el poema titulado «Las voces», el poeta afirma:

E intento callar el sollozo de tus senos
pero el fulgor del mármol de tus ojos
me lo prohíben...me lo prohíben... (Chan 2007, 31)

Es evidente que la sinestesia opera aquí sobre distintos niveles sensoriales: el auditivo, el táctil y el visual. Este recurso se abre verso tras verso en una red sinestética que modula la experiencia sensual en sus diferentes componentes sensibles. El recurso opera una conexión no solo entre esferas sensoriales, sino entre las distintas implicaciones del contacto con la mujer: experiencia sexual, pero también emotiva, metafísica, casi abstracta y atemporal. El léxico en este poema es el de la poesía española del Siglo de Oro ('sabor', 'sollozo', 'mármol', 'sombra', 'fulgor', 'frío', 'dedos', 'calor'), llevando a cabo una abstracción de la materia y un movimiento entre las manifestaciones concretas y su valor trascendente.

Otras sinestias en el poema «Río azul» funcionan como redes de conexión entre lo material y lo inmaterial. También en este caso, la sinestesia se presenta como un recurso amplio, que recorre varios versos y se dispone sobre diferentes planos. La primera imagen sinestética «quiero sentir tus manos sobre mi sombra» (Chan 2007, 32) enfatiza la idea del contacto sexual como unión anímica, que por un lado une el tacto a la vista y por otro remite a la fusión de cuerpos y almas de los dos amantes. Unos versos más adelante, el poema amplía este concepto con otra imagen sinestética:

porque hoy soñé

quiero caminar sobre ese río
hasta llegar a río piedras
hasta llegar al punto
de contacto con el mar de tu silencio ... (Chan 2007, 32)

La referencia al agua y al silencio si por un lado aluden otra vez a experiencias sensoriales complejas, táctiles, auditivas, vivivas y olfativas, por otro connotan la unión con la mujer de todas las implicaciones trascendentes del mar, con su vastedad, su principio vital, su misterio insondable y la energía que comunica. El mar se presenta con su inmensidad callada y al mismo tiempo reveladora de su carácter dual: símbolo de paz y de violencia, elemento familiar y al mismo tiempo ajeno y todopoderoso, callado y ruidoso, detenido por la playa y al mismo tiempo invencible.

8 Construcciones retóricas entre las vanguardias y la poesía maya

La estructura retórica de la poesía de Amado Chan refleja muy bien su naturaleza dinámica y trasfronteriza. Si por un lado se observa el uso del verso libre y de una combinación variada de registros y estilos, según las propuestas vanguardistas y posvanguardistas, por otro lado, el poeta logra integrar en la tradición occidental los ritmos y las sonoridades de la poesía maya. Como afirma el mismo Chan, la cultura maya de la familia paterna lo ha formado como poeta y como ser humano, junto a la tradición literaria hispánica y la anglófona. Conoce el *Popol Vuh* pero sobre todo la oralidad viva del arte verbal maya, ya que declara:

Recuerdo los cuentos de mis abuelos y de mi padre, participé varias veces en sus rituales, antes de quemar la milpa, antes de cosechar el maíz; siempre les hacían ofrendas en sus altares a sus Dioses.

Me fascinaba escuchar a mis padres, a mis abuelos y a otros ancianos hablar en maya y por lo tanto lo que escribo ha heredado parte de esa retórica. (Chan, 22 de mayo de 2018, comunicación personal)

De todos los recursos de la tradición oral indígena incorporados en la poética de Chan, el más evidente es el uso de pautas rítmicas mayas. Por su naturaleza oral, la poesía maya se basa en un refinado sistema rítmico, que facilita la memorización y la comprensión por parte de un público oyente. La base esencial de la estructura rítmica maya es el paralelismo, que consiste en la repetición de estructuras gramaticales, frases, versos o palabras a lo largo de un enunciado. La repetición paralela de estructuras sintácticas, gramaticales y léxicas es muy frecuente y constituye la base de la versificación maya (Hanks 1989).

Esta estructura discursiva permite también la focalización de los conceptos y la distribución de puntos de vista. Es un recurso a la vez fonético y semántico que determina la circulación de sentidos y la creación de un ritmo entre fonemas, palabras e imágenes. El ejemplo

siguiente ilustra cómo este modelo rítmico maya ha sido incorporado también a las composiciones en inglés de Amado Chan, dando nuevas potencialidades expresivas y rítmicas a la poesía anglófona.

To disconnect him from
 His water
 His electricity
 His telephone. (Chan 2007, 1)

El paralelismo de estructuras gramaticales y de palabras se conoce también con el nombre de disfratismo, fenómeno retórico que consiste precisamente en la ruptura de una frase en diferentes elementos léxicos relativos al mismo referente. En este caso ‘agua’, ‘electricidad’ y ‘teléfono’ representan tres aspectos complementarios de la conexión moderna a los servicios de primera necesidad. La repetición del posesivo en posición anafórica *his/his/his* y la variación del sustantivo siguiente crea una tensión entre los referentes, cuya interpretación prevé una asociación de los significados en otro contexto mayor, que abarque y dé sentido a la expresión verbal. En este caso, en lugar de referirse al referente con un término genérico, como servicios domésticos, el poeta enumera cada uno de ellos en estructuras paralelas, profundizando su valor complementario. Así el uso del paralelismo enfatiza el significado del agua como fuente primigenia de supervivencia, de la electricidad como herramienta de la modernidad y del teléfono como instrumento comunicativo.

En otras composiciones en español, se nota la función enfática y profundizadora del paralelismo. El siguiente ejemplo puede ser elocuente de la estrecha relación con la estructura retórica maya y su eficacia rítmica:

Hoy soné
 - con la curva de tu frente
 - con la espesura de sus cejas
 - con la profundidad de tus ojos
 - con la inocencia de tu sonrisa
 - con la sensualidad de tus labios
 - con el erotismo de tus senos
 - con la pasión de tu ombligo
 - con el misterio del triángulo de las Bermudas
 donde quisiera perderme
 para después volver
 al filo de tus caderas. (Chan 2007, 32)

Además de crear un ritmo fonético basado en la repetición anafóricas, en este ejemplo se nota la acumulación paradigmática de imágenes cada vez más intensas, hasta el clímax de la referencia sexual de

los últimos versos. El paralelismo contribuye a diluir la sensualidad del paso en distintos aspectos paralelos, que matizan la imagen final. Si por un lado el poeta procede desde arriba hacia abajo en la evocación de las partes del cuerpo de su mujer, por otro se nota una acumulación de imágenes que confluyen una en otra, creando un tejido tupido de ecos entre un verso y el siguiente.

La adopción de sonoridades y de pautas rítmicas mayas da musicalidad y un carácter sagrado a gran parte de los poemas de Chan. En algunos casos, la repetición de estructuras gramaticales no se verifica verso tras verso, sino en pasos diferentes del mismo poema, creando una circulación de sonoridades y de sentidos. En el poema titulado «Aquí me encuentro» podemos apreciar esta estructura discursiva profunda, que representa el verdadero armazón de la poesía maya.

Aquí me encuentro
perdido entre los misterios
de un rosario
[...]

Aquí me encuentro
maldecidos por los mismos labios
[...]

Aquí me encuentro
bendecidos por los mismos enemigos
[...]

Pero por desgracia
Aquí me encuentro
hablando
a través de mi lápiz
maldiciendo y bendiciendo
como a mí se me ha enseñado. (Chan 2001, 19)

La repetición de frases, estructuras gramaticales y conceptos evoca el carácter sagrado de la oralidad maya y al mismo tiempo le da unidad rítmica al poema. La repetición de versos a menudo confluye en la estrofa final, que sintetiza el sentido de la composición. Es como si la última parte del poema cerrara un entramado simbólico amplio, de significación cambiante, focalizada verso tras verso en sus distintas implicaciones. Más que de estructura circular, se podría hablar de un tejido triangular, en donde la parte final cierra y condensa la significación dilatada en los versos precedentes.

9 Conclusiones

La poesía de Amado Chan es un ejemplo muy elocuente de la vitalidad de la cultura maya actual y las muchas almas de la literatura beliceña. Heredero de la tradición británica, hispánica y maya, el poeta logra reelaborar las instancias vanguardistas y el modelo conversacional de Ernesto Cardenal en una poesía realmente híbrida y trasfronteriza (Rodríguez-Zamora 2009, 34). Su poesía es movедiza no solo por el carácter bilingüe, inglés y español, sino también por su identidad múltiple, que se mueve desde las referencias culturales mexicanas (el Popocatepetl, la lengua náhuatl y la diosa azteca), hasta el imaginario poético de la poesía española y los ritmos de la oralidad maya. Como expresión del vanguardismo, su entramado literario se enriquece de objetos cotidianos: metralletas de plástico, playas del Caribe, esmog, autobuses fantasmas junto a gatos, ratones, gallinas y avispones. Un mundo ordinario que se vacía de materialidad y gracias a la asociación con un lenguaje áulico y a veces místico revela su carácter contradictorio, trascendente y corriente a la vez. Su universo poético parece movido por las fuerzas del azar, pero siempre provisto de un indiscutible valor espiritual, como arma en contra de la inercia de la vida contemporánea (Musa 2001, I-II).

La de Amado Chan es una poesía híbrida, que logra juntar los dos lados de la realidad. Nunca se percibe una fractura, sino al contrario una unión inesperada de aspectos contrastantes. En un juego parecido al *pastiche*, el poeta junta piezas, enfatiza algunos aspectos y mantiene borrosos los confines entre un elemento y otro. A través del cincel, vacía su universo poético de materia y revela el valor sentimental, ordinario y mítico, del mundo en el cual vive. La desacralización de la realidad por medio de la unión de lo alto con el profano produce un efecto disonante, que obliga al lector a moverse, a buscar un camino de interpretación. Un movimiento entre las dos orillas que constituye la esencia misma de la identidad de Amado Chan, beliceño de origen maya, hispanófono y anglófono, expresión de un país que es mucho más que el resultado de una historia poscolonial. Su poesía deconstruye el discurso oficial y revela la contraparte de la cultura institucional de la colonia británica. El mundo que representa es tan complejo y discrepante que – como recita el título de la colección poética homónima «makes the monarch blush».

Bibliografía

- Cardenal, Ernesto (2002). *Nueva Antología poética*. México: Siglo XXI.
- Chan, Amado (1999). *Speak To Me*. Belize City: Factory Books.
- Chan, Amado (2001). *Make the Monarch Blush*. Belize City: Factory Books.
- Chan, Amado (2007). *Slices of Moldy Bread*. Belmopán: Print Belize.
- Hanks, William (1989). «Elements of Maya Style». Hanks, William; Rice, Don (coords), *Word and Image in Maya Culture: Explorations in Language, Writing and Representation*. Salt Lake City: University of Utah Press, 92-111.
- Hoffmann, Odile (2014). *British Honduras: The Invention of a Colonial Territory*. Benque Viejo: Cubola Production.
- López Castellanos, Mauricio Estanislao (2005). *Luis Alfredo Arango y la estética de la recepción* [tesis de licenciatura]. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- Mata, Rodolfo (1995). «Las ciencias en las vanguardias latinoamericanas». *Anales de Investigaciones Históricas*, 12, 92-7.
- Musa, Yasser (2001). «The Naked Monarch and the San Estevan Tango». Chan 2001, I-II.
- Rodríguez-Zamora, José M. (2009). «Cántico cósmico: poesía, política y silencio en Ernesto Cardenal». *Filología y lingüística*, 35(2), 31-48.
- Schopf, Federico (1986). *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni.
- Videla de Rivero, Gloria (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Mendoza: EDIUNC.
- Woods, Silvana (2007). «Foreword». Chan 2007, III-IV.
- Yurkievich, Saúl (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

Más allá del ‘infierno verde’ y del ‘paraíso perdido’

Paisaje y perspectiva medioambiental en dos novelas amazónicas peruanas

Stefano Pau

Università degli Studi di Cagliari, Italia

Abstract The Western view of the Amazon rainforest landscape has been for a long time (and partly still is) functional to the colonial ideology and aimed at its natural resources exploitation. Since the colonial penetration, a whole set of myths was created, which crystallised in two stereotyped and opposed images. On the one hand, the Amazonian landscape as ‘green hell’; on the other, the forest as the Garden of Eden. This paper will approach the theme of landscape and the relationship between human being and nature through the analysis of two Peruvian novels: *Paiche*, by César Calvo de Araújo and *La virgen del Samiria* by Róger Rumrill, which outline a reflection on environmental problems.

Keywords Amazonian literature. Environment. Landscape. Paiche. La virgen del Samiria.

Sumario 1 Introducción. – 2 Infierno versus Paraíso, Naturaleza versus Cultura. – 3 *Paiche* y *La Virgen del Samiria*. – 4 Conclusiones.

1 Introducción

La mirada occidental sobre el paisaje de la selva amazónica ha sido durante largo tiempo (y en parte sigue siendo) funcional a la ideología colonizadora e instrumental al saqueo de sus recursos naturales (Marcone 2000, 130; Scott 2010; Badini, Galli 2014, 19). Ya a partir de las primeras décadas de la penetración colonial, en efecto, además de la importación de figuras de la



tradición helénica como las mismas Amazonas (Carvajal [1542] 2010; Acuña [1641] 1986, 91-3) o la descripción de lugares utópicos como las varias versiones de El Dorado (Becco 2003), se fue creando todo un conjunto de mitos que se cristalizó principalmente en dos imágenes relacionadas y contrapuestas, pero análogamente distorsionadas, estereotipadas y estereotipantes.

De un lado, el paisaje amazónico como 'infierno verde', definición acuñada oficialmente por la recopilación de cuentos del brasileño Alberto Rangel de 1908, que, sin embargo, ya circulaba desde los siglos de la colonia; del otro, la representación opuesta: la del espacio forestal como paraíso terrenal, inaugurada en la misma época, en particular con la obra de Antonio de León Pinelo ([1656] 1943).

A la luz de estas descripciones paradigmáticas del paraje amazónico, en este trabajo abordaré el tema del paisaje y de la relación entre ser humano y naturaleza por medio del análisis de dos novelas peruanas: *Paiche* ([1963] 2012), del pintor y escritor César Calvo de Araujo y *La virgen del Samiria* (2012) de Róger Rummrlil. Las dos obras, aun acercándose a la postura edénica sobre la selva, la superan y la problematizan, y - a pesar de la distancia cronológica entre sus redacciones - plantean una reflexión similar acerca de los problemas medioambientales.

2 Infierno versus Paraíso, Naturaleza versus Cultura

Aseverar que la imagen bifronte de la selva es tan antigua como la empresa colonial significaría dejar de lado la larga tradición de los *topoi* literarios del *locus horridus* y del *locus amoenus*, tan difundidos ya a partir de los clásicos griegos y latinos y consagrados por la literatura europea de la Edad Media. Como bien apunta Marcos Yáñez Velasco (2017, XIV), algunas de las connotaciones que se les adjudicaron a los bosques en la Antigüedad y la Edad Media siguen vigentes hoy en día, a pesar de que algunos matices del símbolo hayan necesariamente cambiado, adaptándose a la actualidad del siglo XXI, como - por ejemplo - a las exigencias dictadas por una mayor conciencia ecológica y medioambiental.

Los mismos aspectos terminológicos pueden servir como ejemplo de la multiplicidad de perspectivas y de paradigmas que entran en juego a la hora de abordar el tema de la naturaleza: 'bosque', 'selva', 'jungla', *wilderness*,

establecen los límites entre lo civil y lo salvaje, entre la naturaleza y la nación, entre la legalidad y su ausencia (Rodríguez 1997, 28)

y se contraponen a 'parque' o a 'jardín', espejo de lo disciplinado, lo ordenado y lo civilizado.

En todo caso, la selva ha marcado y marca – en una visión comúnmente aceptada – un margen: la frontera del dominio institucional del ser humano y de su imaginación (Harrison 1992, IX). Esta frontera no ha sido interpretada como unívoca: Robert Pogue Harrison (1992) en su fundamental trabajo sobre el tema del bosque en la historia cultural occidental, señala justamente que tanto en la religión, como en la mitología, en la historia de las instituciones o en la literatura, la selva es lugar de dualismos y pluralidades, a veces antitéticas:

If forests appear in our religions as places of profanity, they also appear as sacred. If they have typically been considered places of lawlessness, they have also provided havens for those who took up the cause of justice and fought the law's corruption. If they evoke associations of danger and abandon in our minds, they also evoke scenes of enchantment. In other words, in the religions, mythologies, and literatures of the West, the forest appears as a place where the logic of distinction goes astray. Or where our subjective categories are confounded. (Harrison 1992, X)

Este plurimorfismo se concreta de forma especial en las dos imágenes, la infernal y la paradisiaca, que llegan a las Américas a partir de los primeros conquistadores, incluido el almirante Colón (Todorov 1998), y recobran nueva vida a lo largo de la época colonial. Como señala Cynthia Torres Núñez,

es a partir de la inserción de imágenes y narrativas asentadas en el imaginario occidental, que la alteridad absoluta se atenúa en una diferencia familiar. (2016, 6)

Es decir que ese espacio casi mítico, poblado por las múltiples formas de lo 'otro', se comienza a describir y a interpretar gracias a su inserción en el universo discursivo preexistente a través de analogías y similitudes, que garantizan un esquema de análisis accesible (Serafin 2002, 13).

En las primeras crónicas de las entradas (Carvajal [1542] 2010; Acuña [1641] 1986), es decir, de las expediciones colonizadoras hacia la región fluvial de América del Sur, las dos imágenes se alternan según los intereses inmediatos de los autores. Marcone (1998a, 303-4) identifica en la crónica de Carvajal el texto fundador de la vertiente 'eldoradesca', que representa la Amazonía como lugar de la abundancia en la que se puede alcanzar la riqueza de forma rápida y sin esfuerzos,¹ y la contrasta con la visión precapitalista centrada en

1 «La brava empresa para la fortuna rápida», diría Rómulo Gallegos ([1935] 1991, 66) en *Canaima*.

las posibilidades de explotación de esos mismos recursos del informe de Cristóbal de Acuña.

Hasta en las relaciones de viaje de los científicos y viajeros de los siglos XVIII y XIX, entre todos Charles Marie de la Condamine ([1745] 1993) y Alexander von Humboldt (1980), se suceden descripciones bipolares, tanto de la portentosa y maravillosa opulencia de la naturaleza, como de su peligrosidad, de su ser

dotada de fuerzas vitales, invisibles para el ojo humano; una naturaleza que empequeñece a los seres humanos. (Pratt 2010, 229-30)

En cualquier caso, en efecto, las descripciones de la época, hijas tanto de la empresa colonial como de las filosofías ilustradas y antropocéntricas, marcan una separación neta entre naturaleza no humana y cultura humana (Descola 2002, 2005).

Asimismo la faceta infernal y caótica de la selva se va conformando como la de mayor éxito, sobreviviendo a través de los siglos hasta llegar a varias obras del siglo XX (Rueda 2003), como la recopilación de cuentos titulada *Toá. Narraciones de caucherías* (Uribe 1933), *Sangama* de Arturo Hernández ([1942] 1971), la citada recopilación de Alberto Rangel, los ensayos de Euclides da Cunha ([1909] 2016) y toda la serie de obras conocidas como 'novelas de la selva', una tendencia continental sudamericana cuyo vasto *corpus* incluye algunos de los principales autores y obras del siglo pasado² (Marcone 1998a, 1998b, 2000; Serafin 2002, 2006; Rueda 2003; Rogers 2016) como la emblemática novela del colombiano José Eustasio Rivera *La Vorágine* ([1924] 1985).

Si hasta entonces solo había servido de telón de fondo, con esta serie de novelas - y con *La Vorágine* en particular - la selva se vuelve la real protagonista (Loveluck 1976, XXIX), capaz de influenciar y destruir la vida de los seres humanos que penetran en ella e intentan explotar sus recursos. Es una sanguinaria diosa (Loveluck 1976) que jamás está satisfecha de los sacrificios humanos que se le tributa. *La Vorágine* de la selva es una «enemiga» (Rivera [1924] 1985, 137) que «se defiende de sus verdugos» (167), es una «cárcel verde» (117) peligrosa, caótica y oscura, que lleva a los hombres a perder la razón, a deshumanizarse, y los catapulta en un mundo de pesadilla. El elemento humano está condenado a sucumbir frente al poder de la selva, que fagocita tanto material como metafóricamente al hombre, lo degrada hasta su esencia animal, exacerba sus instintos y lo vuelve, en

² Entre otras: *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos; *Los pasos perdidos* (1953), de Alejandro Carpentier; *La serpiente de oro* (1935), de Ciro Alegría; *La casa verde* (1965) y *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa.

una palabra, salvaje. En la selva, se pierden esos elementos que distinguen los humanos de los no-humanos y la 'civilización' – o en otros términos la(s) cultura(s) (Descola 2002) – se devela por lo que realmente es: una máscara usada para encubrir la verdadera esencia del hombre. A través del empleo de las metáforas del infierno, de la cárcel, del abismo verde, por ende,

se reelabora el tópico del conflicto americano entre civilización y barbarie.³ (Rueda 2003, 31)

A esta imagen 'infernál' de la selva se contrapuso, sobretudo en la época colonial, una visión opuesta, que representaba la Amazonía como un verdadero paraíso terrenal, reino de la abundancia y lugar de inagotables recursos naturales. El ejemplo paradigmático es la obra del historiador y jurista español Antonio de León Pinelo *El paraíso en el Nuevo Mundo*, de 1656, aunque ya existían ejemplos de esta postura 'edénica' desde el comienzo de la empresa conquistadora.

Sergio Buarque de Holanda ([1959] 2000), en su obra *Visão do Paraíso*, de 1959, propone un atento y documentado recorrido historiográfico en busca del origen de esta representación tan afincada en el imaginario latinoamericano. Tomando como referencia obras de diversa inspiración y época – desde los textos de clásicos griegos y latinos, pasando por escritores medievales como Dante Alighieri o Tomás de Aquino, y llegando a los escritos de los primeros siglos de la Conquista y colonización de América – compara las distintas visiones del paisaje desconocido y salvaje para entender cómo el tema paradisíaco se haya impreso de forma tan duradera y haya condicionado la misma exploración y colonización de varias regiones de América Latina. De esta forma, Buarque no se sorprende que, en contraste con el antiguo escenario europeo de paisajes empobrecidos y hombres constantemente atareados, la 'incesante primavera' de las tierras recién des-

3 La oposición entre 'civilización y barbarie' representa una constante inquietud de la literatura latinoamericana que – por lo menos a partir de la mitad del siglo XIX, con la publicación de *Facundo, o civilización y barbarie* ([1845] 1993) del ensayista y político argentino Domingo Faustino Sarmiento – intenta racionalizar las complejas cuestiones sociales resultantes del encuentro/enfrentamiento entre la cultura occidental y las culturas autóctonas americanas. En la primera parte del siglo XX, los dos términos del sistema binario sufren en parte algunas modificaciones hasta casi enredarse. 'Barbarie', en lugar de representar una 'fase anterior' en una supuesta escala evolucionista de la cultura, puede entonces transformarse en una degeneración de la 'civilización', «bajo la influencia de determinado ambiente moral o del clima tropical considerado como una especie de catalizador de 'barbarie'» (Dessau 1977, 339). A partir de la época de las vanguardias históricas y de la corriente indigenista se asiste además a una inversión de la polarización civilización/barbarie (Serafin 2002, 19), con el rescate de la integridad humana de las sociedades autóctonas respecto a la alienación del mundo capitalista de molde occidental (Dessau 1977, 339-41). Véase también: Campra 2006, 55 y Bosshard 2013, 393, ambos citados en Mancosu 2018, 112.

cubiertas hubiese parecido a los ojos de los primeros visitantes como una copia del Jardín del Edén:

Enquanto no Velho Mundo a natureza avaramente regateava suas dádivas, repartindo-as por estações e só beneficiando os previdentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade de ter de apelar para o trabalho dos homens. (Buarque de Holanda [1959] 2000, X-XI)

Los frailes católicos que acompañaron las expediciones conquistadoras y las entradas de los siglos XVI y XVII, imbuidos - sobre todo en esta segunda etapa - de ferviente fanatismo contrarreformista, confirmaban los parecidos que las tierras selváticas americanas mantenían con el paraíso de las Escrituras. En este sentido, el tratado de León Pinelo representa la cumbre teórica de esta postura, a pesar de que - como subraya Buarque - basa sus reflexiones sobre diecisiete opiniones sin fundamento. Pinelo afirma, sin dejar espacio a dudas, que el Edén bíblico está en el centro del continente sudamericano e individuala los cuatro ríos que regarían sus tierras: el Pisón sería el Río de la Plata; el Gihón, el Amazonas; mientras que el Tigris y el Éufrates serían respectivamente el Magdalena y el Orinoco. Además, identifica el fruto prohibido, causa de la perdición del ser humano, no en la manzana sino en la granadilla o el maracuyá.

De todas maneras, las dos perspectivas contrastantes tenían una base común correspondiente a la cultura colonizadora eurocéntrica; su coexistencia, por ende, coincidía con una serie de intereses (de carácter económico-extractivista, religioso o militar) que se volcaban en la región según las exigencias del caso: es en este sentido que la creación de estas imágenes resultaba ser funcional a la consecución de los objetivos coloniales (Marcone 2000, 130). Dicho de otra manera, el dualismo infierno/paraíso se refería solamente de forma accesoria e instrumental al medio ambiente amazónico. El foco siempre recaía en lo humano.

3 *Paiche y La Virgen del Samiria*

A partir de la segunda parte del siglo XX, a pesar de que en muchas obras de arte - tanto literarias como cinematográficas - el dualismo 'infierno verde/paraíso perdido' siguiera siendo explotado y explorado, emerge otra propuesta, debida quizás a la emergencia a nivel global de una mayor conciencia ecológica y de preocupaciones medioambientales. Citando a Marcone:

la vigencia de estas imágenes [infierno y paraíso] es tan problemática como urgente la necesidad contemporánea de desmistifi-

car la Amazonía [...] para encontrar soluciones, o para redefinir los problemas sociales y ecológicos resultados de presiones extremas sobre la tierra, el agua y otros recursos naturales. (Marcone 2000, 131)

El compromiso histórico de la literatura trasladaría así su objeto de interés desde las condiciones de la vida humana hacia las condiciones de la vida planetaria (Marrero Henríquez 2014, 59), o mejor dicho, sintetizaría las instancias sociales humanas con las medioambientales y ecológicas, quebrantando la barrera entre Naturaleza y Cultura de la ontología naturalista occidental, acercándose más bien a lo que Descola (2002, 2005) llama 'analogismo',⁴ es decir un sistema de identificación en el que cada ser existente se puede descomponer en una multitud de elementos que pueden ser aplicados a otros o contrastados con ellos, de manera que una red de analogías sea a la vez una red de diferencias.

El antropólogo francés, en efecto, a partir de la constatación del carácter inadecuado de la separación dualista de Naturaleza y Cultura - que resulta inapropiado tanto para referirse a las prácticas occidentales como, de forma aún más tangible, para las no occidentales (Descola 2002, 31) - propone el empleo de otra dicotomía como punto de partida para volver a plantear las relaciones de semejanzas y diferencias entre los seres del cosmos. Esta nueva pareja, que según el autor tiene una difusión global, puede sintetizarse en el contraste entre interioridad y materialidad, que sin embargo va mucho más allá de la división occidental entre alma y cuerpo. A partir de la combinación de estos dos elementos se definen

cuatro grandes tipos de ontologías, es decir, de sistemas de propiedades de los existentes, que sirven de punto de anclaje a formas contrastadas de cosmologías, modelos del lazo social y teorías de la identidad y la alteridad. (Descola 2012, 190)

De esta forma, Descola denomina 'totemismo' a la semejanza tanto de las interioridades como de las fisicalidades; 'animismo' a la semejanza de las interioridades y la diferencia de las fisicalidades; 'analogismo' a la diferencia de las interioridades y de las fisicalidades y, por último, 'naturalismo' a la diferencia de las interioridades y la semejanza de las fisicalidades. Esta última fórmula es la que más se acerca a la concepción occidental, en la que la distinción entre humanos

4 «J'entends par là un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées» (Descola 2005, 351).

y no-humanos es proporcionada por lo que solemos llamar alma, conciencia o subjetividad. Por su parte, el animismo sería la ontología más difundida entre las sociedades americanas, en las que no solo los seres animados, sino también plantas, ríos, cerros etc. poseen atributos antropomórficos y características sociales que definiríamos habitualmente como 'humanidad' (Descola 2002, 2005, 2012; Viveiros de Castro 2004, 2010). Conectado a esta ontología, pero a la vez muy distinto, es el concepto levistraussiano de totemismo, en el que un conjunto de unidades sociales está asociado a una serie de objetos naturales homólogos, que lo organizan de forma icónica.

A diferencia de estas tres conceptualizaciones, el analogismo

no requiere en absoluto una relación directa de persona a persona entre humanos y no-humanos, sino que implica que entre ellos existe una similitud de efectos, una acción lejana o una resonancia involuntaria [...]. Desde un punto de vista ontológico, el analogismo [se funda] sobre una discontinuidad gradual de las esencias, cuya formulación más clásica es la teoría de la cadena de los seres, y sobre una serie de pequeñas discontinuidades entre las formas y las sustancias, necesarias para que puedan establecerse entre ellas correspondencias significantes. (Descola 2002, 44-5)

Microcosmos humano y macrocosmos medioambiental estarían de esta manera estrechamente conectados: las propiedades, los movimientos o las modificaciones de estructura de ciertas entidades del mundo natural ejercerían una influencia a distancia sobre el destino de los seres humanos y a la vez serían influenciadas por el comportamiento de estos.

A nivel literario, dos ejemplos en este sentido son *Paiche* (1963) de César Calvo de Araújo y, sobre todo, *La Virgen del Samiria* (2012) de Róger Rumrill García.

La primera es una novela realista escrita en 1942 y publicada en 1963 en la que el autor describe la cotidiana lucha por la supervivencia de un grupo de hombres que intenta escaparse de la llegada del capitalismo a la selva (Pau 2017) dando vida a una comunidad socialista que llamarán, justamente, Paiche. Esta obra bien podría tener cabida al interior del corpus de las 'novelas de la selva', puesto que comparte con ellas una característica fundamental. En *Paiche* también, en efecto, se asiste a lo que Marcone (1998a, 1998b, 2000) llama «un retorno a lo natural» y está presente una dura crítica a las industrias extractivas. Sin embargo, la alternativa planteada por la novela de Calvo de Araújo no es un modelo distinto de modernización que apunta a la integración de la selva a la vida estatal, sino una propuesta política nueva, tanto a nivel social, como medioambiental. La novela presta una atención inédita a las distintas percepciones de la naturaleza y a los problemas ecológicos, tanto que, al final, si el proyecto

fracasa – como acontecía en muchas otras novelas de la selva –, esto no se debe a la faceta peligrosa de la selva, sino a la pujante avanzada del capitalismo y de la burocracia.

Por su parte, *La Virgen del Samiria* es una obra que se desarrolla en un doble plano temporal, en dos épocas caracterizadas por el aprovechamiento de los recursos naturales y humanos de la selva: el boom del caucho de comienzos del siglo XX y el boom del petróleo de los años sesenta y setenta y se configura como la saga de una familia mestiza, en la que el personaje principal es la joven María Reátegui Torres. La obra sigue una tesis fundamental: los ciclos económicos basados en el saqueo de los recursos provocan consecuencias negativas decididamente mayores respecto a los posibles beneficios, causando la destrucción de la naturaleza y la desestructuración de la sociedad.

Cabe mencionar, en primer término, la nota puesta por Calvo de Araujo a conclusión de su novela, en la que sintetiza su perspectiva y las razones que lo llevaron a la publicación de la obra:

Esta obra fue escrita el año 1942. Su autor no pensaba publicarla, pero en vista de que varios escritores están mistificando y torciendo la realidad amazónica, se ha visto obligado a su publicación, a fin de que la verdad de la Selva Peruana no siga sufriendo alteraciones dañinas, especulativas, espectaculares que la presentan como un 'infierno verde' cosa que es totalmente falsa. (Calvo [1963] 2012, 254)

Sin dejar de mencionar a lo largo de la obra los posibles peligros de la vida en la floresta, Calvo rechaza así de forma contundente esa imagen que muchas 'novelas de la selva' habían ido cristalizando durante décadas: la selva devoradora de *La Vorágine*, la serpiente que frustra las ambiciones de don Osvaldo en *La serpiente de oro*, o el llamado casi mágico que rapta a Marcos Vargas en *Canaima*, son matizados con tintes menos exóticos y más objetivos. El ambiente forestal puede reservar riesgos, pero a su vez puede sufrir ataques externos.

A pesar de que la postura edénica aparece frecuentemente, con hiperdescriptivas y asombradas reseñas de la 'cornucopia' amazónica y referencias explícitas al paraíso verde (Calvo [1963] 2012, 111, 171), destaca en la obra una temprana conciencia ecológica que condena puntualmente las actividades extractivas como la caza indiscriminada para el comercio de pieles de animales,⁵ la implantación de monocultivos o la deforestación que lleva a la extinción de numero-

5 «¡Seguirá la matanza! ¡Seguirá hasta que no quede nada, absolutamente nada, ningún animal, ni uno solo para el sustento del hombre que vive y trabaja en la Selva! [...] La Selva quedará muerta, despoblada, sin vida y sin provisiones. Nadie querrá vivir ni trabajar en ella, comiendo plátanos, yucas y pescado solamente, si es que quedan peces. Sólo los pajaritos alegrarán el verdor con sus cantares: si es que al blanco no se le antoja vestirse de plumas» (Calvo [1963] 2012, 51).

sas especies, problemáticas sintetizadas en el relato metafórico del oso perezoso que, a causa de una inundación se encuentra en un pequeño islote en el río:

En toda la isla no había más de cinco árboles de cético y ni una yerba existía. Tenía hambre y miraba hacia arriba las verdes hojas y los tiernos retoños, pero como viera que los troncos eran altos, se dijo: No, no soy tan tonto para subir tanto, por comer los cogollos; pues, con cavar un poquito y echado de barriga puedo alimentarme de las raíces que son dulces. Y así lo hizo. Ese día comió las de uno. Con gran sorpresa para él, el tronco se vino al suelo, entonces se alegró y al otro día comió todos los retoños y semillas del mismo. Durmió feliz... – Soy inteligente – se decía... las demás hojas se secaron y él se fue a otro árbol y volvió a hacer la misma cosa. A los treinta días ya no tenía nada que comer y a poco, se moría de hambre. (Calvo [1963] 2012, 217-18)

Los personajes de *Paiche* no terminan neutralizados por la supuesta influencia nociva de la naturaleza, sino que, al contrario, se esfuerzan para defenderla de sus depredadores: el proyecto de la comunidad socialista es así un proyecto de ecología política porque apunta a una armonía, tanto entre los seres humanos, como entre ellos y los no-humanos.

Las inquietudes de César Calvo de Araújo y de sus personajes vuelven de manera – si cabe – más intensa en la novela de Róger Rumrill (2012), en donde la ecología es uno de los principales ejes temáticos. De un lado se subraya la riqueza y la inmensa biodiversidad del ecosistema amazónico, del otro se centra la atención sobre su destrucción y contaminación.

En la novela, aun dejando de lado cualquier referencia religiosa, se menciona explícitamente a Antonio de León Pinelo y, a través de un desplazamiento espacial y temporal, se asiste a una de sus conferencias dictadas en la Universidad de San Marcos, en Lima, en la que asevera que el paraíso terrenal de las Sagradas Escrituras estaba en el triángulo de tierra comprendido entre los ríos Pacaya y Samiria (Rumrill 2012, 22). El episodio es el pretexto para empezar una minuciosa enumeración de las criaturas de la selva: las innumerables plantas, los animales de tierra y los acuáticos, los frutos, hasta llegar al ser humano. Mencionar y juntar de esta forma seres humanos y no-humanos no resulta insólito, si recordamos que – para la ontología animista y perspectivista amazónica – los animales, los espíritus y todos los agentes que habitan el cosmos se autoperciben como humanos y son esencialmente humanos: son gente, son personas (Viveiros de Castro 2004, 2010; Tello 2014) que pueden incluso cruzar la frontera entre una especie y la otra.

Como también en otras ocasiones a lo largo de la novela, la descripción paradisíaca se interrumpe abruptamente para presentar

la situación de destrucción debida a la explotación de los recursos. Son ejemplares de este contraste y de estos cambios repentinos de perspectiva las palabras de admiración y entusiasmo del personaje de Petronila

Ni en sueño había visto tantas maravillas de la naturaleza (Rumrill 2012, 35)

con la violencia y la brutalidad empleada, pocas líneas después, por el cauchero alemán Hans Heinz

¡Tenemos que dejar sin una gota de leche a esta maldita selva!
(Rumrill 2012, 35)

En *La Virgen del Samiria* la selva es víctima del hombre y se muestra por lo que es hoy en día: un ecosistema sumamente frágil, duramente afectado y amenazado por la acción humana, por la depredación de sus recursos y por la destrucción de su inmensa biodiversidad.

El momento central de la novela, la reflexión fundamental que resume el espíritu de la obra, es pronunciada por Epaminondas Reátegui Torres, hermano de María, la joven 'visitadora' protagonista:

No es una fatalidad lo que está pasando con nuestra familia. En realidad toda la Amazonía está sufriendo. Fuerzas extrañas, desde dentro y desde fuera, la están desgarrando, violando, saqueando. Porque la Amazonía es un ser vivo, sano, hermoso. Pero a ese ser le están quitando los ojos, los brazos y quieren sacarle el corazón. Este ser, la Amazonía, puede morir y si ella muere, moriremos todos. Nosotros los humanos ya estamos sufriendo, padeciendo, lo que ella sufre y padece. Lo que a ti [a María] te ha pasado y te pasa, le ha pasado y le pasa a la Amazonía. Tú eres como la Amazonía.
(Rumrill 2012, 127)

Rumrill decide revelar y descubrir el símbolo de la analogía para manifestar de forma explícita sus preocupaciones acerca del presente y del futuro de la naturaleza amazónica; a la vez, al crear un paralelismo entre esta y la vida de la muchacha, el autor asume una postura cercana al ecofeminismo, reconociendo la similitud entre las lógicas de dominación antropocéntrica y la androcéntrica (Heffes 2014, 15; Plumwood 1993). La analogía entre la explotación física y sexual de la joven María y el aprovechamiento indiscriminado de los recursos amazónicos quiebra, además, otro estereotipo sobre la selva: el de la virginidad, la impenetrabilidad de la naturaleza y su resistencia a las intrusiones. Para Rumrill esta imagen no corresponde a la realidad actual, en la que se asiste a la continua violación y abuso del espacio, de las materias primas y de las diversas entidades que habitan la

Amazonía. La pesadumbre y las inquietudes de los personajes (y del mismo autor) se concretizan, hacia el final de la obra, en un apocalíptico vaticinio de Epaminondas, procedente de las visiones inducidas por una toma de ayahuasca. Las imágenes de mortandad de peces, contaminación de ríos y cochas, la hecatombe de los animales y de las plantas son descritas junto con una alienante repetición de las sustancias tóxicas que infectan y matan tanto a los seres humanos como a los no-humanos, las «madres de las aguas y del bosque»:

Con la contaminación de las aguas por los derrames del petróleo y las aguas de formación mueren los peces, las plantas, la gente se enferma y mueren también las madres de las aguas y del bosque. Porque en el mundo amazónico todo tiene madre, las plantas, los árboles, los lagos, las quebradas, los ríos. Todo tiene madre. (Rumrill 2012, 151)

Con este fragmento, Rumrill decide mencionar también el animismo, es decir la condición de 'humanidad' no exclusiva del ser humano, y finalmente deja espacio para la esperanza y la acción, porque aún es posible hacer algo para evitar la catástrofe:

En mis visiones también he visto que se levantarán fuerzas, por ahora casi invisibles, para defender la Amazonía. Porque la Amazonía está ahora como nuestra hermana María: desgarrada, explotada y prostituida, pero se acerca la hora en que ella volverá a ser la María que nuestra madre quería que sea. Así también será el destino de la Amazonía. (152)

Para el autor la organización y «la resistencia son cuestiones de vida y muerte»: son necesarios el abandono del sistema extractivo-mercantil y la construcción de un nuevo modelo de vida que respete el ecosistema amazónico. Este tendrá que juntar saberes y conocimientos indígenas y ribereños con la ciencia y el pensamiento universal, para la realización de un ideal no solo ecológico sino también político: «una nueva utopía social para el siglo XXI» (Rumrill 2012, 160).

4 Conclusiones

Para concluir, la dual visión estereotipada sobre la selva amazónica, descrita según los casos como infierno o como paraíso, deja espacio – en las novelas presentadas – a una conciencia ecológica y al compromiso con las causas de preservación medioambiental. Tanto el caso de *Paiche*, como el de *La Virgen del Samiria*, aun abandonando la dimensión infernal, no decaen en una apología de lo paradisíaco de la selva, sino que tratan de representarla con mayor objetividad en sus

aspectos reales. Además, especialmente en la novela de Rumrill, la revelación del símbolo según el cual la Amazonía es como la protagonista, permite el abandono de los dualismos antitéticos de 'infierno/paraíso', 'naturaleza/cultura', 'civilización/barbarie', 'humano/no-humano', característicos del naturalismo de ascendencia occidental.

Lo que sorprende es que este cambio de paradigma en las dos novelas contemple solo tangencialmente la ontología típica de muchos grupos étnicos de las tierras bajas amazónicas, el animismo, y que se resuelva en una síntesis analógica en el que, citando una vez más a Descola, «los humanos y los no-humanos pertenecen a una misma colectividad, el mundo, cuya organización interna y propiedades se derivan de analogías perceptibles entre los seres existentes» (Descola 2002, 45-6).

El afán hacia un ecologismo moderno, según Calvo de Araujo y Rumrill, tendrá que unir perspectivas, conocimientos, ontologías y epistemologías de distinta procedencia, sin exclusiones o guetizaciones. Las inquietudes medioambientales tendrán que juntarse, además, con las luchas para el reconocimiento de los derechos políticos – en el sentido más amplio del término – de todos los seres que habitan el cosmos. *Paiche* y *La Virgen del Samiria* representan, en este sentido, un sincero llamado a que todos hagan su parte para alcanzar este objetivo, el de una mayor justicia medioambiental y social.

Bibliografía

- Acuña, Cristóbal de [1641] (1986). «Nuevo descubrimiento del Gran Río del Amazonas». Figueroa, Francisco de et al., *Informes de jesuitas en el Amazonas*. Iquitos: Ceta, 25-107.
- Badini, Riccardo; Galli, Elisa (2014). «Miti occidentali e pensiero indigeno contemporaneo: un progetto di ricerca nell'Amazzonia peruviana». Badini, Riccardo (a cura di), *Amazzonia Indígena e pratiche di autorappresentazione*. Milano: Franco Angeli, 13-22.
- Becco, Horacio Jorge (ed.) (2003). *Crónicas de El Dorado*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bosshard, Marco (2013). *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Buarque de Holanda, Sergio [1959] (2000). *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no Descobrimiento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Publifolha.
- Calvo De Araujo, César [1963] (2012). *Paiche*. Iquitos: PetroPerú.
- Campra, Rosalba (2006). *América Latina: l'identità e la maschera*. Roma: Meltemi.
- Carvajal, Gaspar de [1542] (2010). *Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv69s9> (2019-03-25).
- Da Cunha, Euclides [1909] (2016). *Un paraíso perdido. Ensayos amazónicos*. Lima: Pasacalle.
- Descola, Philippe (2002). *Antropología de la naturaleza*. Lima: Ifea-Lluvia editores.

- Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Descola, Philippe (2012). *Más allá de Naturaleza y Cultura*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu Editores.
- Dessau, Adalberto (1977). «Civilización y Barbarie en la novela latinoamericana». Chevalier, Maxime; Lopez, François; Perez, Joseph; Salomon, Noël Salomon (eds), *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974). Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos; Université de Bordeaux III, 335-44. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3r2v1> (2019-03-25).
- Gallegos, Rómulo [1935] (1991). *Canaima*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Harrison, Robert Pogue (1992). *Forests: the Shadow of Civilization*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Heffes, Gisela (2014). «Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 11-34.
- Hernández, Arturo [1942] (1971). *Sangama*. Lima: Ediciones Varona.
- La Condamine, Charles M. de [1745] (1993). *Viaje a la América Meridional por el Río de las Amazonas. Estudio sobre la quina*. Quito: Abya-Yala.
- León Pinelo, Antonio de [1656] (1943). *El Paraíso en el Nuevo Mundo, Comentario Apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas y tierra firme del mar Océano*. Lima: Comité del IV Centenario del descubrimiento del Amazonas.
- Loveluck, Juan (1976). «Prologo». Rivera, José Eustasio, *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, IX-XLIII.
- Mancosu, Paola (2018). «Civilización y barbarie en el pensamiento de Gama-liel Churata». *Centroamericana*, 28(1), 109-33. URL <https://goo.gl/84ivty> (2019-03-19).
- Marcone, Jorge (1998a). «De retorno a lo natural: La serpiente de oro, la 'novela de la selva' y la crítica ecológica». *Hispania*, 81(2), 299-308. DOI <https://doi.org/10.2307/345018>.
- Marcone, Jorge (1998b). «Cultural Criticism and Sustainable Development in Amazonia: a Reading from the Spanish-American Romance of the Jungle». *Hispanic Journal*, 19(2), 281-94.
- Marcone, Jorge (2000). «Nuevos descubrimientos del Gran Río de las Amazonas: La 'novela de la selva' y la crítica al imaginario de la Amazonía». *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 8(16), 129-40.
- Marrero Henríquez, José Manuel (2014). «Pertinencia de la ecocrítica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 57-77.
- Pau, Stefano (2017). «Modelos para la superación de la crisis del sistema capitalista: *Paiche* y *E venne il sabato*, novelas amazónicas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 44(86), 277-300.
- Plumwood, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London; New York: Routledge.
- Pratt, Mary Louise (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, José Eustasio [1924] (1985). *La Vorágine*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Rogers, Charlotte (2016). «Mario Vargas Llosa and the novela de la selva». *Bulletin of Spanish Studies*, 93(6), 2-18. DOI <https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1176299>.

- Rodríguez, Ileana (1997). «Naturaleza/nación: lo salvaje/civil escribiendo Amazonía». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(45), 27-42.
- Rueda, María Helena (2003). «La selva en las novelas de la selva». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29(57), 31-43.
- Rumrill, Róger (2012). *La Virgen del Samiria*. Lima: Ediciones El Nocedal.
- Sarmiento, Domingo Faustino [1845] (1993). *Facundo, o Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y ámbitos de la República Argentina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Scott, Heidi (2010). «Paradise in the New World: an Iberian Vision of Tropicality». *Cultural Geographies*, 17(1), 77-101. DOI <https://doi.org/10.1177/1474474009350000>.
- Serafin, Silvana (2002). «Romanzo della selva: evoluzione di un genere». *Rassegna iberistica*, 75/76, 13-26. URL <http://hdl.handle.net/11707/6472> (2019-03-13).
- Serafin, Silvana (2006). *La selva, da soggetto narrativo a ricorso letterario*. Roma: Bulzoni.
- Tello, Leonardo (2014). «Ser gente en la Amazonía, fronteras de lo humano: aportes del pueblo kukama». Badini, Riccardo (a cura di), *Amazzonia Indigena e pratiche di autorappresentazione*. Milano: Franco Angeli, 39-48.
- Todorov, Tzvetan (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. México; Madrid: Siglo XXI Editores.
- Torres Núñez, Cynthia (2016). «Prólogo. El paraíso perdido de Euclides da Cunha». Da Cunha, Euclides, *Un paraíso perdido. Ensayos amazónicos*. Lima: Pasacalle, 5-30.
- Uribe, César (1933). *Toá. Narraciones de caucherías*. Manizales: Arturo Zapata editor.
- Von Humboldt, Alexander (1980). *Cartas americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2004). «Perspectivismo y multinaturismo en la América indígena». Surrallés, Alex; García Hierro, Pedro (eds), *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhagen; Lima: Iwgia, 37-80.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires; Madrid: Katz Editores.
- Yáñez Velasco, Marcos (2017). *El bosque literario. Geneología de un paisaje simbólico* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Crear el mito americano: de las sirenas a los narcos

¿Mito o monstruo?

Cuando la literatura colombiana se confronta con la figura de Pablo Escobar

Françoise Bouvet

Université Rennes 2, France

Abstract Pablo Escobar died in 1993 but his figure is still present in today's artistic environment. This article studied the 'character Escobar' as he appears in the Colombian fiction, and more precisely in six novels published between 1993 and 2017 by writers such as Restrepo, Vallejo, Franco, Vásquez, Forero Quintero and Mesa. By analysing the allusions to the *capo*, his (dis)appearances, different names, descriptions... , this study examines how these authors deal with the heroic or monstrous facets of the so-called *Patrón del Mal*, and his mythical and sacred dimension, raising the question of an eventual responsibility of the writers in the mythification process of Escobar.

Keywords Pablo Escobar. Columbia. Myth. Monster. Novel. Literature. Drug trafficking.

Sumario 1 Introducción. – 2 Presencia y lugar otorgado a Pablo Escobar en la narrativa colombiana. – 2.1 El ausente y su sombra amenazante. – 2.2 Las apariciones de Pablo Escobar. – 3 Una figura dicotómica. – 3.1 Aspectos positivos y negativos evocados en las novelas. – 3.2 ¿Monstruo o héroe? – 4 Hacia una mitificación de la figura de Pablo Escobar. – 4.1 Una figura leyendaria. – 4.2 Nombre y mito. – 4.3 La dimensión sagrada del personaje. – 5 Conclusión.

1 Introducción

Pablo Escobar murió hace ahora veinticinco años, abaleado en un tejado de Medellín, y sin embargo su leyenda no se ha apagado con él: su ambigua figura sigue poblando hoy las páginas de la prensa o las pantallas del mundo entero, principalmente porque numerosos artistas se han apoderado de su imagen.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/011

El capo colombiano es hoy un héroe de series, películas o canciones, un personaje pictórico o narrativo. El arte le está proporcionando una segunda vida o una inmortalidad que no pueden sino dejar perplejo al espectador o al lector crítico. Pablo Escobar siempre ha tenido dos caras: la del criminal que, con fondo de narcotráfico y terrorismo, desató una oleada de violencia y muerte en la Colombia de los años ochenta, pero también la de un verdadero Robin Hood moderno, que construyó viviendas, estadios u hospitales para los pobres de Medellín. ¿Cómo puede un artista elegir tal figura como héroe de su obra? ¿Y cómo puede lidiar con estas dos facetas del personaje?

Este trabajo propondrá precisamente un estudio del protagonismo que le ha concedido la narrativa colombiana a Escobar desde su muerte en 1993. Con este fin, se centrará en seis novelas que abarcan veinticinco años de literatura y cuyo punto común es una ubicación parcial o total en la ‘Colombia de la droga’, la de los ochenta con el auge del cartel de Medellín: *Leopardo al sol* de Laura Restrepo (1993), *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994), *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (1999), *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez (2012), *Desaparición* de Gustavo Forero Quintero (2012) y *La cuadra* de Gilmer Mesa (2017).

En un primer tiempo, se tratará de ver cómo aparece y qué lugar ocupa Pablo Escobar en las seis novelas evocadas, lo que permitirá luego detallar las dos caras que parece presentar el protagonista, de la figura monstruosa a la figura heroica. Cuestionaremos entonces la noción de mito en su dimensión atemporal y sagrada para evaluar si se puede aplicar al capo y para entender qué proceso ha podido mover estos escritores a incluirlo en sus obras: ¿acaso participan ellos también en una mitificación del llamado *Patrón del mal*?

2 Presencia y lugar otorgado a Pablo Escobar en la narrativa colombiana

2.1 El ausente y su sombra amenazante

Es interesante notar que Pablo Escobar no aparece en la narrativa colombiana antes de 1993, precisamente el año de su muerte, lo que es lógico si consideramos que en aquellos años, hablar del capo resultaba sumamente peligroso. ¿A qué novelista le hubiera gustado correr la suerte de Guillermo Cano, el director del periódico *El Espectador*, quien murió en 1986, asesinado bajo orden de Escobar, tres años después de haber empezado a publicar tribunas en su contra? ¿Quién se atrevería a romper con esta ley del silencio y del miedo?

Leopardo al sol, cronológicamente el primer libro de este estudio, cuenta la historia de dos ramas de una misma familia, ambas narcotraficantes, y que se enfrentan en un proceso de venganza cuyo fin

es acabar con los miembros varones del clan opuesto. La trama tiene una base real y esta novela es el fruto de un trabajo de once años de investigación periodística por parte de Laura Restrepo.¹ Sin embargo la historia se ubica en la costa caribeña y en ningún momento aparece o se menciona a Escobar: ¿por qué entonces seleccionar esta novela en nuestro corpus? Porque precisamente los dos jefes de clan de *Leopardo al sol*, y en particular Nando Barragán, se asemejan mucho a la figura de Pablo Escobar: ambos vienen de una familia humilde, empezaron con pequeños tráficos, son hombres corpulentos, idealizados y a la vez temidos y odiados por la población, libran una guerra despiadada y violenta contra el clan enemigo. ¿Unas similitudes casuales o lógicas en el mundo del narcotráfico? Pues no, porque hay detalles que no dejan lugar a dudas. En *Leopardo al sol*, se precisa que:

Nando Barragán vivía con temor de que lo envenenaran y por eso no probaba bocado que no fuera preparado por su propia madre. (Restrepo 2001, 113)

Paralelamente, Juan Pablo Escobar cuenta en su libro *Pablo Escobar, mi padre*, que:

[su] papá había tomado precauciones porque temía que sus enemigos del cartel de Cali envenenaran sus alimentos. Por eso, al llegar a *La Catedral*, llevó dos empleadas para que se encargaran exclusivamente de su comida, que preparaban en una cocina diferente a la de los demás. (Escobar 2014, 344)

La Catedral es el nombre de esta cárcel dorada que mandó construir el jefe del cartel de Medellín antes de entregarse y donde pasaría tan solo un año: una corta tregua para escapar tanto de la extradición como de sus enemigos, el cartel de Cali y los *Pepes*.² Cuando se evadió en 1992, el mundo descubrió estupefacto los lujos de los que se había beneficiado, desde unas máquinas de cardiotraining y billares hasta una cama giratoria especialmente encargada para la boda de uno de sus sicarios (357). ¿Cómo no pensar aquí en la gran casa lujosa en la que el joven Arcángel Barragán debe permanecer encerrado para salvarse la piel y donde se pasa el tiempo jugando al pinball, o también en el regalo de boda de Nando, una gran cama circular que «da vueltas de ciento ochenta grados mientras se activan los resortes del so-

¹ Para más información sobre los orígenes de la novela, leer por ejemplo el artículo de Stefanoni y Lapunzina (s.d.), o el de Sánchez-Blake (2001, 60).

² El grupo paramilitar de los *Pepes* (Perseguidos por Pablo Escobar) fue creado el 30 de enero de 1993 por los hermanos Castaño con el fin de asesinar a Pablo Escobar. La organización, financiada por el cartel de Cali, reunía a numerosos rivales del capo y operaba en estrecha relación con las Fuerzas Armadas colombianas.

mier produciendo vibraciones y masajes, y oscila el colchón» (Restrepo 2001, 119)?

Laura Restrepo salpica su relato de unos detalles, unas referencias que vienen clavadas en la mente de cada colombiano que haya vivido la década negra de los ochenta. Así los lectores de 1993 no pueden sino sentir en *Leopardo al sol* la sombra amenazante y omnipresente del capo de los capos, y la autora realiza la hazaña de hablar de Pablo Escobar sin nunca evocarlo.

2.2 Las apariciones de Pablo Escobar

En las demás obras del corpus, Pablo Escobar sí aparece, pero el relato nunca se centra en él. Ocupa poco espacio en la narración. Así se evoca directa o indirectamente, como mínimo en 7 páginas en *La Virgen de los sicarios*, y como máximo en 33 páginas en *Rosario Tijeras*: siempre es una figura secundaria.

En ciertas novelas, el capo no aparece como personaje de ficción en sí sino como un mero elemento del contexto, un hombre o nombre, sin corporeidad, que forma parte de lo cotidiano de los protagonistas: unas cuantas letras trazadas en las paredes de Medellín,³ una imagen recurrente en las pantallas que difunden la noticia de su muerte,⁴ a veces un tema de debate o de reflexión entre los protagonistas como para el narrador de la *Virgen de los sicarios* (Vallejo 2006, 34-5, 64-5) o entre el de *Desaparición* y su pareja, Chiqui (Forero Quintero 2012, 134, 138, 216). Para Antonio Yammara, el narrador de *El ruido de las cosas al caer*, que vivió su infancia en Bogotá durante los años ochenta, el nombre de Pablo Escobar siempre aparece vinculado a sus recuerdos, algunos felices, con el zoológico de la famosa Hacienda Nápoles,⁵ otros muy negros; el capo es una referencia temporal, Escobar fue quien ritmó su vida con atentados y magnicidios, y su nombre se machaca, asociado con sus crímenes:

Yo tenía catorce años esa tarde de 1984 en que Pablo Escobar mató o mandó matar a su perseguidor más ilustre, el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla (dos sicarios en moto, una curva de la calle 127). Tenía dieciséis años cuando Escobar mató o mandó ma-

³ «Se podía ver en las paredes del barrio: [...] Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente» (Franco 2006, 70).

⁴ «Hoy dando parte a la nación porque veinticinco mil soldados habían dado de baja al presunto capo-jefe del narcotráfico, contratador de sicarios» (Vallejo 2006, 34).

⁵ En 1981, Pablo Escobar creó en su famosa propiedad del Magdalena medio, la Hacienda Nápoles, un zoológico que contaba con más de 1.200 especies exóticas (hipopótamos, cebras, jirafas, canguros, avestruces, etc.), la mayoría traídas por vuelos clandestinos. Por voluntad del capo, el parque era de acceso gratis.

tar a Guillermo Cano, director de *El Espectador* (a pocos metros de las instalaciones del periódico, el asesino le metió ocho tiros en el pecho). Tenía diecinueve y ya era un adulto, aunque no había votado todavía, cuando murió Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia del país [...] Y poco después fue lo del avión de Avianca, un Boeing 727-21 que Escobar hizo estallar en el aire [...] para matar a un político que ni siquiera estaba en él. (Vásquez 2012, 18-19)

Pero otras veces Pablo Escobar es un personaje actuante de la novela. En muchas de las obras del corpus, la acción se desarrolla en Medellín y los protagonistas trabajan para el cartel: todos los adolescentes de *La cuadra*, así como Alexis y Wilmar, los dos jóvenes amantes del narrador de *La virgen de los sicarios*, son asesinos a sueldo, contratados por Escobar o sus esbirros para matar o poner bombas; Rosario Tijeras, la atractiva y fascinante heroína del libro epónimo de Jorge Franco, salió de la miseria gracias al patrón y sus duros, pero a cambio de una disponibilidad total en cuanto él necesite satisfacer sus deseos. En tal entorno, Pablo Escobar cobra más realidad, particularmente en *La cuadra*, cuando se narra la asombrosa llegada del patrón, «conduciendo un Renault 12 taxi y escoltado únicamente por dos guardaespaldas» (Mesa 2016, 130), ahí en persona para hablar con el jefe del barrio, Reinaldo Risco.

Sin embargo, cabe notar que a menudo el capo es un personaje escurridizo. ¿Aparece o no en *El ruido de las cosas al caer*? El caso es que no es nombrado, pero ¿quién sino él sería ese hombre «de bigote y pelo ondulado y negro», empleador del piloto transportista de droga Ricardo, y propietario de una «hacienda sin límites visibles en Doradal, poco antes de llegar a Medellín, con caballerizas lujosas y una piscina como una esmeralda tallada» (Vásquez 2012, 209)? Rosario Tijeras frecuenta a Pablo Escobar pero nunca quiere hablar de él, y cuando le encarga al narrador que vaya de parte suya a reclamarle dinero al patrón, el encuentro finalmente no se concretiza: el chico no traspasa la portería donde se refugian «porque ya les habían montado la cacería» (Franco 2006, 99). De la misma manera el capo cobra una dimensión fantasmal en *Desaparición*: Chiqui, la joven revolucionaria, va a Medellín en 1985 para recuperar el dinero destinado a financiar el ataque del Palacio de Justicia, y ahí se pasa el tiempo buscando a Pablo Escobar, el cual nunca aparece, sino en el hospital, cuando el narrador yace inconsciente en una cama y no podrá acreditar que el patrón se haya presentado realmente. La figura del capo escapa de los protagonistas y del lector, tal como escapa de las fuerzas armadas y estatales en la realidad, en un mismo halo de misterio.

3 Una figura dicotómica

3.1 Aspectos positivos y negativos evocados en las novelas

Después de estudiar cuándo y cómo aparece la figura de Pablo Escobar en las novelas, centrémonos ahora en el personaje mismo y en las características que de él decidieron pintar o callar los autores. Menos en *Rosario Tijeras* y en *Desaparición*, donde se expresan sobre el tema dos personajes femeninos – Rosario y Chiqui –, las descripciones y comentarios sobre el capo siempre proceden del narrador, que en cada libro es homodiegético y cuenta en primera persona sucesos que sufrió en carne viva.

Rápidamente el lector se da cuenta de que el personaje Escobar luce dos caras: a veces se mencionan sus cualidades o las acciones positivas que realizó, otras veces aparece su lado oscuro con sus defectos o los crímenes que cometió. Pablo Escobar podría aparecer como un hombre común, con sus defectos y cualidades: grosero (Mesa 2016, 28), autoritario (Franco 2006, 125; Mesa 2016, 28, 126), generoso (Forero Quintero 2012, 216), inteligente (Vallejo 2006, 63; Mesa 2016, 129, 131), etc. Pero en el momento de recopilar todas esas alusiones, positivas y negativas, que remiten a la personalidad o a los actos de Pablo Escobar, se destacan claramente tres tipos de posicionamiento narrativo: la novela de Fernando Vallejo muestra una sola faceta, positiva, del capo; las de Juan Gabriel Vásquez y Jorge Franco siguen el mismo modelo aunque al revés, presentando la cara más oscura de Escobar; y las de Gustavo Forero Quintero y Gilmer Mesa oponen de manera bastante equilibrada, ambas facetas.

Cierto es que los términos ‘positivo’ y ‘negativo’ son totalmente cuestionables. ¿En qué criterios basarse para hablar de positividad o negatividad? ¿En los principios morales que supuestamente son la base de la sociedad judeocristiana en la que se desarrollan las novelas? La elección aquí fue considerar estas características tal como las percibe el narrador o el personaje que las evoca, lo que saca a la luz el aspecto chocante, a nivel moral, del discurso del intelectual en *La Virgen de los sicarios*, quien exalta al capo por el número de asesinatos que tiene a su cargo, reprochándole no obstante haberlos cometido «por interpósita persona» (Vallejo 2006, 80).

Esta perspectiva adoptada por Fernando Vallejo así como la multiplicación de términos relativos a la violencia, la crueldad, el poder y sus abusos (Vásquez 2012, 18, 19; Forero Quintero, 134, 223; Mesa 2016, 28, 130, 145), ubican al patrón en una esfera fuera de norma, a raíz de la cual nace una concepción monstruosa del personaje. El monstruo en efecto fue primero este ser de morfología fuera de lo común, anormal, que se exhibía en las ferias, antes de que surgiera en el siglo XIX el concepto de ‘monstruo moral’: «persona que sus-

cita temor por su crueldad y su perversidad»,⁶ tal es sin duda una de las definiciones que se le puede aplicar al jefe del cartel de Medellín.⁷ ¿Quieren los escritores de este corpus condenar al hombre Escobar presentándolo como un personaje monstruoso? ¿O al contrario buscan matizar esta imagen, quizás hasta el extremo opuesto, hasta darle una cara heroica?

3.2 ¿Monstruo o héroe?

Basándose en las precedentes observaciones, sería fácil figurarse que Jorge Franco y Juan Gabriel Vásquez pintaron el retrato de un monstruo, y Fernando Vallejo en cambio, el de un héroe. Nada menos evidente. Es cierto que los dos primeros autores no hablan nunca del capo de manera positiva, menos quizás cuando Antonio Yammara evoca el zoológico que tanto hizo soñar a los niños:⁸ hay una voluntad clara de no heroizar al capo. Pero por otro lado, tampoco hay voluntad de insistir en su aspecto monstruoso: en *Rosario Tijeras*, solo una vez se describe a Escobar; no se trata de una denuncia sino del mero asco y de los celos que le produce al narrador el control total que el capo ejerce sobre Rosario, destruyéndola. En *El ruido de las cosas al caer*, tampoco aparece mucho Pablo Escobar: Juan Gabriel Vásquez habla de sus crímenes de manera factual, sin una plétora de adjetivos o comentarios, para dar mejor cuenta de las consecuencias nefastas que tuvieron dichos crímenes para los colombianos y para el propio país. Ese es en definitiva el tema que le interesa.

Queda el caso de la novela *La Virgen de los sicarios*, en la que se exalta la grandeza y la inteligencia del jefe del cartel de Medellín. Fernando Vallejo rompe con los criterios de lo moralmente positivo o negativo con el discurso de su narrador, un discurso que se podría tolerar si proviniera de jóvenes sicarios pero que choca en la boca de un intelectual. La aparente heroización del capo se puede leer más bien como pura provocación y cinismo por parte del profesor, que finalmente habla de Escobar solo en tres ocasiones, y siempre para apoyar su crítica mordaz de la sociedad colombiana, entre un presidente ineficiente, unos políticos corruptos o una Iglesia desquiciada. La novela abre la reflexión: ¿quiénes son en definitiva los más monstruosos?

⁶ Definición sacada del diccionario *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/> (2018-06-01).

⁷ Para profundizar la noción de criminal como 'monstruo moral', se puede consultar el trabajo de Anne-Emmanuelle Demartini, por ejemplo y entre otros, su artículo «Le crime, le monstre et l'imaginaire social. L'affaire Lacenaire» (2008).

⁸ Notemos sin embargo que Antonio Yammara siempre habla del parque, nunca de su creador; no insiste por ejemplo en la generosidad de Escobar que dejó su zoológico en acceso libre para que todos los colombianos pudieran conocer especies exóticas.

¿Pablo Escobar? ¿Los jóvenes necesitados que lo erigen a la categoría de héroe? ¿Una clase política y religiosa que no cumple con su rol y transgrede las leyes?

En cuanto a las dos novelas que presentan una imagen dicotómica de Pablo Escobar, vemos que ponen de relieve las aparentes contradicciones del capo: es humilde pero peca de grande, es generoso pero persiguiendo siempre intereses personales, es inteligente pero manipulador, es a la vez bueno y despiadado, es patriota pero destruye Colombia con sus tráfico, su corrupción y su violencia. En *La cuadrada*, estos comentarios, positivos como negativos, vienen de una sola y misma persona, el narrador, único superviviente de su banda de sicarios: escribe muchos años después de los hechos, ya no está hundiéndose en la locura y la desmesura del momento. La distancia del recuerdo le permite hacer un balance sobre su vida del cual hubiera sido incapaz en aquellos tiempos y, así, proponernos una visión dual y completa del capo.

De la misma manera, *Desaparición* es el perfecto reflejo de una época en la que Escobar dividió profundamente la sociedad colombiana: cuando en la página 216 se enfrentan Chiqui y el narrador, el lector oye las voces de los que siempre defendieron al hombre que les ayudó a salir de la miseria y pensó de manera colectiva y social, oponiéndose a los que no dejaron nunca de condenar sus crímenes, su egoísmo y su crueldad... En estas dos obras, ya no es cuestión de mostrar un Pablo Escobar heroico o monstruoso: el capo formaba parte del paisaje con sus pros y sus contras, ambos necesarios para entender la sociedad de aquella época... Quizás esta dicotomía asumida también invite al lector a reflexionar sobre la sociedad actual, y en cómo han podido perdurar tanto la figura de Escobar, como la mezcla de fascinación y rechazo que inspira.⁹

4 Hacia una mitificación de la figura de Pablo Escobar

Entre la dualidad de la figura - el Buen y el Mal Escobar - y su persistencia, parece que el capo ha adquirido una dimensión que sobrepasa los límites de lo meramente humano. En la introducción a este artículo, hablábamos de 'leyenda': ¿sería posible que la narrativa colombiana participase en una mitificación de la figura de Pablo Escobar, que hiciese de él un mito etno-religioso o incluso literario tal como lo define Philippe Sellier (1984, 113-26)?

⁹ Sobre esta relación convulsiva y antagónica de Colombia con la figura de Pablo Escobar, leer el muy buen artículo de Arturo Wallace en *BBC Mundo*: «La relación bipolar de Colombia con Pablo Escobar». *BBC Mundo*, 2 de diciembre de 2013. URL https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131129_colombia_pablo_escobar_aniversario_relacion_amor_odio_aw (2018-06-01).

4.1 Una figura leyendaria

En todas las novelas del corpus sin excepción, el capo presenta un aspecto legendario ante todo por su fama y el halo de misterio y silencio que lo rodea. Aquí el término de leyenda se entiende en la tercera acepción que de él da la Real Academia, refiriéndose a una persona «muy admirada, que se recuerda a pesar del paso del tiempo». Hasta corren leyendas urbanas acerca de su figura, esos relatos inventados o deformados por la fantasía o la admiración popular. Lo confirma el narrador de la novela *Rosario Tijeras* cuando explica a propósito de la joven sicaria que:

Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes. [...]

«¿Qué más dicen de mí?», le pregunta Rosario; y él, en medio de una larga enumeración, responde: «que sos la moza del que sabemos». (Franco 2006, 70-1)

La noción primaria de leyenda difiere de la de mito: si ambas remiten a narraciones de carácter fantástico o maravilloso que han perdurado a lo largo de los siglos, la segunda no pretende narrar un mero suceso histórico sino explicar el origen del mundo, basándose en personajes sobrenaturales y heroicos. Como lo subraya José María Mardones (2000, 39), con el retorno del mito en medio de la modernidad, las dos nociones tienden a fundirse en la concepción popular, erigiendo a actores o deportistas a la altura de figuras míticas, lo que se confirma en las novelas del corpus, donde aparecen concomitantes las palabras 'leyenda' y 'mito', asociadas también a la noción de 'fábula'.

Seis de las siete ocurrencias de este campo léxico se encuentran en *El ruido de las cosas al caer*: el narrador califica las fincas de los capos de «patrimonios de fábula» (Vásquez 2012, 20), la Hacienda Nápoles de «territorio mitológico» (19), su parque zoológico de «lugar de leyenda» (20, 222) y evoca la colección de coches de Escobar con automóviles que «según la leyenda» (235, dos veces) habían pertenecido a Al Capone y a Bonnie y Clyde. Se impone una constatación: la dimensión leyendaria se asocia inevitablemente al lugar (finca, zoológico, museo automóvil) y nunca a la propia figura de Pablo Escobar, por lo demás poco evocada. Por supuesto detrás del lugar se oculta su creador, y el lector asimila uno con otro sin siquiera darse cuenta de ello, pero es como si el autor no quisiera caer en este sesgo, como si se negara a dar crédito o amplificar la dimensión leyendaria que de por sí le ha conferido la sociedad al capo. Que un niño idealice el fabuloso parque construido por el jefe del cartel de Medellín es totalmente legítimo y moral, teniendo en cuenta su edad y su inocencia, pero ¿se puede decir lo mismo con adultos que mitifican a Pablo Escobar?

Así Juan Gabriel Vásquez parece mostrarnos cómo la sociedad desvirtúa los conceptos de mito o de leyenda, usándolos de manera desconsiderada. Quizás con una idéntica intención ‘revisita’ a su manera la leyendaria muerte de Escobar: en efecto la novela se abre con la cacería, en el 2009, del hipopótamo escapado de la abandonada Hacienda Nápoles. Al leer estas primeras líneas, ¿cómo no hacer el paralelo entre el animal que lo destruye todo y amedrenta a la gente, termina con dos balas en la cabeza y en el corazón, matado por unos francotiradores que posaron con «el cuerpo muerto, una gran mole oscura, un meteorito recién caído» (Vásquez 2012, 13), y Pablo Escobar mismo? Todos tenemos en memoria las instantáneas del cadáver del capo, con la barriga descubierta, tirado ahí en un tejado de Medellín como una ballena estancada, y las fuerzas armadas posando al lado de su trofeo. La historia se repite con los hipopótamos: una misma mediatización extrema, una misma división de la sociedad, y los habitantes de los barrios ricos de Bogotá luciendo «camisetas con la leyenda ‘Save the hippos’» (14), como otros, seguramente más pobres, exhibían - o siguen exhibiendo - en las suyas la sonrisa del Patrón. La causa puede parecer más justa, sin embargo el nuevo arrebato mediático hunde al narrador en «una mezcla de fascinación y repugnancia» (14), que invita a reflexionar sobre la parte de responsabilidad que les incumbe a los medios en la mitificación de quienes no lo merecen.

La noción de mito también aparece en *La Virgen de los sicarios*, pero esta vez directamente asociada a la figura de Pablo Escobar:

Dos minutos de ráfagas de metralleta y ya, listo, don Pablo se desplomó con su mito. Lo tumbaron en un tejado huyendo, como a un gato en desgracia. (Vallejo 2006, 63)

¿Un mito que se desmorona y no sobrevive a la muerte de su héroe? ¿Y un héroe reducido a un miserable animal callejero, proscrito y acorralado? ¡Qué contraste con la supuesta nobleza de la partícula ‘don’! Con su usual ironía, Fernando Vallejo también le demuestra al lector cuán rebajado y desvirtuado ha sido el término de mito. Sin embargo, la apelación ‘don Pablo’ abre nuevas perspectivas en nuestra reflexión, invitándonos a preguntarnos si el nombre que le dan los escritores a Pablo Escobar contribuye a mitificar su figura.

4.2 Nombre y mito

Sellier (1984) insiste en que el mito es anónimo, colectivo y se elabora oralmente al transcurrir de los años. André Jolles (1996, 81) por su parte lo describe como una forma simple que precede lo escrito. Recordemos que el término viene del griego *mythos*, que remite a ‘la

palabra', 'el discurso', 'el relato'. De ahí se impone que el mito pertenece al ámbito del habla y por lo tanto el 'decir' un mito pasa por el 'nombrar' este mito. El nombre por excelencia contribuye a estructurar un arquetipo, a desarrollar el imaginario, y en fin a crear un mito. Por eso es tan relevante estudiar el nombre que se le da a Pablo Escobar en cada una de las novelas: completo o incompleto, presente o ausente, conforme o deformado, sustituido por un apodo...

Después de un nuevo trabajo de recopilación, esta vez de apelaciones, aparece que dos novelistas, Juan Gabriel Vásquez y Gustavo Ferrero Quintero, decidieron llamar al capo casi exclusivamente por su verdadero nombre, sin recurrir a apodos. ¿Reflejaría esta elección un deseo de veracidad, neutralidad y rechazo de toda mitificación?

En *El ruido de las cosas al caer* parece ser el caso: el narrador suele mencionar a Pablo Escobar y si tiene que repetir su nombre, se conforma con el simple apellido (Vásquez 2012, 19). Un pasaje no obstante llama la atención: entre las páginas 233 y 235, cuando Antonio va en busca de las huellas de su pasado y visita la Hacienda Nápoles y el zoológico en ruinas, multiplica las referencias al capo, con su apellido pero sin jamás citar su nombre. Da una sensación de frialdad y de desapego, casi de desprecio, como si se sintiera culpable de haber apreciado de niño esta iniciativa de Escobar, como si necesitara hoy marcar una distancia con el capo, despersonalizándolo. Hay efectivamente aquí un rechazo de toda heroización, incluso cuando el narrador designa a Pablo Escobar por perífrasis relativas a su fama: «un reconocido mafioso (Vásquez 2012, 20) y «uno de los colombianos más notorios de todos los tiempos» (21). Los dos artículos indefinidos, oponiéndose a los artículos definidos de todos los otros apodos en las demás novelas, le niegan al capo todo estatuto privilegiado; con cierta ironía y una voluntad de minimización, el autor parece decir que Pablo Escobar es un colombiano o un mafioso famoso entre otros tantos, invitándonos quizás a reflexionar sobre la legitimidad de esta notoriedad.

El caso de *Desaparición* es distinto: se evoca casi siempre a Escobar por su simple nombre (32 veces en total). Los «encontrar a Pablo», «buscando a Pablo», «¿dónde está Pablo?» ritman el relato como una cantinela. No se relaciona al capo con sus actividades criminales, no se enaltece su figura o su rango, y sin embargo llamarlo por su nombre podría ser un signo de admiración o de mitificación: 'el' Pablo, como si solo hubiera uno. Pero no se trata de eso: es más bien una cuestión de proximidad o igualdad. Así para Chiqui, Escobar es como un compañero de lucha que financia las acciones del MIN y tiene los mismos ideales que ella; para los protagonistas como para cada colombiano, forma simplemente parte de lo cotidiano, y mencionar su apellido es innecesario como lo demuestra esta respuesta de Chiqui al narrador que acaba de despertarse en el hospital:

- ¿Pablo? - dije sin recordar para nada ese nombre.
- Sí, Pablo... Escobar - dijiste murmurando una obviedad. (Fore-ro Quintero 2012, 133)

Las preguntas que repiten los personajes son finalmente las mismas que machacan los medios y que obsesiona a la sociedad entera en aquel entonces: «¿Dónde está Pablo?».

Si nos interesamos ahora en las novelas que se refieren al capo con apodos, cabe notar que ninguno de aquellos motes lo presenta con una voluntad de denunciar su monstruosidad moral, sino más bien todo lo contrario. Se refieren a su posición en el mundo del crimen: es el jefe, el patrón. Exaltan su grandeza, su superioridad, valiéndose de adjetivos como «gran» (Mesa 2016, 28; Vallejo 2006, 63, 72, 80) o «supremo» (Mesa 2016, 126) y de superlativos como «el más duro de todos» (Franco 2006, 125), «el máximo jefe» (Mesa 2016, 12, 81, 125, 126). Los apodos hasta conllevan una connotación respetuosa con el uso de «don», «doctor», «señor» (Franco 2006, 99; Vallejo 2006, 48, 64). ¿Será que los autores procuran presentar al capo como un héroe, mitificándolo?

Esta conclusión sería precipitada ya que la mitificación por el nombre es de origen popular y fue anterior a la escritura de las novelas. Ningún colombiano necesita aclaraciones cuando oye «el capo de los capos», «el Patrón del Mal» o «el Zar de la cocaína». Lo que hacen los escritores es reproducir lo que se dice o decía de Pablo Escobar en cada sector de la sociedad, o reflejar una percepción del personaje en un lugar y un momento dado. En *La cuadra*, el narrador cuenta la historia tal como la vivió y si se usan tantos apodos laudatorios, simplemente es porque fue así como él y sus compañeros llamaron al jefe del cartel durante su juventud en el mundo de los sicarios. En *Rosario Tijeras* también tenemos el reflejo de una época: se evita mencionar al capo. Los jóvenes burgueses como el narrador y también Rosario prefieren generalizar, hablando de *ellos, los duros*, y solo alguna que otra vez de un él misterioso (Franco 2006, 71, 99), lo que testimonia del miedo que inspiraba Pablo Escobar, y de la ley del silencio que lo rodeaba.

Solo Fernando Vallejo va más allá de la ya existente mitificación popular cuando, no sin cierto júbilo, le atribuye a Escobar la presunción de inocencia y lo compara con el Papa,¹⁰ pero en un tono más burlón que serio, con una voluntad provocadora de pisotear una vez más una Justicia y una Iglesia colombianas que no cumplen con sus misiones.

10 «El presunto capo-jefe del narcotráfico» (Vallejo 2006, 34), y «el Sumo Pontífice» (63).

4.3 La dimensión sagrada del personaje

La identificación entre el capo y el Sumo Pontífice, y la religiosidad de la referencia no pueden sino orientarnos de nuevo hacia el mito, pero esta vez con su dimensión sagrada, tan cara al filósofo Mircea Eliade, que explica:

El mito cuenta una historia sagrada [...], cuenta cómo, gracias a las hazañas de Seres Sobrenaturales, una realidad llegó a existir. (1997, 16-17; trad. de la Autora)

¿Se aplica esta definición a la construcción del personaje Escobar? Más allá del aspecto fantasmal y sobrenatural que cobra el protagonista en las diferentes novelas y del que ya hemos hablado, notamos que la figura se asocia de manera recurrente a referencias religiosas.

Así Pablo Escobar es un santo, o por lo menos con un santo lo comparan o lo asocian Gustavo Forero Quintero y Fernando Vallejo:

Tenías la certeza de que sólo preguntando uno llegaba a él o que él mismo se le aparecía a uno como un santo (Forero Quintero 2012, 100)

le dice el narrador a Chiqui en *Desaparición*, mientras el intelectual de *La Virgen de los sicarios* deplora el ‘desempleo técnico’ de Alexis consecutivo a la muerte de Escobar, con la frase «muerto el santo, se acabó el milagro» (Vallejo 2006, 35). Si la primera cita remite más bien a un dicho cotidiano y la segunda se asemeja a una enésima provocación del letrado, ambas sin embargo sacralizan al llamado ‘Patrón del Mal’ situándolo del lado del Bien. La paradoja es significativa: el uso del término ‘santo’ muestra que la sociedad colombiana pintada en las novelas ha perdido o pervertido todo valor moral. Chiqui, como muchos colombianos, no parece darse cuenta de ello. El intelectual en cambio lo ve muy bien y choca al lector para denunciar no tanto esta mitificación de Pablo Escobar sino el hecho de que él sea el único en hacer milagros, unos milagros que no deberían serlos: el darle trabajo y una vida decente a nivel económico y social a la juventud no es más que un deber para cada nación.

En *La Virgen de los sicarios*, Pablo Escobar además de santo es Papa, aunque sea el Papa del crimen. Si recordamos que el rol del Sumo Pontífice, en calidad de jefe de los obispos, consiste en enseñar la fe, protegerla y ser el guardián de la unidad de la Iglesia, la novela parece erigir el narcotráfico, o incluso el crimen, al rango de nueva religión. Es verdad que lo sagrado es uno de los pilares del mundo del sicariato: los jóvenes asesinos tienen una fe inquebrantable y repiten incesantemente rituales, muchas veces de toque religioso, como cuando Alexis va a rezar a la iglesia antes de cada crimen o cuando Rosa-

rio Tijeras hierva en agua bendita las balas antes de usarlas. El ‘Papa Escobar’ entra en sus esquemas religiosos; para todos ellos, él es a la vez el gran predicador, el modelo y el protector, unos rasgos que también se encuentran en el mito, como lo subraya Linda Maria Baros:

Por lo tanto el mito asegura una cohesión y una estructura estable para cada comunidad que se fía de él; le ofrece un modelo ritual de estructuración interna y, de ser necesario, el sentimiento de estar en seguridad, protegida por una instancia divina. (2009, 97)

Notemos que el jefe del cartel de Medellín siempre cuidó su imagen pública y a él, gran admirador de Salvatore Giuliano, el bandido siciliano,¹¹ le gustaba lucir la cara del héroe que roba a los ricos para dar a los pobres, sacralizando hasta su rendición a la Justicia: acepta en efecto ingresar una cárcel colombiana con tal de que la construya él, y así en julio de 1991, después de una llegada por helicóptero y en compañía del mediático sacerdote Rafael García Herreros, entra casi triunfalmente en una prisión llamada... ¡La Catedral! No hay mejor lugar para el jefe de los ‘obispos de la droga’, el ‘Papa Escobar’. La Catedral, con una C mayúscula que Fernando Vallejo le otorga al lugar en el momento de contar este episodio de la vida del que apoda el *Sumo Pontífice*, pero que le quita luego (Vallejo 2006, 63, 72), como si se burlara en el fondo tanto de los delirios del capo como de esta sociedad finalmente tan delirante como él, que acepta, banaliza o heroiza sus actos.

Es interesante señalar que hasta Juan Gabriel Vásquez, tan neutral en su manera de tratar la figura de Pablo Escobar, recurre a referencias bíblicas cuando aborda el universo del capo. En *El ruido de las cosas al caer*, el narrador describe la Hacienda Nápoles como el «paraíso personal» de Escobar, «un Xanadu para tierra caliente» (Vásquez 2012, 222) y «una especie de tierra prometida» (225) en su cabeza de niño de aquel entonces. Estos términos no se refieren a Escobar estrictamente hablando sino que exaltan la dimensión paradisíaca de la finca y de su parque. Sin embargo, detrás del lugar se oculta su creador, y las alusiones recurrentes al paraíso, también conocido como ‘el Reino de Dios’, elevan a Pablo Escobar, aunque de manera indirecta, a un rango que seguramente el escritor no quiso nombrar pero que otros le confieren, o casi: así en *La cuadra*, el narrador explica que para todos los muchachos del barrio, los patrones «eran poco menos que Dios» (Mesa 2016, 13). Que se le considere como Dios, Papa o santo, Pablo Escobar le da cohesión a una cierta franja de la sociedad colombiana que, en un mundo violento y en descomposición, lo mitifica buscando refugio en otras formas de sacralidad.

11 Sobre este tema y como paralelo, es interesante consultar la biografía que de Giulia escribió Renda (2002).

5 Conclusión

Después de este análisis del ‘personaje Pablo Escobar’ tal como aparece en la narrativa colombiana, podemos afirmar que el capo no es en ningún caso un mito literario por el poco espacio y la posición secundaria que ocupa en las novelas, así como por la distancia que toman con su figura los autores. El mito Escobar sí existe, pero en su versión popular, entre la sociedad colombiana. Cuando los escritores colombianos se apoderan de él, retratan el mito con sus aspectos monstruosos y heroicos, pero no lo crean. Son testigos de su tiempo. Tan solo juegan con aspectos míticos como su nombre o su dimensión sagrada, pero siempre dentro de un contexto dado, con cierta neutralidad o con ironía crítica, y relacionan sus alusiones al capo con un análisis mordaz de la sociedad.

Bajo la pluma de los autores colombianos, entendemos que los responsables de la mitificación de la figura de Pablo Escobar son numerosos: una parte de la población colombiana que pisotea los antiguos valores morales, pero también un Estado que se desentiende de sus ciudadanos, en particular de los pobres, una clase política corrupta, una Justicia que deja impunes a los criminales, una Iglesia y unos medios pervertidos, una clase burguesa aferrada a sus privilegios, una violencia erigida como norma... Solo un ser legendario puede aún hacer soñar en tal contexto. Así, mientras la población ‘remitifica’ este mundo de desilusión, los escritores desmitifican unas figuras que rebajan el antiguo y sagrado concepto de mito.

En Colombia, mucha gente ya no quiere ni que se mencione a Pablo Escobar, y sin embargo los novelistas siguen escribiendo sobre el capo. Una frase de Martín Kohan explica perfectamente esta paradoja; el escritor argentino, aclarando su propia concepción del mito y refiriéndose a una leyenda nacional suya, dice:

Maradona nos da sentido, por eso nos tiene hartos; porque el exceso de sentido se soporta menos que su ausencia o que su falta.¹²

Asimismo Escobar da sentido a los colombianos: es una figura necesaria para entender la Historia y la sociedad colombianas. Pero cuando en sus obras, los novelistas retratan al héroe que provocó a la vez tanta fascinación y tanto rechazo en el país, obligan los colombianos a mirarse a la cara, con todas sus contradicciones. Tal vez la literatura, con la distancia que proporciona, sea finalmente la mejor manera de reconciliar un país consigo mismo, para que Colombia acepte y supere la turbia relación que lo une a la figura de Pablo Escobar.

¹² Kohan, Martín (2008). «El nuevo gran DT». *Perfil*, 15 de noviembre. URL <http://www.perfil.com/noticias/columnistas/el-nuevo-gran-dt-20081115-0003.phtml> (2018-06-01).

Bibliografía

- Baros, Linda Maria (2009). «À la recherche d'une définition du mythe». *Philologica Jassyensia, Académie Roumaine*, 5(1), 89-98.
- Demartini, Anne-Emmanuelle (2008). «Le crime, le monstre et l'imaginaire social. L'affaire Lacenaire». Caiozzo, Anna; Demartini, Anne-Emmanuelle (dirs), *Monstre et imaginaire social: approches historiques*. Paris: Creaphis, 307-19.
- Escobar, Juan Pablo (2014). *Pablo Escobar, mi padre*. México: Planeta.
- Forero Quintero, Gustavo (2012). *Desaparición*. Bogotá: Ediciones B Colombia.
- Franco, Jorge (2006). *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori.
- Jolles, André (1996). *Formes simples*. Paris: Seuil.
- Mardones, José María (2000). *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Mesa, Gilmer (2016). *La cuadra*. Bogotá: Penguin Random House.
- Mircea, Eliade (1997). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard. Collection Folio/Essais.
- Renda, Francesco (2002). *Salvatore Giuliano: una biografia storica*. Palermo: Sellerio. Collezione Il Divano 193.
- Restrepo, Laura (2001). *Leopardo al sol*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez-Blake, Elvira (2001). «Colombia, un país en el camino: conversación con Laura Restrepo». *Revista de estudios colombianos*, 22, 58-61.
- Sellier, Philippe (1984). «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?», dans «La farcissure, intertextualité au XVIe siècle», *Littérature*, 55, 112-26.
- Stefanoni, Andrea; Lapunzina, Damián (s.d.). *Historia de un entusiasmo, reportaje a Laura Restrepo*. URL <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrepo.htm> (2014-06-01).
- Vallejo, Fernando (2006). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Santillana.
- Vásquez, Juan Gabriel (2012). *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Santillana.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

El mito en la sociedad a través de los elementos políticos y religiosos en la ficción literaria de América Latina (siglos XX y XXI)

Julieta Leo

Universidad de Monterrey, México

María José Buchanan

Universidad de Monterrey, México

Abstract Following Latin America's incorporation into the Spanish empire, myths rooted in cultural syncretism arose, which later became instruments for the conquest, oppression and transculturation of the indigenous peoples. This article focuses on the work of writers who, through the re-examining of said myths, sought to capture the essence of 'Americanity' without losing their universal sense. These myths are explored through the tone they acquired in Baroque literature, with a later focus on the sociocultural 'myth' associated with drug trafficking. Our findings are based on myth as an original principle may be opened a poetic interpretation.

Keywords American myth. Reinaldo Arenas. Neo-baroque. Literary fiction. Religious syncretism.

Sumario 1 Introducción. – 2 Del auto sacramental al mito. – 3 Barroco y contraconquista. – 4 Ni tanto que quemé al santo. De Tonatzin a Malverde.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/012

141

1 Introducción

El mito, relacionado con cuestiones religiosas y políticas, ha servido para reforzar y mantener el orden social durante siglos. Después de la conquista, en América Latina surgieron mitos arraigados en el sincretismo cultural que se convirtieron en instrumentos para oprimir y contribuir a la transculturación de los pueblos indígenas.

La presente investigación se fundamenta en este hecho para enfocarse, particularmente, en la labor de los escritores que, al retomar y reelaborar estos mitos, los exponen bajo la perspectiva del espíritu sensible e inconforme del artista que busca plasmar en sus obras la esencia de la americanidad, sin perder su sentido universal; Reinaldo Arenas, como se mostrará más adelante, es claro ejemplo de ello. En este trabajo se explora la fuerza social de estos mitos destacando el tono que adquieren en el discurso barroco y en el contexto de la efervescencia actual del ‘mito’ sociocultural asociado con el narcotráfico, en un afán por examinar el valioso papel que desempeña la literatura que aborda estos temas, así como el nivel en que incide al narrarse desde el palco de la ficción que trasgrede el canon tradicional del realismo. Se plantea el *mythos* como principio originario que provee y se abre a una interpretación poética que revela que «un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo» (Lezama Lima 1970, 17).

Por lo anterior, considerando que todo mito tiene un proceso de evolución y la función de los primeros escritores fue, primordialmente, fijar estas narraciones orales para dar paso a la literatura como hizo Homero con la *Iliada* y la *Odisea* sería interesante cuestionarse ¿qué pasaría si esos mitos no fueran fijados por sus protagonistas originales sino por la mano de sus conquistadores?

Luis Barjau (no publ.), etnólogo y exdirector de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), señala que la literatura mexicana escrita en español fue una especie de trasplante desde la metrópoli colonial española y hasta hoy sigue intacto – para fines de ese proceso – el corpus mítico que pudiera fundar una literatura estrictamente local. Para aseverar lo anterior, Barjau realizó un análisis del mito y de los símbolos fundacionales haciendo hincapié en los filtros que rodean la interpretación de los mismos y que, no obstante, han permitido su preservación. Uno de ellos es que las crónicas de los siglos XVI, que configuraron la biblioteca mexicana en su

El artículo trata la trayectoria del mito a partir de la iconografía (Guadalupe-Tonatzin/Jesús Malverde) y el papel que juega la literatura (ficción) en su difusión a través de los elementos políticos y religiosos destacados en las obras de quienes lo re-escriben incluyendo a Servando Teresa de Mier (que con su discurso cambia el enfoque del mito guadalupano), Reinaldo Arenas (siglo XX) y Elmer Mendoza (siglo XXI).

nivel inicial, sean los únicos testimonios que recogen estas narraciones. Para Barjau los mitos mexicanos y la historia antigua de México no fueron escritos por sus protagonistas indígenas, sino por europeos conquistadores o por indígenas cristianizados y occidentalizados. Su braya que dicha escritura se realizó en castellano porque el náhuatl y el resto de las lenguas carecieron de escritura gramatical. No obstante, aunque el mito mexicano antiguo no sufrió la metamorfosis clásica hacia la literatura, quedó impreso en las crónicas históricas del siglo XVI pero, como ya se dijo, por mano de los españoles o de los indígenas castellanizados.¹

Si bien existe ese material 'intacto', lo cierto es que algunos mitos provienen de creencias europeas y que los conquistadores los trasladaron de otras partes del mundo para que se fusionaran con los autóctonos. No resulta difícil imaginar que en plena fiebre de conquista las historias fantásticas, alimentadas por la codicia que despertaban las piedras preciosas, el oro y la imaginación sedienta de más, circularan entre los soldados. Y que muchas veces estas historias fueron un pretexto para buscar tesoros que, se decía, abundaban en las nuevas tierras. Mitos como el Dorado² motivaron a los conquistadores que lo utilizaron a perseguir cualquier rastro de una posible ciudad indígena con riquezas. Pero cierto es también que no sólo el fulgor del oro movía la ambición del conquistador.

2 Del auto sacramental al mito

Uno de los principales retos que enfrentaron los conquistadores fue establecer la religión cristiana como única y verdadera. La estrategia consistió en mezclar las antiguas creencias con elementos cristianos. Por ejemplo, los aztecas adoraban a Tonantzin y peregrinaban a un templo en el Tepeyac para rendirle culto. Cuando los religiosos europeos lo descubrieron, reemplazaron esa construcción con una capilla dedicada a la Virgen María (Brading 2002). En cuanto a la aparición de la virgen a Juan Diego, David Brading (2002) y Miguel León-Port

¹ Luis Barjau (no publ.) señala que esto configura la biblioteca mexicana inicial, la gran biblioteca mexicana de historia y prestigio universal.

² El Dorado hace referencia a un lugar situado en América del Sur donde se cuenta que había una gran ciudad con inmensas riquezas. Esta leyenda atrajo a exploradores y conquistadores europeos; pero jamás dieron con ella. Los historiadores han encontrado pruebas del interés que las coronas de España, Portugal, Francia e Inglaterra dieron durante el siglo XVI a las expediciones encaminadas a la búsqueda. Desde este punto de vista sea verdad o mentira, lo cierto es que el mito de El Dorado ayudó a financiar proyectos y expediciones al Nuevo Mundo. El enriquecimiento fácil era la gran meta de muchos aventureros que llegaban a América con ansias de explorar el Nuevo Continente. Todavía, hoy en el siglo XXI, se invierten recursos económicos y humanos en encontrar esta mítica ciudad que ha arrastrado a la muerte durante 500 años a muchos ambiciosos (Kupchik 2008).

tilla (2000) son sólo algunos de los historiadores que afirman que el mito fue creado por Antonio Valeriano, el mexica más fiel al cristianismo quien fuera asistente de Bernardino de Sahagún. Se dice que Valeriano conocía las costumbres e ideas de los nativos, así que pensó que el método más eficaz para atraerlos era contándoles una historia extraordinaria. Y aunque es posible que Juan Diego haya existido, es poco probable que haya tenido una visión y mucho menos probable que se haya plasmado en una tilma de manera milagrosa; con todo, es digno reconocer que el relato de Valeriano fue la mezcla perfecta entre Tonantzin y la Virgen María (León-Portilla 2000).

El significado profundo del mito de Guadalupe se encuentra en su combinación de una representación cristiana, la Virgen Madre de Dios, con Tonatzin, una divinidad prehispánica; el resultado es un ser sagrado que da protección frente a la traumática experiencia de una cultura derribada ante la embestida de un invasor extranjero. La Virgen/Tonantzin, protectora de los indios, inaugura una nueva era a partir de un santuario cristiano que se levanta sobre las ruinas de un templo precolombino. El significado religioso de ambas culturas se fusiona para ofrecer a los mestizos un icono religioso nacido de los últimos vestigios de la cultura azteca y la religión de los conquistadores. En todo caso, lo importante es reconocer que se trata de un símbolo religioso que ofrece el dominador.

Así lo entendió Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827) y lo expresó el 12 de diciembre de 1794 en su famoso sermón en la Basílica de Guadalupe.³ Tras la lectura y difusión del mismo vino la censura del clero encabezado, en aquel momento, por el arzobispo Alonso Núñez de Haro. Julio Luqui describe la razón de ser de este sermón:

El Sermón era una muestra de lo que sucedía a finales del siglo XVIII en Nueva España y en buena medida en toda América: los criollos que por generaciones habían nacido en América, ya no toleraban la dominación de los «gachupines» y comenzaban a reivindicar

3 El sermón fue impreso hasta 1879 por J.E. Hernández y Dávalos en su *Colección de documentos para la historia de la guerra de independencia de México*. En el mismo se defiende que «la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe no está pintada en la tilma de Juan Diego, sino en la capa de Santo Tomás apóstol de este reino. Mil setecientos cincuenta años antes del presente, la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe ya era muy célebre y adorada por los indios ya cristianos, en la cima de Tenayuca, donde le erigió templo y colocó Santo Tomás. Apóstatas los indios de nuestra religión maltrataron la imagen que seguramente no pudieron borrar, y Santo Tomás la escondió, hasta que diez años después de la conquista apareció la Reina de los Cielos a Juan Diego pidiendo un templo y le entregó la última vez su imagen para que la llevara a la presencia del señor Zumárraga. La imagen de Nuestra Señora es pintura de los principios del siglo primero de la Iglesia, pero así como su conservación su pincel es superior a toda humana industria, como que la misma Virgen María se estampó naturalmente en el lienzo viviendo de carne mortal» (<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-sermon-de-fray-servando-teresa-de-mier-sobre-la-virgen-de-guadalupe>, 2018-05-24).

aquello que los ayudaba a construir una nueva realidad criolla: la Tierra, la Historia común de trescientos años, y finalmente, la Religión y la Fe, todo aquello para lo cual ya no necesitaban a los españoles. (Luqui Lagleyze 2009, 158)

Por su parte Víctor Barrera hace una interesante observación cuando dice que

si bien lo expuesto en el sermón sí era un «disparate teológico» [como lo vio Alfonso Reyes], la argumentación apologética es de suyo elocuente, y sus estrategias discursivas empiezan a colocar su escritura [de Servando] del lado de la luz racional del siglo XVIII. (2001, § 3)

Para Barrera el Padre Mier se convierte, a los ojos de Europa, en el 'salvaje ilustrado', en un desacreditador de los mitos americanos, representante de la inteligencia americana dotada de una fuerte subversividad al promover la autonomía intelectual que intenta terminar con el discurso paternalista, tanto de la Iglesia como de la monarquía. Desde esta perspectiva las *Memorias*,⁴ asegura Barrera (2001), son también la defensa de una interpretación teológica hecha desde el nuevo mundo, lo cual representa una apropiación de ciertos modos discursivos de Occidente y de ciertas nociones del mundo simbólico precortesiano, creando otro discurso cuyo lugar de enunciación es un espacio nuevo, heterogéneo y en plena transformación.

De esta manera, lo que originalmente se escribe como defensa de una argumentación textual, se convierte, a la vez, en fértil campo para las ideas que habrían de regir durante la formación política decimonónica hispanoamericana; a saber, la construcción de una identidad distinta a la española, en la cual cabría la incorporación de la interpretación del orden simbólico prehispánico, como estrategia para construir un carácter antiespañol. Si bien, el liberalismo implícito en la escritura de Servando no es radical, sí rechaza la concentración de poder en una sola persona (sea el rey, o el papa), haciendo de su escritura un texto revolucionario y constitutivo del canon de la literatura de Independencia (Barrera 2001). En ese sentido, fray Servando sabe que la letra es su única defensa y su mejor arma.

De este modo el mito y el poder de la palabra adquieren nueva luz en el contexto de América Latina. Así lo vio Reinaldo Arenas (1943-1990) quien a partir de las *Memorias* logra que la imagen de la Virgen de Guadalupe se convierta en uno de los elementos más sobresalientes de una de las obras más representativas del neobarroco latinoamericano escrita por él: *El mundo alucinante*.

⁴ Sus *Memorias* se publicaron póstumamente (1876), aunque su *Historia de la Revolución de la Nueva España*, escrita entre 1811 y 1813 fuera del país, es su texto más famoso.

3 Barroco y contraconquista

En esta novela Arenas utiliza las *Memorias* del padre Mier para hacer una crítica recurriendo a la parodia. En la novela vemos a Servando llegar en una escoba en llamas a la Basílica antes de dar su sermón ante el grito del arzobispo quien, más tarde, se tragará el anillo cuando pone en duda la aparición de la Virgen de Guadalupe, tal y como lo referían los españoles (Arenas 2009, 64).

Al margen del discurso de denuncia, Arenas pone en escena la percepción que tenemos de ese ícono mexicano de devoción y opresión política que es la Virgen de Guadalupe.⁵ En la novela la historia aparece cuestionada y rehacerla, desde la ficción, presenta la posibilidad de vivirla con la libertad que nos ha sido negada. La ficción escribe otra vez la historia no para juzgarla o reproducirla sino para modificarla desde el deseo que corrige una realidad patética con una posibilidad de encantamiento, por lo que es doblemente crítica. Más que una novela histórica o biográfica, *El mundo alucinante* pretende ser simplemente una novela, declaró su autor. De este modo, anuncia la libre perspectiva ficticia con que asume el material histórico-biográfico que usará como correlato referencial a favor de la ficción. Arenas no requiere ceñirse a la información documentada y le bastará atenerse a las *Memorias*; dirá que lo más útil para él no fueron los datos históricos sino descubrir «que tú [Servando] y yo [Reinaldo] somos la misma persona» (23), esta identificación es el mecanismo poético que establecerá la norma de libertad ficticia. Esa norma abrirá el espacio de la imaginación donde la fantasía trasgrede las convenciones que impone la historia en lugar de las cuales el texto impondrá las suyas (Ortega 1971).

Monika Kaup (unpub.) subraya el carácter reaccionario y rebelde del neobarroco hispanoamericano, en el que se inscribe el discurso areniano, llamándolo «arte de contraconquista» y describiéndolo como una estrategia de-colonizadora que se opone directamente al esfuerzo colonizador-evangelizador de los conquistadores españoles. Esta labor es la misma que Gonzalo Celorio (2001) atribuye al neobarroco y en el caso de obras, como la de Arenas, que emplean la parodia como herramienta de crítica, asegura es posible apreciar que los

⁵ La novela presenta también la idea de la circularidad del tiempo, la repetición de la historia. Esto se puede apreciar al final cuando Servando se encuentra de vuelta en México independiente, y desde el balcón del palacio presidencial observa la procesión del 12 de diciembre. Esto contradice la idea de la superación de la propia historia, al evidenciar que la repetición es aceptada, tal como dice Servando después de - y pese a su coraje y renor con esta continuada devoción al ícono conquistador - viajar por el tiempo y observar la constante repetición a lo largo de la historia de la adoración religiosa: «jamás llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio» (Arenas 2009, 304) dirá. El autor acepta su punto de partida y la historia, pero también que ésta se repetirá, aun cuando los seres humanos sigan intentando alcanzar «la perfección de las constelaciones» (304).

escritores de América Latina han encontrado su cultura, han hallado la 'latinoamericanidad' y ahora pueden regresar del pasado con la habilidad de criticarlo para seguir adelante.

Como hemos visto, la dinámica de la historia cultural ha dejado rastros suficientes para poder afirmar que incluso la cultura 'oficial', a través de la condensación de las contradicciones de la historia, alberga expresiones contrapuestas. Tanto el mito de Guadalupe/Tonatzin como el de Santo Tomás/Quetzalcóatl se convierten en símbolos y estandartes de la nacionalidad mexicana de rechazo y ruptura con la Nueva España. Pero el hecho de que solo Guadalupe - un mito mariano proporcionado por el ingenio de personas de sangre ibérica y nativo-americana - se convierta en una imagen colectiva hasta nuestros días de la identidad religiosa, cultural y nacional de los mexicanos y de todos los latinoamericanos es prueba incontrovertible de que los 'pliegues' duraderos de la cultura se originan, en la mayoría de los casos, en las culturas populares (Parker Gumucio 1996). Como dice Octavio Paz, con tanta verdad como exageración: «Después de más de dos siglos de experimentos y fracasos, los mexicanos ya no creen en nada más que en la virgen de Guadalupe y la Lotería Nacional» (1997, 13).

4 Ni tanto que queme al santo. De Tonatzin a Malverde⁶

Y así como sucedió con la Virgen de Guadalupe en México, pueden encontrarse varios ejemplos por toda Latinoamérica cuyos orígenes se encuentran en la cultura prehispánica local. Tal es el caso de Nuestro Señor de los Milagros en Perú, Nuestra Señora de la Aparición en Brasil, Nuestra Señora de la Caridad del Cobre en Cuba, Nuestro Señor de Chalma en México, entre otras. Pero esta relación sincrética entre la cultura local y la cultura conquistadora no es unidireccional: en su libro titulado *Popular Religion and Modernization in Latin America: A Different Logic* Cristian G. Parker (1996) discute no solo de las imágenes religiosas que han surgido de la apropiación, por parte de la cultura dominante, de aspectos de la religión popular de la cultura dominada, sino también de los iconos religiosos que las culturas conquistadas crearon utilizando las costumbres de la cultura conquistadora. Tal es el caso de figuras como la Difunta Correa en Argentina, de María Lionza en Venezuela, los gauchos milagrosos como Juan Bautista Bairoletto y el Gauchito Gil. Y en México, el Niño Fidencio y Jesús Malverde, mejor conocido como 'el santo de los narcos'.

⁶ Antiguo refrán de la época en que se le ponían velas a los santos: «Ni tanto que queme al santo, ni tan poco que no lo alumbre». Su significado: tratar de establecer un cuidadoso equilibrio en lo que se va a realizar o a decir, para no caer en ningún extremo, ni en lo positivo ni en lo negativo.

La creación de este 'santo' representa una apropiación de las costumbres y características del culto de dulía que forma parte de la Iglesia Católica. Esto guarda semejanza con el proceso empleado para crear a la Virgen de Guadalupe, pero presenta algunas diferencias: mientras la Virgen de Guadalupe tomó las características de Tonāntzin para funcionar como herramienta de conquista, el pueblo tomó las características del culto a los santos para crear a Malverde como herramienta de protección contra la clase dominante. Desde esta óptica

La imagen de Jesús Malverde representa el culto a una tradición que une y fusiona la religión, el afán por violentar las leyes, el redimirse a través de la violencia y el saberse débil. Por eso es santo patrono de los ciudadanos de todo tipo, principalmente de los que se encuentran, por una razón u otra, al margen de la ley. (Rodríguez Prampolini 2003, 11)

El culto a Malverde se ha popularizado tanto que hoy en día existen templos y capillas dedicados a este personaje en lugares como Oaxaca y Chiapas e incluso en Estados Unidos y Centroamérica. La opinión unánime atribuye esta popularidad a la obra del dramaturgo Oscar Liera, *El jinete de la divina providencia* (1984).

Por otra parte, dentro del género de lo que se denomina narcoliteratura⁷ existen varias novelas que tratan el tema de Malverde, entre ellas las más reconocidas son *El amante de Janis Joplin* (2001) de Elmer Mendoza y *La reina del Sur* (2002) de Arturo Pérez Reverte. Ambas se centran en el mundo del narcotráfico de una manera extremadamente realista, incluso se podría llegar a decir hiperrealista, lo que recuerda aquellas obras de arte donde cada cabello e incluso hasta la más pequeña imperfección forman parte del retrato. Esto se observa principalmente en el lenguaje, el cual es un fiel espejo del lenguaje coloquial de los narcotraficantes mexicanos.

No obstante, hay un elemento importante que dichas novelas no han logrado reflejar. Rafael Lemus (2004) lo describe de la siguiente manera:

en la narrativa sobre el narco: se traiciona la realidad al relatarla. Hay un elemento revulsivo, el narcotráfico, y una novelística incapaz de registrar el desorden. En vez de remedar la destrucción, afianza un lenguaje, una iconografía, una moral. Ante el abismo, petrifica unos gestos. Fuera de ella, la vida se presenta en jirones, desgarrada; en sus novelas, los fragmentos se entretejen, la totalidad vuelve

⁷ Para fines de este trabajo no entraremos en la polémica de género, estilo ni estructura de la denominada narconovela (o novela sobre el narcotráfico). Nos interesa, en todo caso, destacar el modo en el que aparece reflejado en estos textos el mito popular del santo de los narcos.

vanamente. Se dice retratar al narco y se hace otra cosa: se lo recrea en tonos pastel. [...] Sólo se capturará al narcotráfico si se remeda formalmente su violencia. Una prosa brutal, destazada, incoherente. Una estructura delirante, tan tajada como la existencia. Una narrativa homicida, con vocación de suicidio. El narco - ruido, absurdo, nada - no es novelable; para recrearlo, se necesitan antinovelas.

Este caos que señala Lemus, esa 'prosa incoherente' y 'delirante' que no se encuentra en las obras que hablan sobre Malverde, es exactamente aquello que logramos observar en la obra de Arenas a través de la puesta en escena, el carnaval, la parodia y el humor como herramienta necesaria para convertir al mito en pieza imprescindible para ejercer la crítica, para lograr por medio de la ficción una literatura trascendente, que verdaderamente critique a esa sociedad conquistadora. Una verdadera narconovela, en palabras de Lemus,

pronunciaría certezas contrarias. No consolaría, perturbaría. No simplificaría, respetaría la complejidad. Diría: el conocimiento no salva; lee libros y un día una bala desafiará gratuitamente al viento y te volará los sesos. Una novela que haga lo que las grandes novelas: extender la oscuridad en vez de revertirla. Que delectee lo obvio: somos insectos, corremos peligro. (2005)

Sin embargo, apunta Günter Maihold (2015) «el narrador no se debe dejar fascinar por la violencia, necesitamos una escritura que nos impacte y abra los ojos», y pone como ejemplo al chileno Roberto Bolaño.⁸ ¿Cuál es entonces la función de la literatura en este caso?

En «Literatura y mito» Günter Grass (1996) nos dice que la fuerza creadora del estilo de las fábulas

permite asomarse a otra verdad: a una verdad que ensancha los límites de la existencia humana [...] El talón de Aquiles y el complejo de Edipo, el país de Jauja y el Paraíso terrenal, la Santísima Trinidad y los tres Cerditos son vestigios de un mundo de imágenes, signos y significados que deberíamos asumir y no condenar por su supuesta irracionalidad.

El asunto estriba en que «las experiencias con el irracionalismo nos han infundido más fe en la razón, ya nadie se pregunta si existen los milagros, sino cuál es el precio que hay que pagar por ellos» (1996, 62).

En este punto y recordando el contexto mexicano en el que se inscriben algunos de los mitos que hemos tratado, valdría la pena recordar lo

8 A lo que Maihold se refiere es que, como Borges, Bolaño también juega con sucesos de la historia y les modifica ciertos datos, como fechas, lugares y nombres priorizando la ficción.

que Carlos Monsiváis señaló: para intentar cambiar una realidad «hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario, y hacer posible que los biempensantes se intranquilen, [...] Reírse de ellos, ridiculizarlos, hacerlos sentir desamparados; solo así podría cambiar algo. Una labor de Sísifo, sí, pero vale la pena emprenderla» porque cuando la gente los conciba como «objeto de risa y no de respeto ni temor, algo podrá comenzar a transformarse; para eso es necesario hacerles perder base; están preparados para responder al insulto, aun al más violento, pero no al humor» (Salazar 2015).

Lo dicho por Monsiváis nos remite al discurso areniano, a la parodia y al humor que caracterizan el discurso neobarroco.⁹ Y es, precisamente, ante los signos de desperdicio y excrecencia que se garantiza que el objeto de la parodia ha sido asumido y superado. Novelas como la de Arenas son testimonio de que el discurso novelístico latinoamericano tiene atributo de crítica; humor, juego y ponderación – señala Celorio (2001).

Finalmente, si un mito se convierte en literatura al escribirse es posible afirmar que Antonio Valeriano actuó a la inversa; es decir, creó un relato que se convirtió en un mito. Mier, por su parte, mostró el desplazamiento de este texto de ficción (el de Valeriano) a la tradición religiosa y, más adelante, Arenas tomará el texto de Mier (*Memorias*) para parodiarlo y desacralizar el mito trasgrediendo la historiografía canónica lo que prueba el poder de la ficción. La gran incógnita que se despliega ahora es: ¿qué hará la literatura de nuestro siglo ante los nuevos mitos arraigados en un mundo político de violencia y sangre, ambición y deslealtad en el que la acción se desenvuelve? Ante tal constatación, que no por ser lamentable deja de ser verídica, los escritores, en su defensa, solo podrán dejar al lector algo que no está en la realidad: una ficción ‘verdadera’, que no será poco.¹⁰ Lo cierto es que la literatura crea y destruye mitos, cuenta la verdad de una manera diferente y su memoria guarda todo lo que nos conviene recordar. Tal vez por ello deberíamos dar rienda suelta a la fantasía y admitir – como afirmara Grass (1996) – que si llegamos a sobrevivir lo haremos en mitos, aunque sea con ayuda de la ficción.

9 De acuerdo a Celorio (2001) el modelo teórico propuesto por Sarduy propicia la extensión del término neobarroco a obras muy diversas, al grado de que no sería una exageración tomar esta condición barroca como una de las señas de identidad de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Menciona, por ejemplo, novelas que se sustentan en un lenguaje paródico como *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia y *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes así como las que se caracterizan por las grandes construcciones verbales como *El otoño del Patriarca* de García Márquez o el discurso de Carlota en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso.

10 De acuerdo a Mircea Eliade (1991, 6) «importa subrayar un hecho que nos parece esencial: el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente».

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (2009). *El mundo alucinante*. México: Tusquets Editores.
- Barrera, Víctor (2001). «La fuga como arte escritural: el grafocentrismo en las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier». *Revista Sincronía*, 20. URL <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lafuga.htm> (2018-05-17).
- Barjau, Luis (no publicado). «Análisis del mito y símbolos fundacionales». *La Plaza Principal, su entorno y su historia = Conferencia* (México, 18 Septiembre 2014).
- Brading, David (2002). *La virgen de Guadalupe: imagen y tradición*. México: Taurus.
- Celorio, Gonzalo (2001). «Del barroco al neobarroco». *Cátedra latinoamericana Julio Cortázar = Conferencia* (Guadalajara, 1998). Guadalajara: Universidad de Guadalajara. URL <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/celorio.pdf> (2019-03-27).
- Córdoba Solís, Nery (2012). «La narcocultura: poder, realidad, iconografía y 'mito'». *Cultura representaciones sociales*, 12(6), 209-37. URL <http://ref.scielo.org/257zyb> (2018-02-17).
- Eliade, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eliade, Mircea (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Michel, Gerardo (2009). «Jesús Malverde: un santo maldito en los límites de la modernidad». *SNUILAS TransLatin*, 8(42-49), 132-8. Ed. bilingüe en coreano y español. URL https://www.academia.edu/898949/Jes%C3%BAAS_Malverde_un_santo_maldito_en_los_l%C3%ADmites_de_la_modernidad (2019-03-27).
- Grass, Günter (1996). «Literatura y mito. Conferencia pronunciada en el encuentro de escritores de Lathi (Finlandia)». *Artículos y opiniones*. Barcelona: Círculo de Lectores, 61-6.
- Kaup, Monika (unpublished). «Decolonial Uses of the Baroque/Neobaroque in the U.S. Latino Rasquache Baroque». *CAA 104th Annual Conference* (Washington, 3 Feb. 2016).
- Kupchik, Christian (2008). *La leyenda de El Dorado y otros mitos del descubrimiento de América*. Madrid: Nowtilus.
- Lemus, Rafael (2005). «Balas de salva». *Letras Libres*, 30 de septiembre. URL <http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva> (2018-04-12).
- León-Portilla, Miguel (2000). *Tonantzin Guadalupe: pensamiento náhuatl y mensaje cristiano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, José (1970). «Esferaimagen: Sierpe de Don Luis de Góngora». *Las imágenes posibles*. Barcelona Tusquets, 17-20.
- Luqui Lagleyze, Julio Mario (2009). «Fray Servando de Mier y su sermón guadalupano de 1794: la búsqueda de una justificación teológica a la independencia de América». *Temas de historia argentina y americana* 15, 137-58. URL <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/fray-servando-mier-sermon-guadalupano.pdf> (2018-02-20).
- Maihold, Günter (2015). «Narcocultura y el reflejo en la sociedad». *Excelsior*, 5 de mayo. URL <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/05/1022534> (2018-02-21).
- Mendoza, Elmer (2001). *El amante de Janis Joplin*. México D.F.: Tusquets.
- Ortega, Julio (1971). «El mundo alucinante de fray Servando». *Revista de la Universidad de México*, 4, 25-7.

- Paz, Octavio (1977). «Prefacio». Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 10-22.
- Parker Gumucio, Cristián (1996). *Popular Religion and Modernization in Latin America*. Maryknoll (NY): Orbis Books.
- Pérez Reverte, Arturo (2002). *La reina del Sur*. Madrid: Alfaguara
- Rodríguez Prampolini, Ida (2003). «El culto a Jesús Malverde». *La crítica de arte en América Latina* (Brasil, 12 Julio 2003). Ponencia. URL <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/RodriguezMalverde.pdf> (2019-03-27).
- Salazar, Jezreel (2015). «'El estallido social ya se dio': entrevista (desde el más allá) con Carlos Monsiváis». *Horizontal*, 31 de marzo. URL <https://horizontal.mx/el-estallido-social-ya-se-dio-entrevista-desde-el-mas-alla-con-carlos-monsivais/> (2018-05-01).

Reflexionar y contar: música, ensayo, crónica y periodismo

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Todo sobre mi hermano

Ernesto Guevara en el espacio de la intimidad

Flavio Fiorani

Università di Modena e Reggio Emilia, Italia

Abstract *Che, My brother* by Juan Martín Guevara and Armelle Vincent springs from a testimony that embraces family history and big history, biography and self-fiction. Che Guevara's biography is the narration of a life propelled by a drive for justice. With this book Juan Martín sets his own story in motion, finds the texture of his life and retraces his traumatic past, charting the casual order of his memories. Juan Martín's memoir reveals the doubling of every autobiographical adventure; it reconstructs Che's personal journey far from the myth, and inevitably halts in front of the impossibility of transferring such an exemplary life.

Keywords Ernesto Che Guevara. Biography. Self-fiction. Memory. Traumatic past.

Sumario 1 El juego sutil de la autoficción. – 2 El mandato familiar activa el teatro de los recuerdos. – 3 Lo íntimo como impronta del relato. – 4 Viajar por América, habitar el margen. – 5 Escribir y dar testimonio.

1 El juego sutil de la autoficción

Biografía y a la vez autobiografía, *Mi hermano el Che* trae en la portada los autores de la edición original *Mon frère, le Che* (Calman-Lévy, 2016): la periodista francesa Armelle Vincent y Juan Martín Guevara. Es un texto en el que el hermano menor narra la vida del Che y trae al presente el pasado personal y familiar. Relato oral de Juan Martín volcado a la página por la periodista, el libro nos cuenta acerca del trabajo de hacer de lo biográfico una forma en la que predominan las vivencias familiares y donde el Che, más que un guerrillero heroico, es hijo, hermano, adolescente, lector, viajero.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/013

155

El pacto de lectura que el *memoir* establece con su destinatario exhibe los rasgos que –según Philippe Lejeune (1994)– tiene todo texto autobiográfico caracterizado por su relación triangular (y su mayor o menor coincidencia) entre narrador, autor y personaje, en un sutil juego de posicionamientos que marca la autoficción de Juan Martín Guevara.¹ En contra de toda monumentalización del Che que ha transformado al hombre real en artefacto cultural, el relato es una «estructura de sentimiento» en el sentido que le asigna el teórico de la cultura Raymond Williams: «pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado» (1988, 155). Igual a lo que ocurrió con Eva Perón (ambos se originan de la invención de una mitología política), con el Che se dio una «estructura del sentir» que todavía está en proceso y es justamente desde aquí que –siguiendo a Williams– puede rescatarse la noción de sentimiento.

El Che se instaló de inmediato en el imaginario social y cultural, su figura dio lugar a una trama cultural y marcó diferentes tipos de textos trabajados a partir del discurso histórico y de lo privado (las biografías de Jorge G. Castañeda, Jon Lee Anderson y Paco Ignacio Taibo II, los testimonios del padre Ernesto Guevara Lynch, Hilda Guevara y Alberto Granado entre otros) que trataron de rehumanizar el mito por la vía literaria. Lejos de ser consideradas ‘contenidos de verdad’, dichas narrativas dan cuenta del proceso de hibridación de narraciones acerca de un personaje histórico que sigue rodeado de un halo mágico. En el imaginario social el Che está de moda, en tanto figura por un lado caracterizada por un exceso de sentido totalmente desvinculada de sus valores y de su tiempo y por otro es percibida como un símbolo de lucha por la justicia social.²

En dar primacía al trabajo de la memoria y armar un relato vivencial para encontrar el personaje íntimo y devolverle un rostro humano, *Mi hermano el Che* puede desconcertar a un lector que, como yo, por razones anagráficas no escapa a la tentación de establecer una relación entre la biografía del Che y su propio imaginario autobiográfico. Para quien ha pertenecido a la «izquierda neanderthaliana de los 60» (Taibo II, 92), este libro tiene bastante poco que ver con el ícono

1 Pertenece a Philippe Lejeune la definición canónica de la autobiografía basada en la noción de «pacto autobiográfico» y la relación que la autobiografía propone a su lector en términos de identidad entre autor y narrador: «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad» (Lejeune 1994, 25).

2 Afirma el historiador Jon Lee Anderson: «La faccia del ‘Che’ è di per sé un marchio e un simbolo globale di una sfida allo status quo, della ribellione pura, soprattutto giovanile, contro le ingiustizie. È il volto dell’indignazione contro un mondo pieno di disuguaglianze in cui – dicono il volto e l’eredità del guerrigliero – bisogna prendere posizione e, se serve, combattere fino alle estreme conseguenze. Ci sono pochi altri volti in grado di esprimere un messaggio simile. In parte è per questo che il mito di Guevara è ancora vivo» («Cosa resta oggi del mito di Ernesto Guevara». *Internazionale*, 1226, 13 ottobre 2017, 31).

de la cultura pop. Presenta al Che antes de que se convirtiera en el Che, quiere devolverle un rostro humano que nada tiene que ver con el 'Santito Che' o el *merchandising* de la campaña publicitaria de 2012 en la que Mercedes Benz había reemplazado la estrella de su boina por el logo de la firma de automóviles alemana. El *memoir* de Juan Martín Guevara incita a desvincularnos de la imagen del Cristo laico, de su rostro light y nos sugiere que en el humor mordaz que caracterizaba a Ernesto Guevara hay un hombre no menos real que el Che que en tras sólo once años de vida política se había vuelto material simbólico de la tan ansiada revolución latinoamericana. Sin olvidar que en la proliferante multiplicidad de imágenes y relatos, en la lucha de sentidos que se ha entablado en torno a él, y tal como lo prometiera Eva Perón (Cortés Rocca, Kohan 1998), también el Che ha vuelto y es millones en *posters* y camisetas.³ Sigue interpelando a los jóvenes de todo el mundo con su humor mordaz en el conocido cartel con la leyenda «Compañeros: tengo un póster de todos ustedes en mi casa. Che».

2 El mandato familiar activa el teatro de los recuerdos

Rememoración de un pasado, testimonio que anuda una trama de acciones y de sentidos privados y públicos que escapan al inquebrantable estereotipo del ícono del guerrillero heroico, el libro cobra su calidad poética en su valor memorial, en el deseo de narración que aún a biografía y autobiografía. Es un logrado intento de establecer una 'verdad biográfica' de la que participa también la periodista francesa que reescribe el relato oral del hermano del Che.

Relato vivencial impulsado por una vocación de justicia y un alcance ético, el principal atractivo del libro está en la idea de una intimidad compartida, en la cercanía entre el autor, el lector y el biografiado. La puesta en forma de la singularidad de la vida de Ernesto Guevara (una vida con otros y no solamente una vida para otros) y su entorno familiar suscita lazos de complicidad, y una virtual sintonía entre el autor y el lector atraído a participar de esa 'intimidad entre extraños' que genera toda biografía con su capacidad de activar el teatro de los recuerdos. Traer al presente vivencias dolorosas y un pasado con su carga simbólica y traumática define un testimonio centrado en ese pasado por su cualidad misma, por lo que ha dejado como marca, como huella imborrable de una existencia. Narración de

³ Marco Belpoliti señala la muestra reciente de la transformación de la figura de Ernesto Guevara en el imaginario social en el mural de los edificios de diez pisos ubicados en el barrio de San Giovanni a Teduccio en Nápoles. En el doble retrato hay un Che guerrillero y revolucionario y otro Che representado como ícono de la juventud, de una rebelión que ha dejado de ser política y se ha vuelto estética: el *brand* Che como ícono de la juventud y símbolo de belleza que desafía al tiempo («Una fotografía». *LEspresso*, 42, 14 ottobre 2018, 310).

una experiencia humana y de la temporalidad, el *memoir* quiere también responder a la pregunta sobre cómo fue el Che y de dónde venía, de qué entorno familiar, de cuáles experiencias surgió una identidad que el libro rescata con «la mediación del discurso indirecto de la narración» (Ricoeur 1985, 435).

Cuando la familia Guevara de la Serna se enteró por la prensa de la muerte del Che guardó silencio. Su muerte fue el trauma de lo indecible. Su cuerpo (ese gran significativo político disparador de sentidos) por casi medio siglo ha sido un 'desaparecido'. La narración o el recuerdo de su vida quedaron supeditadas a un quiebre de la comunicabilidad. Con su viaje a Bolivia en 2014 Juan Martín reactiva la experiencia del duelo y la posibilidad de construir intersubjetivamente un relato de vida. El viaje define el marco en el que situar el relato: la construcción del yo autobiográfico produce una autoficción fundamentada en el saber de un narrador que vivió y participó de los hechos. De ahí surge el intento de recomponer una trama familiar fracturada mediante un relato de vida sostenido en una hermandad intensa y especial. Cincuenta años después, el hermano menor activa un ejercicio narrativo para arrancar un simulacro de su inconsistencia y restablecer el sentido de una vida. La primera persona se apoya en una idea de verdad sostenida en el hecho de que en la base de ese yo hay un otro, un otro colectivo, una herencia y un mandato familiar con el que rescatar los detalles de una trayectoria, reconfigurar la semblanza del Che y hacerse custodio de sus historias de vida, con la presencia de Ernesto adentro y afuera del entorno de los Guevara de La Serna.

Configurar un «espacio biográfico» (Arfuch 2002) que privilegia lo vivencial, y dar primacía al relato vivencial de la experiencia con la puesta en orden narrativa y ética de la vida del Che, significa devolverle un rostro humano:

Ernesto era un hombre. Hay que apearlo del pedestal, darle vida de nuevo a la estatua de bronce para perpetuar su mensaje. El Che habría detestado el estatus de ídolo. (Guevara, Vincent 2016, 14)

Desplomado en el sitio donde el Che estuvo sentado en la Quebrada del Yuro, el relato sobre el hermano se activa cuando aparecen imágenes del pasado: Juan Martín imagina «su rostro tan bello, su mirada hipnótica, su sonrisa maliciosa» (Guevara, Vincent 2016, 15), oye su risa contagiosa, su indefinible inflexión. Por fin el biógrafo encuentra el sentido del ahora y del entonces que sólo la narración hace posible. De la tensión que se abre entre el presente y los fragmentos del pasado surge la comunicabilidad, la ilusión de restaurar una presencia, de hacerle justicia, y hablar en nombre del Che, recomponiendo un pasado fracturado siguiendo el orden errático de la memoria personal. El yo del biógrafo frente a sí mismo debe cruzar el límite de la escri-

tura íntima y dar testimonio de sí mismo a quien quiera acompañarlo en la historia de la vida del Che. Ser también el narrador de sí mismo. Y ver, con una libertad imprevisible, lo que antes era invisible: el rostro del hermano mayor y su propia biografía, su devenir «nei segni e nelle orme lasciati fino a quel momento dal suo cammino incerto nel tempo, passo dopo passo e caduta dopo caduta» (Escobar 2006, 133).

Como todo relato que implica su organización como ficción, el *memoir* exhibe el desdoblamiento que supone toda aventura autobiográfica (Forest 2004, 53). Si bien es cierto que a cada uno le resulta familiar el trabajo narrativo de la memoria que involuntariamente sigue relatándonos nuestra historia personal, el descubrimiento de un sí narrable es para el biógrafo la culminación de una larga travesía:

He esperado cuarenta y siete años para ir al lugar donde asesina-ron a mi hermano Ernesto Guevara. [...] Me compré un par de deportivas nuevas para bajar a la Quebrada del Yuro. Es una profunda garganta, que cae a plomo por detrás de La Higuera. Estar aquí es para mí muy difícil, muy doloroso. Doloroso, pero necesario. Es una peregrinación que llevo dentro de mí desde hace años. Me ha resultado casi imposible venir antes. Los primeros tiempos, era demasiado joven, no estaba aún bien preparado psicológicamente. Después, la Argentina del golpe cívico-militar de 1976 se convirtió en fascista y represiva y estuve prisionero durante casi nueve años en la cárcel. Aprendí a mantener un perfil bajo: en el clima político de mi país, estar asociado al Che Guevara fue durante mucho tiempo peligroso. (Guevara, Vincent 2016, 11-12)

Transitando de la Historia a la historia de una familia, el relato emprende una peregrinación en el mar de la vida pasada, está impulsado por el deseo de rescatar la totalidad de una vida quebrada en una aldea perdida del sur de Bolivia. Con una confesión que trae al presente una memoria traumática:

Ser el hermano del Che nunca ha sido anodino. Cuando la gente se entera, todos se quedan atónitos. Cristo no puede tener hermanos. Y el Che es un poco como Cristo. (14)

Crecí a la sombra de Ernesto. Nunca pude evitarlo. Hasta 1956, solo era Juan Martín Guevara, Patatín o Tudito, como Ernesto me había apodado. A partir de 1957, me convertí en el hermano del revolucionario Ernesto Guevara, compañero de Fidel Castro y guerrero intrépido; es decir, me convertí en el hermano del Che. Luego, en hermano de una leyenda. Aprendí a vivir con eso. No siempre fue fácil. Su presencia siempre me alegraba: su costumbre de viajar constantemente hacía que luego fuera una alegría verlo en casa... Su muerte me destrozó. Siempre digo que de alguien tendría

que ser hermano. Me desprendí de la imagen casi irreal del hombre público, del icono. Tenía que ser así. (84)

La escritura atestigua que el pasado fracturado del biógrafo no siempre logra recomponerse en un orden (Rella 2004, 94), y el intento de hacer justicia a una trayectoria es narrado como un ir y venir de la vida del hermano menor a la vida de Ernesto. El viaje por tiempos, personajes, lugares, acontecimientos activa el doble juego entre la escritura de sí y la identidad narrable del hermano. La especificidad de lo autobiográfico supone un efecto de (auto)reconocimiento que da lugar al carácter esencialmente narrativo y testimonial de la identidad y del relato (Arfuch 2002, 92-6).

Aunque la construcción del yo autobiográfico produce una autoficción fundamentada en el saber de un narrador que vivió y participó de los hechos, el flujo de la recordación choca contra un 'imposible' del que la escritura quiere dar testimonio: «Está claro que yo no soy Ernesto, pero puedo - y debo - ser una herramienta para divulgar su pensamiento y sus ideales» (Guevara, Vincent 2016, 17). Dicho imposible trae consigo el desdoblamiento del sí característico de los géneros biográficos y equipara - lo advertía Bajtín (1982) - al biógrafo y al autobiógrafo. El primero para construir su personaje debe realizar una inmersión en la vida del otro; el segundo, al objetivar su relato, realiza un extrañamiento de sí para verse con los ojos del otro (Ricoeur 1993), para dar testimonio de sí mismo a otro (Rella 2004, 107).

3 Lo íntimo como impronta del relato

Tal como lo expresa Adriana Cavarero (1997, 46) en su libro *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* es el deseo que establece una fuerte relación entre identidad y narración. La filosofía reconoce que hay una ética del don en el placer del narrador. Y si, como afirma Hannah Arendt en *Vita activa* (1989), dejar trazado un destino, una figura irrepetible de nuestra existencia es la única aspiración que nos hace dignos del hecho de que la vida nos haya sido dada, nada responde mejor al deseo humano que el de contar o que nos sea contada nuestra historia. Incluso antes de revelar el significado de una vida, la biografía reconoce el deseo. Es allí donde aparece la pregunta por quién es el hombre Ernesto Guevara. Ese deseo, o pregunta, o necesidad es el de escucharse, reconocerse, descubrirse a sí mismo y tener un rol de difusor a través de la historia que el Che nos ha transmitido con su vida ejemplar.

En tanto desdoblamiento del sí característico del género biográfico, el *memoir* de Juan Martín aúna el deseo de narración y el deseo del cuento de su propia historia que, como toda escritura biográfica, denuncia una estructura tropológica. El relato de vida no puede dejar de

mencionar las diferencias entre él y los hermanos. Si bien en cuanto hijo Juan Martín no es dueño de su origen, o sea que en su origen hay un otro, como hermano menor reivindica la libertad y el derecho a ser distinto de los demás, a no ser habitado por el otro, a vivir su propia vida:

Yo era el único de los hermanos que se negaba a hacer una carrera universitaria, fuera la que fuera. Ernesto era médico; Roberto abogado; Celia y Ana María, arquitectas. Mi deseo era ponerme a trabajar cuanto antes y convertirme en proletario. (Guevara, Vincent 2016, 38)

En dar primacía al «valor biográfico» tal como lo pone de manifiesto Bajtín en su *Estética de la creación verbal* (1982), *Mi hermano el Che* privilegia la impronta de lo íntimo. Lo privado fundamenta el valor memorial del relato y la trayectoria del Che no puede desvincularse del medio familiar. Para reconfigurar el vínculo entre espacio privado/familiar y la imagen pública del Che, la narración utiliza las cartas de Ernesto a la familia en sus viajes por América, los testimonios de amigos, ofrece croquis de la heterogénea familia Guevara de la Serna, menciona los amores juveniles del hermano mayor, su conflicto interior que se manifiesta en la disyuntiva entre descubrir el mundo o cambiarlo, habla de la manifestación de los sentimientos, menciona la separación de los padres, cita las cartas de la madre a Ernesto, brinda fotos de la familia. Son materiales heteróclitos que marcan la narración, impulsan el vaivén de los recuerdos y estructuran un viaje por lugares, tiempos, personajes conocidos, amigos, políticos, parientes. Al enfatizar la impronta de lo familiar en el devenir individual, la vida singular de Ernesto Guevara encuentra su razón de ser en lo no oficial, en lo privado. El *memoir* exhibe su valor dialógico y trabaja las escrituras íntimas: las cartas que Ernesto escribe a la familia y al hermano menor cuando está de viaje y el efecto de (auto)reconocimiento que se expresa en el carácter narrativo y testimonial del relato.

Construir el personaje Ernesto Guevara con el flujo continuo y subjetivo del recuerdo supone traer al presente lugares físicos y simbólicos, evocar un medio familiar con sus profundas raíces argentinas (o sea criollas e inmigratorias) y muy excéntrico, fuera de lugar. Ernesto Guevara Lynch y Celia de la Serna

tenían una sorprendente capacidad para romper con el orden establecido, con todo lo que se esperaba de ellos. Si bien ambos provenían de familias acomodadas y conocidas, formaban una pareja de excéntricos pelados y siempre en busca de cómo resolver sus problemas de dinero. De conservadores no tenían nada. Más bien al revés: vivieron una existencia bohemia y liberal, en perpetuo movimiento, económicamente precaria, muy alejada de la que tuvieron sus padres. (Guevara, Vincent 2016, 50)

Son un clan itinerante opuesto a la convencionalidad burguesa, se proclaman recinto cerrado que estimula la obligación de vivir espacios abiertos y promueven valores como libertad, errancia, experiencia del mundo. Padres extraordinariamente exigentes educan a los hijos a estudiar, saber, dudar, resolver solos los problemas. Repiten una y otra vez que la vida iría enseñándoles, que no tienen derecho a fracasar, perder, abdicar o quejarse:

Todo podía, incluso debía discutirse, argumentarse. Se alentaba el espíritu crítico. Nos enseñaban a no aceptar nunca a ciegas un dogma, una creencia particular. Todo pasaba por la polémica. (74)

Los Guevara de la Serna son una familia marginal, anticonvencional, incuestionablemente comprometida y activa, regida por un fuerte mandato moral: «En ese ambiente familiar hiperpolitizado germinaría el Che» (75). La enfermedad de Ernesto los transforma en nómadas que nunca tuvieron estabilidad financiera y en los primeros años viven al ritmo de los ataques de asma del hijo mayor. Tras años en las sierras de Córdoba, llegan a Buenos Aires para asentarse en una antigua y mal conservada casa en el 2180 de la calle Aráoz, que marcaba una frontera entre la civilización (el barrio de clase medio-alta de Palermo) y los arrabales de mala fama con su mercado de pulgas. La familia vive en un ambiente «a medio camino entre el desorden y el desbarajuste» (91):

Nuestra familia no llegaría nunca a echar raíces en ninguna parte, a tener un lugar del que pudieran decir 'es nuestra casa, aquí hemos echado el ancla'. (61)

Era una casa de chalados: a todos, absolutamente a todos nos falta un tornillo, bajo la batuta del jefe de los locos, mi viejo. Nos chinchábamos unos a otros, nos peleábamos, nos sacábamos de nuestras casillas. No nos aburríamos nunca. Todo lo contrario, que bien lo pasábamos! (65-6)

En una casa destartada y llena de libros, Ernesto (como su hermana Celia) es una auténtica máquina de leer, anota todas las obras, lee mucho en francés, desarrolla desde su más tierna infancia una sorprendente disciplina de lectura aprovechando los momentos en que se encuentra postrado en la cama por el asma. Al recordarlo como «el bromista que me había iniciado en las novelas de aventuras de Emilio Salgari y Julio Verne» (26), el *memoir* enfatiza el papel de la lectura como transmisión de una experiencia entre hermanos y describe el acto de leer como una marca imborrable de la vida familiar y la personalidad de Ernesto que lee ficción para estar en un lugar íntimo, personal, solitario. Metáfora de la actitud de situarse en los márgenes (del medio familiar como de todo tipo de convenciones), la escena

de Ernesto lector, descifrador – sinécdoque o alegoría del intelectual en el sentido moderno (Piglia 2005, 103) – da cuenta de su actitud de enfrentarse con el mundo en una relación mediada por el saber. Lector que considera la ficción como espejo de la experiencia y modelo de vida, y trabaja la lectura como construcción del sentido, Ernesto aprende en casa y en sus viajes a ligar vida y lectura, goza de las múltiples posibilidades del acto de leer, cultiva la tensión entre lectura y experiencia. Devorador de ficciones (igual que los hermanos Roberto y Ana María), encuentra en una escena leída un modelo ético, una conducta y considera la ficción como epifanía, como algo que establece la necesaria tensión entre la enseñanza y la vida.

Desde el lado de su marginalidad en la familia, el biógrafo en cambio recuerda su diferencia para con los demás:

Roberto estaba estudiando en la Facultad de Derecho. Celia, matriculada en Arquitectura. Ana María, en secundaria, y yo, en la escuela primaria. Trabajaba mal. Ya por entonces, los estudios no eran lo mío. Yo era una anomalía. Prefería la escuela de la calle y el balón. Ernesto estaba preocupado por mi falta de entusiasmo escolar. Me amonestaba sin parar: «Hay que trabajar, estudiar, aprender», me insistía. (Guevara, Vincent 2016, 103)

En la familia Guevara los signos de identidad se manifiestan también con los signos de heterogeneidad entre los hermanos. Para Juan Martín la articulación de la biografía personal se da en contraste con las trayectorias de los hermanos y en lo que hace a los estudios oscila entre el devenir-otro y el vínculo familiar.

4 Viajar por América, habitar el margen

Del joven Ernesto que emprende su viajes como corte, rechazo, fuga de las convenciones y el medio familiar por los caminos de Argentina y de América, el relato señala los efectos de su ausencia. Su escritura íntima mantiene vivos los lazos familiares. La familia intenta descifrar su letra ilegible y las cartas del viajero se leen en voz alta:

Ernesto nos mandaba cartas; algunas dirigidas a toda la familia; otras, a una sola persona. [...] Aunque nos escribiera a uno solo de nosotros o no, el resultado era el mismo: cada carta era un acontecimiento que reunía a su alrededor a toda la familia. [...] Uno de nosotros – por lo general, mi padre o mi madre – leía las cartas en voz alta, tropezando constantemente en las palabras, intentando adivinar lo que decía. [...] Las llamadas telefónicas eran impensables, por lo caras que resultaban. [...] Por eso no oímos la voz de Ernesto durante largos años. (Guevara, Vincent 2016, 112)

La voz del hermano mayor no llega. El biógrafo acude a las cartas para dar cuenta del sujeto que el joven Guevara construye en la distancia, sin dinero, ganándose la vida a desgano, en los márgenes, sin lugar fijo. Ernesto viaja, toma notas sobre sí mismo y sobre lo que lee para fijar la experiencia de inmediato y luego escribe un relato a partir de sus notas. Las cartas atestiguan el devenir metafórico de la vida en escritura, en proceso constructivo de la experiencia a través de la errancia:

Iba haciéndose cada vez más claro para nosotros que quería que lo tomaran en serio, que su compromiso maduraba. Seguía al propio tiempo errando por ahí, sin una misión concreta. Buscaba la válvula de escape, la causa que le diera impulso para comprometerse a fondo y consagrarle su existencia. Mientras, tomó una decisión: prolongar diez años su «vagabundaje». (114)

En una carta de 1953 Ernesto escribe: «Pese a todo mi vagabundaje, mi informalidad reiterada y otros defectos, tengo convicciones profundas y bien definidas» (113). En 1954 le comunica a la madre:

«América será el teatro de mis aventuras con carácter mucho más importante que lo que hubiera creído; realmente creo haber llegado a comprenderla y me siento americano con un carácter distintivo de cualquier otro pueblo de la tierra». (114)

En otra carta fechada en México el 15 de julio de 1956 que convence a toda la familia sobre su decisión de continuar el camino revolucionario, agrega:

«no creo de vos que prefieras un hijo vivo y barrabás a un hijo muerto en cualquier lugar cumpliendo con lo que él considere su deber. [...] Además es cierto que después de deshacer entuertos en Cuba me iré a otro lado cualquiera y es cierto también que encerrado en el cuadro de una oficina burocrática o en una clínica de enfermedades alérgicas estaría jodido». (133)

El sujeto Che se construye en el viaje, viaja para transformarse en otro y construir una experiencia y luego anotarla en su diario. Por su parte el biógrafo se define intersubjetivamente en la oscilación entre la errancia del Che por América buscando la experiencia y la escritura y el autoreconocimiento de quien transita de la calle al espacio de las élites:

Yo vivía prácticamente solo con la vieja y cada vez pasaba más tiempo en la calle; en esa época, el barrio en que vivíamos, a pesar de estar en el centro, era casi campestre. [...] Yo jugaba con varias vidas.

Mi existencia estaba compartimentada. Iba de la compañía de los chicos de la calle al contacto con los grandes de Argentina. (114-15)

La calle es un modelo de iniciación opuesto a la lectura y al viaje del hermano mayor, a la definición de la juventud, de una identidad no-nacional, de un joven siempre fuera de lugar que se debate entre descubrir el mundo o cambiarlo, en un permanente conflicto interior. El biógrafo señala como el diarista es perfectamente consciente de la ficción y el desdoblamiento que trae consigo la escritura de un diario de viaje que fija la experiencia y luego permite leer su propia vida como la de otro y reescribirla. Advierte que más allá del conflicto entre sinceridad y ficción, el diario de viaje y las cartas de Ernesto estrechan la distancia entre literatura y vida, son el camino para reincorporar la literatura al ámbito de la experiencia y construir un trayecto individual de conocimiento, para reconocerse a sí mismo y verse como otro. Ernesto lo anota al comienzo de *Mi primer gran viaje*: «el personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra argentina, el que las ordena y las pule (yo) no soy yo» (Piglia 2005, 112). En la época del compromiso y en el marco cultural de su tiempo, Guevara busca la experiencia pura y persigue la literatura, pero encontrará la política, y luego la guerra. Tal como lo señala Ricardo Piglia la tendencia de Ernesto Guevara a aislarse, construyéndose un espacio aparte, delata una

tensión entre la vida social y algo propio y privado, una tensión entre la vida política y la vida personal. Y la lectura es la metáfora de esa diferencia. (Piglia 2005, 107)

La marginalidad de la familia y el viaje errático coinciden con el espacio excéntrico que Ernesto comparte con su amiga Tita Infante tal como ella lo recuerda en su evocación del Che publicada en 1968:

«No pertenecemos nunca a ningún grupo ni cultural ni político común, tampoco a un círculo único de amigos. Ambos, por distintas razones, éramos un tanto extranjeros a esa Facultad, él quizá porque sabía que no podría encontrar allí sino muy poco de lo que buscaba». (Guevara, Vincent 2016, 301)

El biógrafo añade: «Ernesto sólo tenía una idea en la cabeza: largarse» (104). Sin un punto fijo en Buenos Aires, Ernesto se reparte entre varios hogares (de la madre, la abuela, la tía Beatriz, el padre) hasta que el forcejeo interior - lo escribe en la carta de noviembre de 1954 a Tita Infante - lo obliga a «huir de todo lo que molestaba [...] y seguir mi peregrinación por donde me llevan los acontecimientos...» (123). Se marcha para incorporarse a la vida, en busca de su metamorfosis: en una carta a su amiga expresa la posibilidad de encontrar el fun-

damento que lo legitime en el paradójico camino por el que se dirige al norte por el sur guiado por una idea de la política (el materialismo histórico) que permita el paso a otra realidad.⁴

Va al camino para construir la experiencia y registrar la inmediatez de lo vivido en una combinación que también lo relaciona con la beat generation norteamericana. Las cartas a la familia (el tono se hace cada vez más reflexivo, más serio, menos turístico) y los registros del diario acompañan el descubrimiento de la marginalidad y la pobreza latinoamericana, el encuentro con el otro (como paciente y como víctima) por parte del joven médico alergólogo. En el contacto con la diferencia pura, el viaje de Ernesto se transforma en experiencia médico-social. Relata a la familia sus pasos por el continente con una escritura muy directa, sin nada de la retórica que circulaba en aquellos tiempos en la palabra política y utilizando el uso coloquial y argentino del castellano como marca de identidad: el 'Che' lo identifica como argentino y lo diferencia dentro de América Latina. Su identidad de larga duración se construye a partir de la distancia como la de un sujeto en tránsito que habita el margen, y emprende un camino que lo aleja de un mundo clausurado, de la vida de un estudiante de izquierda de clase media en la Argentina.

5 Escribir y dar testimonio

Memoir, historia personal, ficción autobiográfica, *Mi hermano el Che* se sitúa también en el horizonte de reflexión en torno a la memoria y la historia reciente de la Argentina. Es un ejercicio de introspección de la generación de los sesenta. El relato de los 8 años, 3 meses y 23 días en las cárceles del régimen militar del militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores no es un intento de convertir el recuerdo de los crímenes y el terror militar en el núcleo de una nueva cultura ética democrática. Tampoco es una operación de cierre del pasado que reduce una enorme experiencia política y social a mera crítica de la violencia política. Mucho nos dice, en cambio, acerca de valores y creencias de la generación revolucionaria en la Argentina, y contextualiza en un medio familiar anticonvencional, hiperpoliticado y absolutamente refractario a la autoridad una experiencia militante que sería injusto evaluar con el escepticismo que retrospectivamente señale las razones de una derrota ineluctable.

Al salir de la cárcel el «preso, subversivo, comunista» Juan Martín Guevara (Guevara, Vincent 2016, 228) reconoce que la cultura de los setenta ha desaparecido dejando un vacío, un lugar que ya no existe.

⁴ Ernesto nunca volverá a Buenos Aires, salvo en agosto de 1961 por una visita relámpago de pocas horas tras la Conferencia de Punta del Este.

Lejos de ser una auto-apología, el *memoir* está vertebrado por un doble registro (Tassi 2007, 112): es un espejo que permite al narrador desdoblarse en una doble entidad. El yo del 'presente' reordena sus propias coordenadas espacio-temporales y dirige su mirada hacia la detención y «los años de plomo» para reconfigurar un estar en el mundo que asuma la derrota sufrida y los cambios ocurridos. De vuelta a la vida tras el largo viaje de la detención, el sobreviviente relata con una tensión extrema que surge del límite mismo de la capacidad de dar testimonio (Rella 2004, 112).

La vivencia dolorosa de la cárcel, el largo camino del decir concierne «las temporalidades de la memoria», como lo expresa Leonor Arfuch al referirse a las narrativas del yo en tanto proceso de elaboración de experiencias traumáticas:

en la dificultad de traer al lenguaje vivencias dolorosas [...], en el desafío que supone *volver a decir*, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace *volver a vivir*, se juega no solamente la puesta en forma - y en sentido - de la historia personal sino también su dimensión terapéutica - la necesidad de decir, la narración como trabajo de duelo - y ética [...] y también permite comenzar a franquear el camino de lo individual a lo colectivo, la memoria como paso obligado hacia la historia. (Arfuch 2018, 68; énfasis del original)

Como afirma Jacques Derrida al referirse a la muerte del otro y a la reflexión especular que no cierra nunca sobre sí misma, la memoria tiene su finitud y la adquiere

solo grazie alla traccia dell'altro in noi, alla sua presenza irriducibile, in altri termini alla traccia *tout court*, che è sempre traccia dell'altro, finitudine della memoria, e quindi ricordo (*venir ou sou-venir*) del futuro. (Derrida 2017, 41)

Asimismo, el yo del 'pasado' justifica el recurso a la ficción para dar cuenta de las razones que lo impulsaron a hablar tras haberse negado por largo tiempo a hablar de Ernesto:

Por pudor, por acuerdo tácito con mis hermanos, por reacción contra mi viejo, que exageraba su papel de padre del Che en Cuba, y seguramente también por miedo. ¿Para qué correr el riesgo de proclamar que yo era su hermano? [...] Después de la dictadura, cuando el peligro desapareció, no me planteé seriamente la pregunta de saber por qué seguía aún sintiéndome tan a disgusto con la idea de evocar nuestro parentesco. Ernesto era mi hermano. El Che, mi compañero. Hablar sobre el Che tiene que ver con la época en que se haga. El tema sigue siendo muy personal. El Che era mi hermano antes de ser un héroe aureolado de gloria. Me daba

cierto reparo explotar su memoria, como tantos otros han hecho. Así es que guardaba silencio, sin dejar de verme continuamente confrontado con su imagen en las calles del mundo entero, donde seguía existiendo como leyenda. El mito es una realidad. [...] El fondo de la cuestión es por qué en el imaginario social el Che tiene esa importancia. (Guevara, Vincent 2016, 267-8)

Al conjugarse desde un presente, el proceso de elaboración de experiencias traumáticas delata la profunda historicidad de la memoria y lo hace - afirma Hugo Vezzetti -

en una doble marcación temporal: el presente del testigo respecto de aquello que recupera del pasado, y el presente del receptor, destinatario individual o colectivo, que recibe y se apropia de un testimonio que se ofrece como un encadenamiento complejo entre el acontecimiento, el tiempo del testimonio y el tiempo de la recepción. (Vezzetti 2009, 25)

Escribir y dar testimonio proceden del mismo lugar. Ese lugar es una ausencia, la comprobación de una distancia:

Pudimos constatar la realidad de la derrota sufrida. Todo esfuerzo revolucionario había quedado aniquilado. Era otro país. [...] El terrorismo de Estado había logrado su objetivo de generar terror y desazón. Constatamos asimismo las diferencias de análisis que sobre las causas profundas de la derrota teníamos - y seguimos teniendo - los que sobrevivimos. Argentina había cambiado profundamente. [...] Habíamos vivido los años de plomo encerrados, cortados del mundo. [...] Frente a la barbarie que acababan de vivir decenas de miles de víctimas, nuestras detenciones no iban a marcar la historia. (Guevara, Vincent 2016, 225-6)

Para que el lugar de los sesenta y setenta no siga siendo un sitio inhabitable, un olvido, hay que impulsar el diálogo entre las generaciones del pasado y el presente transmitiendo la singularidad del Che con la puesta en forma de una historia personal que implica una vocación de justicia:

Reivindico los ideales de mi hermano. Hablo en su nombre. [...] siento que el momento es propicio para la difusión de la filosofía de Ernesto. [...] El Che tiene el don de motivar. Hay que sacarlo a la luz. (290)

Me resultó especialmente entrañable una confesión que me hicieron los antiguos compañeros de lucha de Ernesto... Cuando combatían en Bolivia, Ernesto hablaba a menudo de mí. Un día les dijo que,

de todos sus hermanos y hermanas, consideraba que yo era su heredero espiritual, el que podía continuar su lucha y llevarla a buen término. En eso pienso hoy al escribir este libro. (245)⁵

Relato fundamentado en su carácter intersubjetivo, *Mi hermano el Che* le da primacía al valor biográfico tal como Bajtín lo plantea en su *Estética de la creación verbal* al destacar la amplitud de este concepto (Bajtín 1982, 136).⁶ En la confrontación rememorativa entre lo que el biógrafo era y lo que ha llegado a ser, y con un necesario gesto de desplazamiento, reconoce la inasible verdad de una experiencia irreductible surgida de un medio familiar fuera de lo común. Lejos de implicar la despoliticización de la figura del Che, el trabajo de duelo de Juan Martín transita el camino de lo individual a lo colectivo y nos plantea una identidad abierta a múltiples sentidos. Asume la tragicidad de la vida y la muerte del Che como una verdad real, y por lo tanto ambivalente, de la que hacerse cargo. En un intercambio de narrativas, instala la vocación de justicia de toda narración y reconfigura la relación entre espacio privado/familiar y la imagen pública del Che bajándolo del pedestal del mito. Realiza una identificación especular que, con la rememoración de su propia vida, modela la trayectoria ejemplar del hombre, hermano, lector, viajero Ernesto Guevara, pedagogo de sí mismo y de todos, que por su idea de la experiencia puede considerarse como «la experiencia misma y a la vez como la soledad intrasferible de la experiencia» (Piglia 2005, 136).

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1989). *Vita activa*. Milano: Bompiani.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.

⁵ Escribe Derrida que «alla morte dell'altro tutto resta 'in me' o 'in noi', 'tra noi': tutto *mi* è affidato, *ci* è lasciato in eredità o dato *a* ciò che chiamo memoria, alla memoria, luogo di questo strano dativo. Parremmo votati alla memoria, dal momento che dell'altro nulla sembra ora (*au présent*) più poterci pervenire, venire o avvenire (*à venir ou avenir*). [...] Il 'me' (*moi*) e il 'noi' di cui parliamo sorgono e si costituiscono in quanto tali solo attraverso questa esperienza dell'altro, e dell'altro come colui che può morire lasciando in me o in noi questa memoria dell'altro» (2017, 43-4).

⁶ Afirma Bajtín que «el valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno: este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia» (1982, 136).

- Bajtín, Michail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2008). *El Narrador*. Trad., intr. y notas de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cavarero, Adriana (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Cortés Rocca, Pablo; Kohan, Martín (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Derrida, Jacques (2017). *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*. A cura di Silvano Petrosino. Milano: Jaca Book.
- Escobar, Roberto (2006). *La libertà negli occhi*. Bologna: il Mulino.
- Forest, Philippe (2004). *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*. Milano: Scuola Holden-BUR.
- Guevara, Juan Martín; Vincent, Armelle (2016). *Mi hermano el Che*. Trad. de Elena-Michelle Cano e Íñigo Sanchez-Paños. Madrid: Alianza Editorial. Trad. de: *Mon frère, le Che*. Paris: Calman-Lévy, 2016.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Magazul-Endymion.
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rella, Franco (2004). *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*. Milano: Feltrinelli.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit*, vol. 2. Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paul (1993). *Sé come un altro*. Milano: Jaca Book.
- Taibo II, Paco Ignacio (2007). «Guevara ti osserva nella notte». Collo, Paolo; Filippi, Alberto (a cura di), *Guevariana. Racconti e storie sul Che*. Torino: Einaudi, 83-94.
- Tassi, Ivan (2007). *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Vallina, Cecilia (ed.) (2009). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Vezzetti, Hugo (2009). «El testimonio en la formación de la memoria social». Vallina 2009, 23-34.
- Williams, Raymond (1988). *Marxismo y literatura*. Prólogo de J.M. Castellet. Barcelona: Ediciones Península.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Monteiro Lobato e o intercâmbio literário com sul-americanos

Correspondências com Manuel Gálvez e Horacio Quiroga

Heloisa Sousa Pinto Netto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Abstract This article deals with the interchange among Monteiro Lobato, Manuel Gálvez and Horacio Quiroga – in particular, exchanged correspondences and articles published in newspapers and magazines between 1918 and 1925, during the period Monteiro Lobato was at the head of the periodical *Revista do Brasil* and created his first publishing house, Monteiro Lobato & Cia. – with the aim of identifying some actions of these scholars aiming at boosting the circulation of translations of their own articles. The study also aims to highlight the efforts made towards greater integration among Latin American countries, through collections of literary works that they considered representative of their respective literatures.

Keywords Monteiro Lobato. Manuel Gálvez. Horacio Quiroga. Cultural exchanged. Latin America.

Sumario 1 Introdução. – 2 Monteiro Lobato e a *Revista do Brasil*. – 3 A troca de correspondências. – 4 Considerações finais.

1 Introdução

A relação do escritor Monteiro Lobato (1882-1948) com a região do Prata iniciou em meados da década de 1910 e durou até sua morte. O brasileiro estabeleceu vínculos profissionais e pessoais com escritores, críticos literários, editores e tradutores ao longo de, pelo menos, trinta anos, tendo inclusive vivido



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/014

171

na Argentina entre 1946 e 1947. O trânsito de ideias, especialmente entre São Paulo e Buenos Aires, propiciou a divulgação de trabalhos de diferentes autores, impulsionou a tradução de obras entre os países e fez com que circulassem textos literários e artigos críticos em revistas e jornais de destaque. Além disso, a aproximação entre estes letrados acabou por render interessante troca de correspondências, material que auxilia a entender a dimensão deste intercâmbio e reconhecer os respectivos sistemas literários.

Dentre os nomes do âmbito literário platino com os quais Monteiro Lobato manteve contato, dois escritores merecem atenção: o argentino Manuel Gálvez (1882-1962) e o uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937). Gálvez era, além de escritor, editor e colaborador em revistas e jornais argentinos.¹ Tal qual Lobato, esteve envolvido em projetos que objetivavam a integração sul-americana, incluindo o Brasil em tal cenário. Quiroga dividiu-se entre a literatura e atividades consulares na Argentina, onde se radicou a partir de 1903 (Albieri 2009, 48). Figura reconhecida no cenário cultural daquele país, e amigo bastante próximo de Gálvez, contribuiu com diversos periódicos de Buenos Aires. Os dois autores estavam ligados ao modernismo hispano-americano, movimento que não tem ligação com o modernismo brasileiro e sim com as estéticas do final do século XIX. Um dos canais de expressão mais significativo era a revista *Nosotros*,² espaço fértil para o florescimento do primeiro nacionalismo cultural argentino, de cunho revisionista e conservador, do qual Gálvez, ao lado de Leopoldo Lugones (1874-1938) e Ricardo Rojas (1882-1957), foi expoente.

2 Monteiro Lobato e a Revista do Brasil

Monteiro Lobato foi assíduo colaborador da *Revista do Brasil*, periódico vinculado ao jornal *O Estado de São Paulo*. Tal atividade teve início no ano de estreia da revista, em março de 1916, em seu terceiro volume, se intensificando nos dois anos seguintes – Lobato participou de 17 dos 29 números lançados – e, por fim, se consolidando em 1918,

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

1 Gálvez fundou em 1903 a revista *Ideas*, em 1916 a Cooperativa Editorial Buenos Aires e a Agencia de Librería y Publicaciones. Em 1919, cooperou com a fundação da Cooperativa Editorial Pax. Foi um dos responsáveis por editar na Argentina, em 1921, a obra *Urupés*, de Monteiro Lobato. Era também professor e entre 1906 e 1930 foi Inspector de La Enseñanza Secundaria y Especial, cargo que lhe possibilitou viajar por toda a Argentina.

2 Revista mensal de artes, história, filosofia, fundada por Alfredo Bianchi (1882-1942) e Roberto F. Giusti (1887-1978) em agosto de 1907, em Buenos Aires, que tinha por impulso «su espíritu francamente americano, fundado sobre su amplio y bien entendido nacionalismo».

quando o escritor paulista se tornou dono e diretor do periódico.³ Foi nas colunas da *Revista do Brasil* que Lobato inaugurou sua campanha em favor de um efetivo intercâmbio literário entre os países sul-americanos. Entre 1920 e 1924, escreveu onze artigos críticos sobre Literatura Hispano-Americana na seção *Bibliographia*, reunidos postumamente no volume 18 da primeira série das *Obras Completas de Monteiro Lobato*, intitulado *Crítica e outras notas* (Lobato 1965). São resenhas de obras lançadas nas primeiras décadas do século XX, escritas com o objetivo de dar a conhecer essa produção e seus autores aqui no Brasil. Ao mesmo tempo em que escrevia suas notas e resenhas, Lobato se correspondia com autores, editores e tradutores platinos, estabelecendo uma rede de troca de informações que serviam de substrato para tais publicações.

Quase todos os textos levam como título o nome da obra resenhada, trazendo rápidas análises dos enredos e informações relevantes dos autores, na grande maioria argentinos. Lobato descreve suas carreiras, dando especial relevo à qualidade da literatura produzida e às ações que, por ventura, realizavam em busca de uma unidade cultural sul-americana. Um exemplo desse procedimento está presente no artigo veiculado no volume 61, de janeiro de 1921, no qual Lobato aproxima as obras do argentino Benito Lynch (1885-1951) com a do brasileiro Godofredo Rangel (1884-1951). Lobato entende que os dois autores praticam uma arte pura e documental, e o fazem de forma requintada. Ao salientar o viés realista impresso na obra dos dois escritores, Lobato está, na realidade, ratificando seu ponto de vista: para ele, o verdadeiro romancista é aquele que faz de sua produção literária o documento de uma época.

O viés nacionalista adotado por Lobato se acentua na medida em que tece críticas contundentes em relação à dominação europeia, especialmente francesa, exercida sobre os letrados brasileiros. O 'vício da imitação' ocupava, aliás, grande parte dos debates travados entre intelectuais brasileiros. Lobato, afinado com seus contemporâneos, ressalta a necessidade de independência cultural dos antepassados coloniais europeus e saúda o novo cenário que se instaura em contraposição à supremacia cultural europeia que se constituía indistintamente: «Ninguém mais contesta o surto esplêndido que modernamente caracteriza a mentalidade sul-americana. O continente liberta-se da Europa caduca, pensa com seu próprio cérebro e faz arte sua, personalíssima» (Lobato 1965, 92).

3 A *Revista do Brasil* foi fundada em 1916 por Júlio de Mesquita (1862-1927), que a dirigiu até 1918, ocasião em que Lobato assumiu seu controle. Em 1925, em função de dificuldades financeiras, Lobato a vendeu para Assis Chateaubriand (1892-1968). A revista tinha em seu início como diretores: Plínio Barreto (1882-1958), Júlio de Mesquita e Alfredo Pujol (1865-1930); como redator-chefe: Plínio Barreto; e como secretário-gerente: J.M. Pinheiro Junior (sem dados biográficos).

Essa posição dialogava com a proposta pelos editores da *Revista do Brasil*, assumida especialmente nos volumes iniciais. Em seu primeiro número, o periódico deixou clara a intenção de se constituir em um meio de afirmação nacional. A declaração indica que suas ações priorizariam a difusão de novos valores culturais nacionais, porém deixou brechas para não os desvincular das origens que marcam o povo brasileiro.

O que há por traz do título da *Revista* e dos nomes que a patrocinam é uma coisa simples e imensa: o desejo, a deliberação, a vontade firme de constituir um núcleo de propaganda nacionalista. [...] O seu nacionalismo não é, porém, e não será nunca uma forma de hostilidade ao estrangeiro. Não queremos isolar o Brasil da humanidade, o que seria um disparate, nem podemos negar a dívida de civilização que nos prende ao estrangeiro. [...] o estrangeiro é, e há de sempre ser, para nós, como para toda a gente, objecto de observação atenta e cotidiana. (Ribeiro 2004-2005, 181)⁴

De fato, mesmo buscando assumir um caráter primordialmente nacional, a *Revista do Brasil* não ignorou a produção europeia, recebendo publicações de países como Portugal, Espanha, Itália e França.

A influência de matrizes europeias no pensamento social brasileiro se fez presente tanto nas situações em que buscávamos nos integrar ao mundo dito civilizado quanto nos momentos em que estávamos procurando acentuar a singularidade brasileira e, portanto, demarcar nossa diferença. (Oliveira 1990, 190)

A revista recebia também contribuições argentinas. Ainda no princípio de 1918, antes de Lobato assumir a revista, a já citada seção *Bibliographia* anunciou *Proposiciones relativas al porvenir de la filosofia*, de José Ingenieros (1877-1925).⁵ Mais adiante, em 1921, Lobato fazia crítica elogiosa a Ingenieros, a quem se refere como «um nome mundial», desta feita apresentando o livro *Evolución de las Ideas Argentinas*. Em 1920, Ingenieros passou a colaborar com a revista, que celebrando sua participação afirmou: «temos esperança de que não ficará ahi, continuando a projetar a luz da sua alta mentalidade por intermédio da nossa publicação, contribuindo dess'arte, para o estreitamento das relações intellectuaes entre as duas grandes nações sul-americanas, que mais amigas serão enquanto mais se conhecerem» (Albieri 2009, 19).

⁴ Conforme *Revista do Brasil*, 1926, 2-4, apud Ribeiro 2004-2005, 181.

⁵ Escritor, psicólogo, médico, professor, filósofo e sociólogo que, segundo Lobato, era o único argentino que tinha o trabalho realmente reconhecido até então no Brasil. Ingenieros foi o responsável por uma nova visada sobre o caudilhismo argentino, comparando-o ao feudalismo.

Lobato estava plenamente inserido neste contexto quando assumiu o controle da revista. Contagiado por valores ligados ao nacionalismo cultural e compartilhando o ideal de que, através da literatura, seria possível promover a integração entre os países americanos, escreveu sobre os argentinos Moisés Kantor,⁶ Benito Lynch, Arturo Canelo (1892-1957), B. Sanchez-Saez⁷ e Manuel Gálvez, sobre o uruguaio Horacio Quiroga, o espanhol Vicente Salaverri (1887-1971), que vivia no Uruguai e sobre o chileno Eduardo Barrios (1884-1963). Lobato tinha em mente vencer o desconhecimento recíproco ainda latente pelo caminho da ‘interpenetração literária’.

Em dezembro de 1920, no número 60 da revista, Lobato publica «O mal metafísico», artigo sobre a obra homônima de Manuel Gálvez, lançada naquele mesmo ano na Argentina e que ganhou versão brasileira poucos meses após. O texto menciona também outras duas obras do argentino: *La maestra normal* e *Nacha regules*, que junto com *O mal metafísico* fazem de Gálvez «um verdadeiro romancista, dotado de todos os requisitos para a construção de uma obra grandiosa como o fez em França Zola» (Lobato 1965, 110). Na sequência da breve resenha, Lobato reverencia mais uma vez o argentino, um «romancista completo» e afirma que «seus livros aliam o documento de uma época e o documento psicológico à grande arte da ficção». Segundo Lobato, essa «é a grande qualidade do romancista. Chega a ser, mesmo, a qualidade primordial. Sem ela, tenha o estilo que tiver, a profundidade que tiver, a arte de tiver, não conseguirá nunca a vitória das vitórias: ser lido» (110, 112-13).

Gálvez é novamente tema em 1922. Sua recém-lançada obra, *La tragédia de um hombre fuerte*, é título do texto veiculado em outubro daquele ano, em que Lobato atribui à obra «todos os aspectos da moderna Argentina».

Gálvez estuda [...] o eterno problema argentino de choque entre cabeça e corpo, Buenos Aires e a província. Uma sempre foi Europa, ideia nova, força que tira para frente, *worwaertz*; outra, desde os inícios da independência, sempre permaneceu Espanha, tradição, estatismo, imutabilidade. (Lobato 1965, 108)

Lobato vê a obra de Gálvez mais como um libelo de exortação ao equilíbrio entre a Buenos Aires da ‘inquietação europeia’ e a província da ‘cristalização colonial’, do que uma afirmação de posição, uma característica do escritor. O mais provável é, entretanto, que Gálvez tenha retratado o antagonismo que ainda persistia e dividia o espírito argentino através de seu filtro conservador. O escritor estava integrado

6 Não foi possível identificar seus dados biográficos.

7 Não foi possível identificar seus dados biográficos.

à direita nacionalista de viés revisionista, movimento que retomava a imagem do caudilho como representante das raízes da verdadeira argentina, organizada e hierarquizada, que buscava recuperar valores católicos e hispânicos coloniais. Gálvez dirigia seu olhar ao passado em busca das marcas da essência nacional que estaria se perdendo em meio ao processo de modernização. Para ele, a Argentina pura, de matriz cultural definida sucumbia em meio ao avanço da modernidade e a cidade de Buenos Aires, saturada de imigrantes, era um «foco candente de desargentinização» (Miceli 2012, 94).

A figura de Manuel Gálvez é lembrada em mais um artigo, agora em julho de 1923, no volume 91 da revista. «Inquérito literário sul-americano» discorre a respeito de uma pesquisa realizada pelo representante da *Revista do Brasil* em Buenos Aires, Sanchez-Sáez, entre personalidades literárias da Argentina, e também algumas de países vizinhos, sobre «as relações mentais entre o Brasil e os povos que o rodeiam». A pesquisa de Sanchez-Sáez confirmou o ainda incipiente conhecimento mútuo, o que, segundo Lobato, é motivo de todos os males. Não são «os tratados, nem os salamaleques diplomáticos, nem as missões oficiais pomposas» que aproximam os povos, «só aproxima a arte» (Lobato 1965, 87).

A ‘encuesta’ de Sanchez-Sáez esclarece muito bem a questão. Somos desconhecidos dos nossos vizinhos e pessimamente os conhecemos. O caminho, entretanto, está traçado e é um só: intercâmbio. Havemos que nos coligar todos os interessados – autores, editores, livreiros e jornalistas. É da ação entrosada de todos estes elementos que há de vir a solução do problema. Aos homens de alto pensamento e aos artistas impõe-se o dever de anular a obra malsã dos envenenadores da cordialidade, mesquinha gente, irmã do perrejejo, quando não gente alugada à indústria europeia dos canhões. Até aqui, um ou outro abnegado tem metido ombros à tarefa. Um Garay, um Sanchez-Sáez, um Bustamante, um Sotto y Calvo. (89)

Lobato lamenta pela interrupção da coleção idealizada pelo argentino Gálvez, publicada só em parte através de sua editora, a Cooperativa Editorial de Buenos Aires.

D. Quixote da fraternidade, apesar de nenhuma recompensa advinda, prosseguem na generosa cruzada – e a eles devemos o terreno já conquistado. Na Argentina, Manuel Gálvez ideou e realizou em parte o magnífico programa da «Biblioteca de Novelistas Americanos». Não prosseguiu, mas o que fez está feito e é passo a passo que grandes cousas se realizam. (90)

E destaca o caráter inovador do jornal argentino *La Nación*, primeiro periódico a traduzir obras brasileiras, fato que não se repetia em relação inversa.

Entre os jornais, cumpre destacar *La Nación*, cuja tradição de amizade pelo Brasil não se limita a palavras vãs. Já publicou em rodapé *O Guarani*, *Canaã* e outros livros nossos, editou-os em volume e hoje enche as suas páginas de copiosa colaboração brasileira, num gesto que muito nos lisonjeia. Nenhum grande jornal brasileiro a acompanhar neste programa, e é pena, embora isso se explique pela péssima situação econômica em que se encontram, graças ao nosso maravilhoso descalabro financeiro expresso em câmbio a 5. Esperamos, todavia, que tal situação não se eternize, e que tenhamos ainda por cá um movimento de reciprocidade, fecundo como está sendo o *La Nación*. (90)

Após tratar das ações desenvolvidas na Argentina que tinham por escopo a circulação literária sul-americana, Lobato fala de seus planos de publicação de uma coleção que abrangesse a América por inteiro. O nome aventado para o projeto foi *Biblioteca Sul-Americana* e contaria com obras expressivas desde o México até o sul da América.⁸ A preocupação era reunir e fazer circular as produções mais representativas de cada nação, as que traduzissem verdadeiramente o espírito nacional.

A casa Monteiro Lobato & Cia. vai também cooperar na tarefa. Lançará a «Biblioteca Sul-americana», abrindo-a com o *Facundo*, de Sarmiento, obra de gênio, que está para a Argentina como *Sertões*, de Euclides, estão para nós. Dará em seguida obras de Gálvez, Ingenieros, Quiroga, Eduardo Barrios, Cancela, Capdevilla, Hugo Wast, Salaverri e tantos outros, além de livros capitais de cada uma das repúblicas irmãs, a começar pelo México. Todas as repúblicas sul-americanas possuem a sua *Inocência*, o seu *Guarani*, o seu *Sertões*, isto é, uma ou duas obras-primas de profundíssimo cunho nacional, e nosso público não pode, como até hoje, viver no absoluto desconhecimento dessas supremas florações da mentalidade sul-americana. (90)

Se Lobato saudou inicialmente Gálvez, ele encerra seu texto celebrando os feitos de Benjamin de Garay (cf. Albieri 2009, 37⁹), o responsável pelas já citadas traduções para o jornal *La Nación*.

⁸ O termo América Latina só ganhou força após a Segunda Guerra Mundial.

⁹ Cf. Albieri 2009, 37. Benjamin Bertoli de Garay (?-1943), tradutor argentino, traduziu para o espanhol *Urupés* (1921), *El macaco que se hizo hombre* (sem data), *El Presidente Negro* (1935) *Don Quijote de los niños* (1938). Foi colaborador da *Revista do Brasil*, cujo primeiro texto («O movimento paulista na literatura brasileira (notas para um estudo)») «publicado no jornal *La Unión*, de Buenos Aires, foi transcrito para a revista; neste, Garay tece os seguintes comentários sobre Monteiro Lobato: Monteiro Lobato, além de observador capaz do meio roceiro, da vida das pequenas cidades do interior, é um analista agudo

Muito temos pregado o intercâmbio, dissertado sobre ele. Isso não basta, nem altera de uma linha o estado das cousas. É necessário pôr de lado a parolagem vã e meter ombros à realização. Benjamin de Garay, com algumas traduções, fez mais pelo Brasil na Argentina do que todos os discursadores que ‘estigmatizam’, ‘urgem’ e... só. (Albieri 2009, 37)

O argentino Benjamin de Garay é nome de peso neste contexto: além de traduzir diversos autores brasileiros ao longo de décadas, intermediou a divulgação de escritores argentinos no Brasil, tendo, inclusive, vivido no Brasil entre 1920 e 1930.¹⁰ Foi bastante próximo de Lobato, sendo o responsável pela tradução de *Urupês*, e esteve presente em várias passagens de cartas trocadas entre o brasileiro e Gálvez:

Escrevi um artigo sobre o Garay realçando o muito que em matéria de traducções elle tem feito pela nossa literatura. O Garay é um traductor fora do comum porque se apaixona pela obra e a traduz com verdadeiro carinho. Merece porisso todos os estímulos. (44)¹¹

Antes deste texto, ainda em maio de 1921, no volume 77, Lobato escreve uma coluna sobre Quiroga e sua recém-lançada obra *Anaconda*. Em nota de pé de página, Lobato afirma que Quiroga é «el más grande cuentista del Prata» (Lobato 1965, 95) e o compara ao escritor britânico, nascido em Bombaim, Rudyard Kipling (1865-1936). Vinte números após, em janeiro de 1924, Quiroga é novamente tema de uma crítica de Monteiro Lobato. Dessa vez, a obra em questão é *Historia de um amor turbio*. Em seu comentário, Lobato declara que não se trata de um livro de contos e sim de uma novela, que surpreende porque não retrata situações próprias do interior, da província, como o leitor estava acostumado a reconhecer nas obras anteriores. No caso desta, o enredo é ambientado na cidade. Lobato postula para o uruguaio uma posição entre os grandes estres do conto e rebate a incapacidade dos brasileiros de reconhecer obras superiores, aceitando toda e qualquer produção francesa.

Que pena para o Brasil o mundo ser a França e só a França! Como nos vicia da vesguice da unilateralidade essa tolice visceral que nos deixa sem olhos para ver e admirar grandes obras tão superiores à quinquilharia literária que Paris nos impinge e que nós macacal-

dos homens e das coisas, que possui uma pena em brasa, que ao mesmo tempo é pincel, buril, escapelo e lápis finíssimo» (cf. *Revista do Brasil*, n. 73, 1922, 70-1).

10 Outro nome importante com quem Lobato manteve correspondência é Juan Ramón Prieto, um dos principais responsáveis pela tradução e divulgação da literatura lobatiana no Prata.

11 16 jul. 1921.

mente sorvemos, sem o menor discernimento crítico... Não conhecemos Quiroga no Brasil por uma razão apenas: não nos veio de Paris, não se chama Horace Quirot... (Lobato 1965, 114-15)

A ambicionada coleção *Biblioteca Sul-Americana* que a Monteiro Lobato & Cia. desejava lançar gorou. *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1811-88), ganhou edição em 1923, com tradução realizada por Carlos Maul e prefácio de Ricardo Rojas. Em 1924, foram traduzidas e publicadas as obras *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, e *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez. Os dois livros saíram pela *Coleção Popular*, organizada pela Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, a nova formação editorial, agora aberta ao capital de acionistas. Lobato se refere em correspondências diversas a outras traduções em andamento, mas tudo leva a crer que tais tarefas não foram concretizadas.

3 A troca de correspondências

Em tese intitulada *São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina*, Albiéri (2009) faz extenso levantamento da correspondência de Lobato com escritores, editores e tradutores argentinos ou que viviam em Buenos Aires, caso do escritor Horacio Quiroga. O acesso à documentação que compôs o corpo da pesquisa se deu em três diferentes locais: CEDAE - Unicamp, Biblioteca Infante-Juvenil Monteiro Lobato e Biblioteca da Academia Argentina de Letras. No CEDAE, foram identificadas 3 cartas enviadas a Lobato por Manuel Gálvez, entre 1919 e 1924, e 17 por Horacio Quiroga, entre 1921 e 1927. Na Biblioteca da Academia de Letras da Argentina, foram localizadas 31 cartas enviadas por Lobato a Gálvez, entre os anos 1919 e 1934.

Assim, o presente trabalho dará atenção às cartas trocadas entre 1918 e 1925, período em que Lobato esteve à frente da *Revista do Brasil* e da editora Monteiro Lobato & Cia. Foram selecionados trechos destas correspondências que dizem respeito ao intercâmbio literário intentado por Lobato, Gálvez e Quiroga. Algumas cartas, ainda que sejam ricas em informações sobre a vida cultural de Buenos Aires e São Paulo, ficaram fora do recorte estabelecido, posto este ser um breve estudo, sem qualquer pretensão de totalidade.

Já nas primeiras cartas trocadas entre Lobato e Gálvez, fica clara a intenção de intercâmbio dos dois escritores. Também fica evidente a importância que os periódicos *Nosotros* e *Revista do Brasil* possuíam naquele contexto. É oportuno dizer que a revista brasileira tomou novo impulso nas mãos de Lobato, através de estratégias criadas para angariar maior número de assinantes e da propaganda intermediada pelos próprios autores que tinham seus textos publicados no periódico.

A *Revista do Brasil* também publicou alguns livros com seu selo: foram dezoito lançamentos entre 1918 e 1923. Entre eles, encontravam-se seis obras de seu editor-autor: *Urupês*, editada em 1918 e reeditada duas vezes no mesmo ano, *Problema Vital*, também de 1918, *Ideias de Jeca Tatu e Cidades Mortas*, em 1919, obras que foram reeditadas no ano seguinte, junto à *Negrinha* e à 6ª edição de *Urupês*, e *A onda verde*, em 1921.

A revista argentina *Nosotros* acompanhava a profissionalização do escritor e prestigiava o trabalho crítico. Publicar em suas páginas significava estar inserido no circuito tradicional de consagração, ao menos até a consolidação das vanguardas. *Nosotros* representava «una agencia, en el campo intelectual, del sistema oficial de consagración y de sus criterios estéticos» (Altamirano, Sarlo 1997, 222). Em agosto de 1919, Gálvez escreve a Lobato e, ao ressaltar a distância cultural entre os dois países, propõe uma troca de artigos sobre literatura para publicação nas duas revistas: era o início da aproximação entre os dois escritores.

Me place muchísimo hacer relación con usted. Conozco la revista que usted dirige, y más de una vez pensé mandarle mis libros. La literatura brasileña me interesa enormemente, y sin embargo he leído libros de Coelho Netto (1864-1934), Machado de Assís (1939-1908), Gustavo Barroso (1888-1959), Aluizio de Acevedo (1857-1913), Graça Aranha (1868-1931) y Pablo Barreto (1881-1921). Todo lo que llevo leído de ese país me ha parecido excelente. Creo, con toda sinceridad, que tienen ustedes una literatura superior a la nuestra. Yo me permitiría solicitarle a usted algunos informes sobre literatura brasileña. ¿Le sería demasiado molesto, enviarme una pequeña lista, - veinte nombres, cuando más -, de lo más descollante dentro de la pura literatura? Y ya que estamos en este terreno, ¿por qué no escribe usted un artículo sobre la actual literatura brasileña, y me lo manda para «Nosotros»? Recuerdo que, a mi pedido, mi grande y llorado amigo Abel Botelho (1855-1917)¹² escribió un estudio sobre la literatura portuguesa, que yo tuve el placer de traducir y que publicamos en «Nosotros». Yo traduciría también el suyo. A mi vez, yo puedo escribirle a usted - algo más adelante, pues estoy lleno de trabajos -, un artículo sobre la literatura argentina del momento, para la Revista del Brasil. Me parece lamentable que nuestros países no se conozcan, y nosotros los escritores debemos hacer algo en vista de un acercamiento e conocimiento entre ambos pueblos. (Albieri 2009, 14)

12 Abel Acácio de Almeida Botelho, escritor português. Foi militar e embaixador de Portugal na Argentina.

A resposta de Lobato é rápida, ainda em agosto de 1919. Nela, o escritor paulista demonstra interesse em enviar um artigo sobre a literatura brasileira para *Nosotros* e destaca as primeiras ações relativas às traduções e publicações em um e outro país. Os comentários sobre tiragens e recepção de obras possibilita que se tenha uma ideia do mercado editorial argentino e brasileiro.

Logo que possa hei de mandar para «Nosotros» um artigo sobre a literatura actual e o mesmo fará o amigo sobre as letras argentinas, para a Revista do Brasil. Contribuiremos assim para o intercambio das ideias entre vizinhos que tão pouco e tão mal se conhecem. Esteve conosco Aguirre,¹³ e combinamos varias cousas interessantes relativas á publicação duma serie de traducções brasileiras que a Revista pretende lançar ahi. Conto agora, para isto, com os preciosos conselhos do novo amigo. Como Aguirre vae traduzir «Urupês» para publicarmos ahi, foi com grande prazer que recebi sua proposta para dar uma ou mais novellas na «Novela Semanal». Dou-lhe plena autorisação para isso. A venda desse livro cá no Brasil foi enorme. Basta dizer que a 5ª edição está no prelo, attingindo assim a tiragem de 16 milheiros no espaço de 15 meses. Se a traducção Argentina pudesse sair pela Cooperativa¹⁴ seria optimo, mas não sei se ella é restricta aos autores argentinos. Aguirre nos causou optima impressão e temos esperanza de fazer muita coisa por intermedio d'elle. Depois de lidos os seus livros daremos uma nota bibliographica na Revista. A esphera de acção da Argentina se alarga entre nós; Ingenieros é muito lido; as obras da «Cultura Argentina»¹⁵ vendem-se em todas as livrarias. Promovamos pois uma reciprocidade que só trará vantagens para ambos os paizes. (Albieri 2009, 17)

13 Julián Aguirre (1868-1928), compositor argentino que realizou parte de seus estudos musicais na Espanha. Ao retornar a Buenos Aires, passou a colaborar em jornais e revistas, como a *Ideas*, fundada por Manuel Gálvez em 1903 e encerrada em 1905 (Albieri 2009, 14).

14 Cooperativa Editorial de Buenos Aires, fundada por Manuel Gálvez em 1916. A criação da editora ocorreu para que os autores argentinos não mais tivessem que pagar suas edições ou ter seus livros publicados na França e na Espanha. Para tal, formou-se uma sociedade de 100 acionistas, composta por escritores novos (que colaboravam mediante publicação de seus livros) e aqueles que já tinham projeção, como Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, José Ingenieros, Benito Lynch e o próprio Gálvez. Durante os 5 anos em que Gálvez ficou à frente da editora (1916-1921), publicou 68 títulos, 13 só no primeiro ano (Gálvez 2006, 437-50 y Sagastizabal 1995, 42-4 *apud* Albieri 2009, 19; *Revista do Brasil*, n. 47, nov. 1919).

15 *La Cultura Argentina* foi uma coleção criada e editada por Ingenieros, entre 1915 e 1925, e publicada pelos Talleres Graficos Rosso. Seu objetivo era diversificar a oferta de livros, tornando-os acessíveis - do ponto de vista editorial (eram editados autores argentinos já falecidos) e econômico (o custo de produção era baixo, o que, consequentemente, tornava o exemplar mais barato) - ao grande público (Albieri 2009, 19).

Gálvez havia insinuado, em carta anterior, que a literatura brasileira era superior à argentina. Em 15 de outubro de 1919, após resenha enviada pelo argentino, Lobato ratifica tal opinião sem a menor hesitação. Entretanto, sugere o crescimento da literatura naquele país e declara seus propósitos de criar espaço específico para o tema na *Revista do Brasil*.

Pela rezenha que me fez da literatura Argentina, vejo que é de fato menos rica que a nossa; mas vejo também que, acompanhando o progresso geral do país, está em plena florescência. Inda ha pouco recebi um livro de versos de Julio Usandivaras,¹⁶ que achei interessantissimo, e do qual no proximo numero da nossa revista falarei na bibliographia, abrindo assim uma seção argentina. Continuamente estamos recebendo obras dahi, apesar da revista não ter penetração no seu país. Poderia o amigo indicar-nos uma livraria ou varias que a quisessem receber em consignação, inda que a título de curiosidade? Tambem se encontrassemos um bom agente, seria negocio para a obra de intercambio que temos em vista estabelecer com a Argentina. (20)

Na carta enviada posteriormente, Lobato fala de questões de mercado e salienta a pouca receptividade dada aos livros que necessitam de maior fôlego por parte dos leitores. Em várias cartas este assunto retorna, demonstrando o peso que o aspecto comercial passava a assumir. O livro se tornava uma mercadoria, o que, para muitos letrados, tanto no Brasil quanto na Argentina, era a materialização da mercantilização artística. Este é um dos pontos pelo quais Lobato não travou relações com a vanguarda argentina que naquele período despontava, vindo a se consolidar principalmente a partir da aparição da revista *Martin Fierro*,¹⁷ em 1924. Os vanguardistas argentinos acreditavam que «os verdadeiros artistas deveriam estar alheios ao afã do lucro, que poderia desviá-los do seu caminho» (Ribeiro 2004-2005, 183).

Aqui espero a «Nacha Regules», de que farei apreciação na revista. Se a Maestra Normal não fosse uma novella tão grande eu propria a traducção della e a publicação aqui. Mas já verifiquei, como editor, que dado o preço do papel e a pequena receptividade de

¹⁶ Julio Carlos Díaz Usandivaras (1888-?), escritor argentino. O «livro de versos» a que Lobato se refere pode ser tanto *Agreste: poesias*, publicado em Buenos Aires em 1917, como *Cantos Triunfales*, coletânea de poesia argentina, organizada por Usandivaras e publicada em 1919. Lobato não cumpriu o prometido, visto que no número de novembro da revista não saiu o livro de Usandivaras na suposta seção argentina.

¹⁷ Revista literária argentina que circulou entre 1924 e 1927 e marcou de forma contundente as diferenças entre as vanguardas e a geração do Centenário. Seu alvo principal foi Leopoldo Lugones, considerado o modelo a ser destituído. Gálvez e Quiroga também estiveram na mira da revista.

povo brasileiro, não é negocio publicar livros que excedam de 250 paginas. (Albieri 2009, 23)

Em janeiro de 1920, a preocupação de Lobato era com as ilustrações de seu livro *Urupês*, que em 1921 ganharia edição em Buenos Aires. Ele lembra, então, de profissionais da revista *Plus Ultra*,¹⁸ periódico que publicou alguns de seus contos. Monteiro Lobato inovou em relação à programação visual das edições que circulavam no Brasil. Até então, a prática comum era a reprodução das populares publicações francesas, normalmente mais austeras.

Quanto aos Urupês (que entra na 6ª edição - 20º milheiro) acho negocio fazer delle uma edição ilustrada, de luxo. Mas não temos aqui ilustradores. Lembrei-me de recorrer aos da Argentina, que figuram com tamanho brilho na Plus Ultra. Eu daria as indicações, mesmo esboços dos desenhos, e elles ahi fariam a obra. Pediria pois ao amigo que tomasse preços de um delles, do mais capaz. Vinte ou 30 desenhos bastariam. Pode fazer-me esse obséquio? (25)

Recebi sua carta, e a de Alvarez.¹⁹ Conheço-o atravez da *Plus Ultra* e da *Caras y Caretas*²⁰ e considero-o capaz de bellissimas coisas, embora não consiga dar aos desenhos o character local que eu desejava. Mas que fazer, se neste enorme paiz não encontro um ilustrador siquer? Temos optimos artistas, do desenho e da pintura, mas a illustração para livro é uma arte especialíssima que nos falta por completo. Havia aqui um excelente, allemão de nascimento, mas com 30 annos de vida entre nós - A. Zimmermann.²¹ Encomendei-lhe as illustrações; fez uma e... morreu. Sae reproduzida - e mal reproduzida, no proximo numero da Revista. (27)

18 A revista ilustrada *Plus Ultra* foi inaugurada em 1916, na Argentina. Misturando comentários políticos e sociais da época com sátira política e colaborações literárias, a revista se configurou como um grande espaço para que os escritores daquele momento, como Benito Lynch, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, Miguel Unamuno, publicassem seus textos. A estreia de Lobato na *Plus Ultra* aconteceu em 1920, com o conto «Os Faroleiros»; em junho de 1922, a revista publicou «El drama de la helada», conto de *Negrinha*. Cf. *Plus Ultra*, n. 74, jun. 1922 *apud* Albieri 2009, 25.

19 Nicanor Balbino Alvarez (1890-1953), desenhista que em 1912 começou a colaborar em *Caras y Caretas* e, nos anos 1920, teve suas ilustrações também veiculadas na revista *Plus Ultra* e no jornal *La Nación*.

20 *Caras y Caretas*, revista fundada em outubro de 1898 pelo jornalista espanhol Eustaquio Pellicer. Foi uma das primeiras revistas a pagar regularmente pelas colaborações. Lançou novos escritores e proporcionou a diversificação do público-leitor, através de suas várias seções: caricaturas, contos, crônicas, crítica literária, reportagens, etc. O periódico circulou até outubro de 1939, somando 2139 números (Albieri 2009, 27).

21 Aurélio Zimmermann (1854-1919), artista plástico alemão, que em 1905 passou a viver em São Paulo. Lobato lhe dedicou artigo sobre sua arte na RB intitulado «Aurélio Zimmermann». Cf. *Revista do Brasil*, n. 39, fev. 1919, *apud* Albieri 2009, 27.

E mais uma vez é aventada uma efetiva troca de artigos entre as revistas em favor da ‘interpenetração literária’.

Escrevi hoje uma noticia impressionista sobre letras argentinas, sua expansão entre nós, e concludo com umas notas relativas á Maestra e á Nacha. Sahirá no numero de Maio. E desejava manter uma secção, pondo assim os nossos leitores ao par do movimento de idéias argentino. Lembrei-me, porem, que o verdadeiro era permutarmos mensalmente um artigo na *Nosotros*. Mandariamos daqui uma nota brasileira e receberiamos d’ahi uma nota argentina. Deste modo favoreceríamos a interpenetração literaria, com real proveito para ambos os paizes. Em maio começamos. Caso *Nosotros* queira pagar na mesma moeda, a coisa ficará muito interessante. (28)

Em novembro de 1920, Lobato dá início à venda dos livros editados pela Cooperativa Editorial de Buenos Aires, comandada por Gálvez. Nesta carta, fica acertada sua participação na revista *Nosotros*:

Os livros que recebi saem este mez anunciados na revista, e espero vendel-os todos aqui mesmo no escriptorio. Não o fiz ha mais tempo devido a falta de instrucções que vinham na carta que se perdeu. Quanto a *Nosotros*, com muito prazer acceitarei o convite para três ou quatro artigos annuaes sobre letras cá da terra. E por falar em *Nosotros*, não recebi o numero onde vinha o anuncio do meu livro. (28)

No mês seguinte, Lobato cumprimenta Gálvez pela publicação de algumas obras suas nos Estados Unidos e na Alemanha. E prossegue falando da recepção brasileira à literatura argentina e, particularmente, à de Gálvez.

Antes de mais nada meus calorosos parabéns pela penetração nos Estados Unidos e na Alemanha. Isso chega a ser honroso até para a America do Sul, tida até aqui como colonia, incapaz de manifestações serias no domínio das artes. E seu sucesso lá é garantido porque o amigo é um verdadeiro romancista, desses que possuem o segredo de interessar o leitor desde a primeira linha e condizil-o até á ultima sem descahidas. (38)

Tenho aqui entre amigos feito uma boa propaganda de seus livros de modo a augmentar seu circulo de leitores. Até aqui dos argentinos só Ingenieros tinha publico – como agora vi com os livros da editorial que me mandou e dos quaes vendi todos os exemplares da

Loucura na Argentina. Puz esses livros na Livraria Lealdade,²² na vitrina, e tenho esperança de breve vendel-os todos. Sobre o Mal Metaph. pouco disse a imprensa alem do que o amigo já conhece e isso graças á estupidez de Lauria que não distribue o livro. Mando-lhe uma lista de nomes aos quaes poderá remetell-o com vantagem para a propaganda. Tenho lido as suas novellas em Caras y Caretas e na Nov. Semanal, que me deu o Garay. Sempre noto os mesmos característicos: a arte de prender o leitor. O que me admira é também a sua capacidade de trabalho... Extraordinaria! Tenho a Plus Ultra com meu conto e também a Caras com o Comprador de estancias - mui bem traduzidos ambos. Isso ajudará muito a saída do livro. (38)

Lobato encerra a carta se mostrando ansioso e agradecido por uma nota sobre seu trabalho, publicada na *Nosotros*, cujo autor é Gálvez. Também projeta efetivar a seção de literatura sul-americana, rendendo, por fim, homenagens a Faustino Sarmiento e ao seu livro *Facundo o Civilización y Barbarie*.

Quanto á Nacion estou á espera do exemplar que V. me mandou. Confesso muito grato por tantas gentilezas, vendo sempre nisso tudo o dedo indulgente do amigo. Vi-o também na nota que deu *Nosotros*. Vou fazer na Revista do Brasil umas reformas este anno novo e abrirei uma secção de literatura sul-americana, a qual será nos começos quasi que somente Argentina, pois não temos relações ainda com os outros paizes. Assim trabalharemos mutuamente para um reciproco conhecimento. Estou cada vez mais interessado no movimento mental argentino e admirado do que ha por ahi. Estou a ler Sarmiento. É um gênio. *Facundo* é uma obra notabilissima que vou traduzir e publicar - no caso de já estar extinta a propriedade literária - o que peço me informar. O «rastreador», o «gaucho malo» e os outros typos - que esplendidos! E que descortino filosofico tinha elle da influencia do meio no homem. (39)

Em janeiro de 1921, Lobato demonstra mais uma vez seu interesse pela literatura do país vizinho e novamente se refere ao *Facundo*.

Estou a ler a Hist. da Literatura Argentina, de Rojas,²³ que considero um monumento de erudição e de critica á moderna. Tenho, porem, só os dois primeiros volumes. Já saíram os outros? Como nós nos

²² *Loucura na Argentina*: Lobato se refere em português ao livro de Ingenieros *La Locura en la Argentina*, publicado em espanhol pela Cooperativa Editorial Limitada, em 1920, e sem tradução no Brasil.

²³ *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, de Ricardo Rojas (1882-1957), é considerado o primeiro livro sobre a história da literatura argentina, foi publicado entre 1917 e 1922, pelo escritor (Albieri 2009, 40).

desconhecemos, nós vizinhos sul americanos! Como nos tyranniza e unilateraliza a fascinação européia - ou franceza... Creia que a Argentina está sendo para mim uma revelação esplendida! Que genial pampheto o «Facundo»! Como era grande o Sarmiento! Pode indicar-me uma boa livraria onde possa adquirir livros argentinos? Não há uma edição do Sarmiento com a iconographia da época? Também desejo possuir uma colleção dos melhores livros didacticos ahi adoptados nas escolas primarias. Pode arranjar-me um catalogo ou indicação dellas? (40)

Sua empolgação em relação ao livro de Sarmiento, ao que tudo indica, não encontrou receptividade,²⁴ o que não é surpresa sendo Gálvez um escritor comprometido com a 'reação nacionalista', movimento que buscava o resgate das tradições, via no cosmopolitismo uma ameaça ao espírito argentino e, na imigração, um mecanismo de desnacionalização. Para Gálvez, Faustino Sarmiento representava a consolidação da vitória de Buenos Aires sobre as províncias e o apagamento da essência nacional, tão vibrante no período rosista. Na obra *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), o escritor argentino busca responder à questão imposta por Sarmiento: «¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde».

Sarmiento y Alberdi hablaron con encono de nuestra barbarie y predicaron la absoluta necesidad de europeizarnos. Tanto nos dijeron que nos convencimos de que éramos unos bárbaros y con una admirable tenacidad nos pusimos en la tarea de hacernos hombres civilizados. Para eso se empezó por traer campañas italianas, esas multitudes de gentes rústicas que debían influir tan prodigiosamente en nuestra desnacionalización. (Lodi, s.d.)

Em julho de 1921, Lobato e a versão argentina de *Urupês* ainda eram assunto, assim como também se mantinha forte o empenho pela intensificação do intercâmbio literário.

Recebi a *Nueva Era*²⁵ (que permuta com a Revista do Brasil) e lá vi o retrato e o conto. Sempre o dedo mágico de Gálvez! Por falar em revista, communico-lhe que voltei a dirigir a minha, tendo sahido Amadeu Amaral, e em o numero deste mez darei nella um longo estudo de Mucio Leão sobre a Nacha Regules. Recebi uma carta

24 O material pesquisado por Albieri infelizmente não reúne os dois lados da correspondência, fato que poderia confirmar essa suposição.

25 *Nueva Era* foi uma revista literária que circulou na Argentina no início do século XX; por ocasião do lançamento de *Urupês* em espanhol, diversas revistas estamparam a fotografia de Monteiro Lobato, dentre elas, a *Nueva Era* (Albieri 2009, 45).

de V. Salaverri, muy gentil (sempre reflexo de Gálvez...), e também os seus contos do Rio da Prata. Além disso, muitos outros livros me tem chegado, com dedicatórias, consecuencia já do aparecimento dos Urupês. Entre elles vieram os três livros de versos de Alfonsina Storni. Mandei traduzir o Facundo. Quero iniciar a serie argentina prestando homenagem ao grande Sarmiento. O segundo será um seu ou de quem o amigo indicar. Um negocio: com a diferença de preços causada pela baixa do cambio valia a pena fazer livros argentinos aqui. (Albieri 2009, 45)

Em outubro de 1921, Lobato recebe carta de Quiroga. A correspondência entre os dois já iniciara alguns meses antes. As mensagens trocadas deixam claro o afeto compartilhado e o respeito e admiração que cultivariam. Quiroga se refere à leitura de Alfonsina Storni por Lobato, um sinal de que os dois já vinham trocando impressões literárias. Neste fragmento o uruguaio insere Lobato na ordem dos 'hijos de Kipling'. Cabe lembrar aqui que Lobato traduziu *Kim* (1901), de Rudyard Kipling, para o português, em 1934.

Mi estimado Monteiro Lobato: Recibí últimamente el ejemplar de la revista que me envió. Gracias de nuevo, e igualmente al amigo Ferraz²⁶ - a «Negrinha», ¿es anterior o posterior a Urupés? Hay allí una historia «El drama de la helada»²⁷ que me place de corazón. Si no fuera acaso molestia para el compañero Garay, traduciría con gusto «Negrinha» para «La Nación» o periódico similar. Le mando con ésta dos ejemplares de «Anaconda», uno para Ud. desde luego, y el outro para algún amigo - Ferraz, si quiere tenerlo. Me gustó que Alfonsina Storni les haya agradado a Uds. ¡Es uno de los buenos escritores que tenemos aquí! Claro que es muy evidente la analogía entre Ud. y yo. Particularmente en el Judas para tratar los sentimientos. Buenos hijos de Kipling, al fin y al cabo. Saludos de los compañeros que lo estiman bien aquí, y muy grandes de su amigo (Albieri 2009, 50).

Na carta de Quiroga, de 12 de novembro de 1921, fica evidente o cuidado do uruguaio com a publicação e tradução de seus livros e o respeito devotado aos profissionais envolvidos nestas tarefas.

26 Brenno Ferraz do Amaral (1894-1961) integrou a direção da *Revista do Brasil*.

27 O conto «O drama da geada» foi publicado pela primeira vez na *Revista do Brasil*, n. 56, agosto 1920, 314-20. Posteriormente, foi incluído na primeira edição de *Negrinha*, que saiu em novembro do mesmo ano. A tradução deste conto para o espanhol foi publicada na revista argentina *Plus Ultra*, n. 77, 1922, *apud* Albieri 2009, 50.

Acabo de recibir una carta del amigo Garay en que, anunciándome haber sido traducido «C.de A.y de M.»²⁸ por la sta Camargo,²⁹ me pide autorización para publicar dicha traducción en su casa editora de ud. Como Ud me habló alguna vez de eso mismo, tendría mucho más placer en tratar este asunto directamente con Ud, como me parece razonable. Me dice Garay que la Sta traductora no tiene aspiraciones pecuniarias al respecto. Tampoco las tengo yo muy grandes, amigo, bien como profesional, y pobre, me sienta halagado cuando consigo unos pesos. En este asunto editorial, dejo a su criterio de colega y editor lo que pueda tocarme a mí de una problemática ganancia. No es detalle el que va a poner una traba en mi amable relación con el Brasil, con su casa editora y con la señorita que tuvo a bien traducir el libro. No quisiera que el amigo Garay malentendiera esto, y le escribiré aclarándole el punto. Pero siendo Ud el editor posible, y yo el autor, creo razonable que entre Ud y yo se trate directamente la cosa. Unas cuantas líneas suyas al respecto, me dejarían muy halagado. – Le mandé días atrás dos ANACONDA, que confío habrá recibido. Y hasta su próxima, muy cordial saludo de su amigo. (51)

Em 23 de novembro, Lobato escreve a Gálvez participando a publicação da *Coleção Brasília*. E reforça seu interesse por publicar uma coletânea semelhante que abarque toda a América.

Lancei este anno uma colleção popular «Coleção Brasília»,³⁰ de que mando uma amostra a titulo de curiosidade editorial, e da qual espero muito. São tiragens de 5.000 e de custo mínimo, 280 a 300 reis o exemplar, ou sejam 10 cent. Ao lado desta vou lançar para o anno uma «Coleção América»³¹ para obras traduzidas, e nella darei Facundo, Quiroga, Lynch, Gálvez e outros. Os contos do Quiroga diz-me Garay que estão traduzidos, mas não os vi ainda. (51)

28 «C.de A.y de M.» é abreviatura do título do livro *Cuentos de Amor Locura y de Muerte*, publicado em 1917, pela Cooperativa Editorial Buenos Aires, de Manuel Gálvez.

29 Lila Escobar de Camargo, tradutora.

30 A *Coleção Brasília*, idealizada por Monteiro Lobato e publicada pela Monteiro Lobato & Cia, foi lançada em 1921 com os seguintes títulos: n. 1 *Urupês*, Monteiro Lobato; n. 2 *A Renegada*, Carlos Dias Fernandes; n. 3 *Cidades Mortas*, Monteiro Lobato; n. 4 *Romanço de Engenho*, Mario Sette; n. 5 *Os Condenados*, Gabriel Marques; n. 6 *Os Cangaceiros*, Carlos Dias Fernandes; n. 7 *O Bandido do Rio das Mortes*, Bernardo Guimarães; n. 8 *Negrinha*, Monteiro Lobato.

31 A *Coleção América* levou o nome *Coleção Sul-Americana*. Em outubro de 1922, o próprio Lobato explica o objetivo desta coleção: «se comporá de cuidadosas edições das melhores obras aparecidas na Sul-América e iniciará praticamente o programa de aproximação que tem a empresa. Iniciar-se-á com o Facundo, do Sarmiento, dará obras de Gálvez, de Quiroga, de Lynch, de Salaverri, de Barrios e de todos os grandes representativos da literatura hispano-americana» (Albieri 2009, 52).

Em junho de 1922, Quiroga agradece a Lobato pelo já citado artigo sobre a obra *Anaconda*. Quiroga deixa claro o apreço que sente pelo paulista ao considerá-lo, e a Benito Lynch, seus verdadeiros irmãos. Sobre ele e Lobato, afirma, com reconhecida ironia, que escreviam obras ‘pouco literárias’.

Acabo de recibir el numero de la «Revista do Brasil», donde me hallo con sus lineas sobre «Anaconda». Bien que por tratarse de usted no debía sorprenderme de su buena voluntad para conmigo, és tan raro, amigo, hallar una partícula de sinceridad y honradez en los colegas! Tanto más contento en este caso, por ser usted, junto con Lynch, los dos verdadeiros hermanos que encuentro en esta América de Sur. Y la tareita, para gentes que como nosotros escriben de obras poco literarias, es dura. (53)

As transformações advindas com a modernidade e sentidas pelo mercado editorial são assunto de carta a Gálvez, em março de 1923. Mais uma vez Lobato chama a atenção para a necessidade de adaptação ao gosto do público leitor.

Meus parabéns pela Historia de Arrabal.³² Editorialmente creio que agora V. acertou. O publico dá preferencia as novelas curtas em corpo 12, e como o editor encorpendo o papel, dálhes volume, conciliam-se os interesses de todos. Sabe qual a observação que ouvi de vários amigos a quem apresento seus romances anteriores? «Tinha vontade de ler, mas é muito grande, não tenho tempo». De reiteradas observações como essa tirei lições para o meu commercio de edições e não me tenho arrependido. A pressa moderna exige desses menores - de literatura, de teatro, de cinema. Aqui, por exemplo, o teatro que dá lucro, que está sempre repleto, é o de peças concentradas que cabem duas em cada noite. Meu amigo, temos que seguir o velho adagio: dançar conforme tocam. Para a tal biblioteca sul-americana que pretendo fazer, penso agora dar esta sua novela. É a que me convem commercialmente. Objecta alguma coisa contra isso? Poderíamos até dal-a com as ilustrações de Bellocq.³³ Tão (?). Que acha? Inda não comecei isso porque o traductor inda não me deu prompto o Facundo, com que iniciarei a serie. Mas sei que está adiantada a tradução. (65)

32 Novela de Gálvez, publicada em 1922 pela Agencia General de Librería y Publicaciones. Na seção *Recebemos* da *Revista do Brasil*, de 1923, aparece o título do livro. Cf. *Revista do Brasil*, n. 89, maio 1923. Em janeiro de 1923, a revista *Nosotros* publicou artigo sobre o livro. Cf. *Nosotros*, n. 164, jan. 1923, 127-8, *apud* Albierti 2009, 65.

33 Adolfo Bellocq (1899-1972), artista plástico e ilustrador que se encarregou dos desenhos da edição ilustrada do livro *Nacha Regules* e de *História de Arrabal*, de Manuel Gálvez. Cf. Albierti 2009, 65.

Em outubro do mesmo ano, Lobato responde agradecendo a Gálvez por uma versão mais curta de *Nacha Regules*, tendo em vista o leitor brasileiro.

Recebi sua carta e o volume do Nacha encurtado. Ficou de um tamanho optimo e acabo de remetel-o á Srta Murilla Torres, moça de cultura, com um livro no prelo e capaz de uma optima traducção. Mandarei provas antes de começar a impressão. Vou combinar com ella o preço e tal seja elle, a parte de lucros do autor será sacrificada, porque tenciono dar uma edição de 2.000 apenas. Estes nossos paizes, caro amigo, possuem inda muito pequena a receptividade para livros. Em todo o caso, farei o possivel para que os lucros tambem cheguem ao autor, porque sei que prazer isso dá. Facundo está a imprimir-se e traduzo também o Hermano Asno, de Barrios, e um de Gutierrez, Juan Moreira³⁴ bem popular. Vamos ver se serei mais feliz aqui do que v. foi ahi com a colleção sul-americana. (70)

Logo após, em novembro, é Quiroga quem escreve falando sobre questões de tradução, de adaptação ao veículo de publicação e aos leitores. Ele se refere, ainda, à linguagem ‘caipira’ adotada por Lobato:

En cuanto a la traducción, debo recurrir a veces a giros, no tanto por dificultad mía para hablar el equivalente, como por las cosquillas académicas de los directores de revistas. En fin, amigazo, poco a poco iremos domando a la gente. [...] Alguns de los cuentos suyos de «R. do Brasil», sería macanudo para una reproducción; pero son nombrado largos para estas revistas. Y también me animaría a traducirlos yo solo. Você ten uma lingua muito caipira (¿así se dice?). (71)

A camaradagem entre os dois é grande, como se pode notar em carta de janeiro de 1924. Quiroga segue envolvido com traduções de Lobato, sem deixar de lado as questões relativas à profissionalização do escritor, tratadas por ele com muito bom humor.

Ayer o anteayer le escribí medio largo. Hoy agrego unas líneas más, con este objeto: Creo que, si Vd me ayuda en algunas expresiones, me animaría a traducir LA NUBE DE LANGOSTA, y tal vez la TRAGEDIA DE UN CAPON DE POLLOS.³⁵ Su ayuda consistiría en

34 *Juan Moreira*, livro do argentino Eduardo Gutierrez (1861-1889), publicada em 1879, em forma de folhetim, pelo jornal *La Patria Argentina*. Em 1880 saiu em livro. Embora Lobato anuncie nesta carta que havia dado «um livro popular d’ahi» em 1923, Juan Moreira só faz parte do catálogo da Monteiro Lobato & Cia.

35 *A nuvem de gafanhotos* e *Tragédia de um capão de pintos*, publicados em *O macaco que se fez homem*, em 1923.

explicarme los términos que yo le enviara por carta. No serían pocos, sin embargo. Es idiota que aquí no conozcan todo lo posible de Vd. Pago: Pudiera ser que ATLANTIDA (con quien estoy en buena relación), pagara \$ 50. Com seguridad, \$30. A medias, seu Lobato. Con sus quince pesos, Vd compra una cerradura para el cuarto suyo que ha de hospedarme un día. Y yo, con mis quince, hago más que Vd. Indispensable que tratemos estas cosas como dos pobres diablos cualesquiera, viejo amigo. En estos días sabré si ATLANTIDA llega a los \$50. Infórmeme Vd si está dispuesto a ayudarme en la traducción. (74)

Em outubro de 1924, é publicada, finalmente, a obra *Nacha Regules* com tradução para o português. Lobato se refere com entusiasmo a várias obras sul-americanas que deseja publicar, o que, por fim, não ocorreu. Seu negócio editorial, no entanto, crescera nos últimos dois anos: as instalações foram transferidas para um prédio mais espaçoso, foi importado novo maquinário e tinha cerca de duzentos funcionários.

A Nacha sahiu finalmente. Houve isto: como eu desejava rever a tradução, e os trabalhos da empresa se acumularam extraordinariamente, nunca tinha tempo para isso. Afinal vi que assim o livro não sahiria nunca, e puz-me a revel-o mesmo sem ter tempo. Foi aos poucos mas foi, e agora está em revisão. Isto aqui cresceu tanto que o pobre literato que havia em mim hibernou, se não morreu. Bem quer elle continuar, mas o outro, la bête rouba-lhe o tempo inteiro. Mandeí traduzir a Maria do colombiano Isaacs,³⁶ que é o que ha de romantico e vagaroso, como o querem os sentimentaes. Também dei um livro popular d'ahi, Juan Moreira, coleção de facadas e tiros de arrepiar os cabellos. Andei pensando no Gutierrez com os romances do tempo de Rosas.³⁷ Aconselha-me a editar algum? Quaes os mais interessantes? E Amália?³⁸ Que és eso? Seria tradução aconselhavel? (80)

Em janeiro de 1925, Lobato confirma o envio da obra *Nacha Regules* traduzida para o português e comenta sobre a presença no Brasil de

36 *María*, novela do colombiano Jorge Isaacs (1837-1895), publicada em 1867, na Colômbia. A *Revista do Brasil* transcreveu o texto *Innocencia e Maria*, de Argeu Guimarães, escrito em Bogotá, em 1924, que trata da relação entre *Inocência* (de Affonso de Taunay) e *Maria* (de Jorge Isaacs). Cf. *Revista do Brasil*, n. 119, março 1925, 220-7, apud Albieri 2009, 80.

37 General Juan Manuel de Rosas (1793-1877), governador de Buenos Aires de 1829 a 1832, e de 1835 a 1840.

38 *Amália*, novela do argentino Jose Mármol (1817-1871), saiu em forma de folhetim, no periódico uruguaio *La Semana*, entre 1851 e 1852, porém foi interrompida, já que Mármol voltou para a Argentina antes de acabar a história, o que fez somente em 1854, quando preparou a 1ª edição de suas *Obras Completas*.

Lorenzo Stanchina e Nicolás Olivari, autores da obra *Manuel Gálvez, ensaio sobre su obra*, publicada em 1923, obra que «expõe um programa oposto ao das vanguardas» (Sarlo 2010, 343).

Nacha sahiu, finalmente, e mando-lhe 20 exemplares. Se quiser mais é só pedir. Tirei 2.000 ex, em papel de jornal, e nesse um pouco melhor. Vamos agora ver como se comporta o nosso publico em relação ao grande romancista argentino. Estão aqui Stanchina e Olivari, dois excellentes rapazes, ambos seus amigos sinceros. O bem que disseram da obra de Gálvez no ultimo livro publicado, dizem-no de viva voz sempre que seu nome vem á scena. É um gosto ver uma obra como a sua despertar tão sólidos entusiasmos. Junto com a Nacha mando-lhe um livrinho para creanças,³⁹ da minha lavra. (Albieri 2009, 83)

A Monteiro Lobato & Cia. publicou por volta de 285 obras ao longo dos quase cinco anos de funcionamento, alcançando seu ápice no ano de 1923, com 145 lançamentos. Em 1924, a editora abriu seu capital a acionistas, surgindo a Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato. Com esta nova conformação, Lobato publicou um total de 393 títulos no ano de 1925. Mas os tempos andavam difíceis para Lobato que havia adquirido muitas dívidas por conta da modernização de seu empreendimento. Em situação desfavorável para enfrentar a séria crise financeira que se apresentava no país, em parte devido a questões econômicas de origem política e, em parte, devido ao racionamento de energia imposto pela falta de chuvas em São Paulo que impossibilitava que as máquinas fossem operadas em sua normalidade, Lobato viu-se obrigado a vender a *Revista do Brasil* e a decretar a falência de sua editora. O múltiplo empresário, entretanto, não sossegou e, no mesmo ano da quebra de sua editora, estreou a Companhia Editora Nacional.

Após um breve período cujo saldo foi positivo, as vendas da nova editora declinaram e Lobato decidiu aceitar convite de trabalho em Nova Iorque, como adido comercial nos Estados Unidos, o que fez com que se afastasse da direção da editora, vendendo sua parte ao sócio em 1929. De volta ao Brasil, em 1930, Lobato passou a trabalhar para a Companhia Editora Nacional como editor e tradutor. Em carta dirigida a Gálvez, já no ano de 1934, Lobato declararia:

Daquela grande companhia editorial que tinha o meu nome e naufragou em 1925 extraí no mesmo ano outra, a Cia Editora Nacional, que é hoje a maior do Brasil. O ano passado editamos 1.300.000 volumes e este ano já chegamos a 1.000.000 este mês.

39 É possível que o livro citado seja *Caçadas da Onça*, recentemente publicado, em fins de 1924.

Sucesso absoluto, com sucursais em todas as capitais brasileiras, em Portugal e colônias. Estamos a vender livros em todos os continentes – Na Ásia, em Macau, e na África, em Moçambique e Angola. Creio que bati um recorde no Brasil, havendo passado de 600.000 exemplares dos meus livros em dezembro do ano passado; e este ano já editei 80.000 e tenho um programa de mais 40.000 até o fim do ano. Positivamente o Brasil já lê. (201)

4 Considerações finais

O propósito deste trabalho foi o de reunir algumas informações sobre o movimento de integração literária promovido por Monteiro Lobato, Manuel Gálvez e Horacio Quiroga, entre os anos 1919 e 1925, período em que a correspondência entre os autores se deu de maneira mais intensa.

Fica claro, desde o princípio, que os três foram, além de escritores que alcançaram reconhecimento, homens vinculados à imprensa. Escreviam em importantes revistas e jornais, intensificando o intercâmbio entre o Brasil e a Argentina, sendo a *Revista do Brasil* e a *Nosotros* os meios mais influentes neste aspecto. Também se dedicaram à tarefa de tradução e edição de livros, sendo que Gálvez e Lobato administraram suas próprias casas editoras, arregimentando outros escritores e tradutores em torno de seus projetos.

Lobato começou a ser efetivamente lido na Argentina a partir da publicação de seu livro de contos *Urupês*. Com isto, e impulsionado por Gálvez e Quiroga, passou a colaborar com diferentes textos em periódicos argentinos, especialmente contos avulsos que despertavam o interesse dos leitores portenhos. Pelo outro lado, foi através das colunas da *Revista do Brasil* coordenadas por Lobato que os dois escritores chegaram ao conhecimento dos leitores brasileiros.

A geração de Quiroga e Gálvez consumou uma nova condição intelectual, a do escritor profissional. Isso não quer dizer triunfo financeiro, já que o sistema literário era ainda incipiente, impedindo que os profissionais vivessem exclusivamente de seu trabalho. Segundo Beatriz Sarlo «se trata más bien del proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y a la vez escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social» (Altamirano, Sarlo 1997, 214). Tal posição se configurou, entretanto, muitas vezes em decorrência do próprio processo de socialização deste intelectuais «que se viram destituídos de um futuro político, forçados a lutar por um lugar na cena cultural portenha» (Miceli 2012, 96).

Foi a geração do Centenário que criou condições para que as vanguardas pudessem se desenvolver na Argentina. A profissionalização do escritor, o aumento do número de periódicos e o desenvolvimento do mercado editorial foram ao mesmo tempo nascedouro e ponto de ruptura.

Lobato não esteve totalmente distante das movimentações modernistas de São Paulo, pelo contrário, foi muito próximo de alguns integrantes e de suas ideias, especialmente de Oswald de Andrade. Sua oposição foi muito mais ligada ao que julgava uma incorporação acrítica dos valores estéticos das vanguardas europeias por parte de alguns modernistas, do que propriamente uma aversão a uma apropriação de recursos expressivos modernos. Em carta a Godofredo Rangel, em abril de 1924, diz ao amigo que entregara a *Revista do Brasil* a Paulo Prado e Sergio Milliet e brinca: «Eles são modernistas e vão ultra modernizá-la. Vejamos o que sai - e se não houver baixa no câmbio das assinaturas, o modernismo está aprovado» (Lobato 1968, 264). Lobato entendia que o modernismo poderia ser, sim, uma vertente renovadora capaz de transformar o quadro de dependência cultural da Europa ultrapassada e decadente, à qual o parnasianismo estaria ligado. Sua simpatia pelo movimento parece evidente a partir do comentário sobre a função do modernismo no que tange à língua, uma questão cara ao escritor.

Essa brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento [o futurismo, como então, denomina o movimento modernista] vai desempenhar uma função muito séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas a que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. Valerá por um 89 duplo - ou por um 7 de setembro. Nestas duas datas está exemplificado o modo de falar da escola antiga, francesa, e da nascente nacionalista (Costa 2012, 29).

Lobato pensava na modernização do país, no aumento da produção de livros e no incentivo à leitura. A formação de um circuito literário a partir da *Revista do Brasil* e ampliado em decorrência das duas casas editoras consagrou Lobato a uma posição impar no meio cultural nacional - e mesmo internacional, se levarmos em conta o projeto de integração sul-americana e a sua penetração na Argentina. Além dos avanços nas questões específicas do setor editorial, o trabalho desenvolvido em favor da inserção de novos autores e da atualização das condições de atuação dos escritores demonstram a importância de Lobato para o campo intelectual brasileiro.

Referências

- Albieri, Thaís de Mattos (2009). *São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina* [tese de doutorado]. São Paulo: IEL/Unicamp.
- Almeida, Néri de Barros (2002). «Feudalismo: conceito e origem». *Estudos de História*, 9(1), 11-30.
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos Argentinos: De Sarmiento a la Vanguardia*. Ariel: Espasa Calpe Argentina.
- Costa, Bianca Campello Rodrigues (2012). *Monteiro Lobato: um modernista desprezado* [dissertação de mestrado]. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Garcia, Juliana Cristina (2013). *Monteiro Lobato: contista e editor* [dissertação de mestrado]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Lobato, J.B. Monteiro (1965). *Crítica e outras notas*. São Paulo: Brasiliense. Obras completas de Monteiro Lobato 18.
- Lobato, J.B. Monteiro (1968). *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense. Obras completas de Monteiro Lobato 11-12.
- Lodi, María Lourdes (s.d.). *El Proyecto Nacionalista de los Intelectuales del Centenario*. URL <http://jornadas.ar.tripod.com/ponencias5centenario.htm> (2019-03-27).
- Miceli, Sérgio (2012). *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Oliveira, Lúcia Lippi (1990). *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.
- Pasquaré, Andrea (2012). «Giusti y la revista Nosotros (1912-1930): crítica, política e intervenciones literarias en la formación del campo cultural argentino». *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 12, 112-42. URL <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1333> (2019-03-27).
- Ribeiro, Maria Paula Gurgel (2004-2005). «Sobre diálogos literários: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez e Horacio Quiroga». *Revista USP*, 64(dez.-fev.), 174-89.
- Ribeiro, Maria Paula Gurgel (2007). *Sobre diálogos literários: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez e Horacio Quiroga*. Argentina: Mediações Culturais.
- Ribeiro, Maria Paula Gurgel (2008). *Monteiro Lobato e a Argentina: mediações culturais* [tese de doutorado]. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Sarlo, Beatriz (2010). *Modernidade periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Entre los Incas y el 'Che'

El ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta

Stefano Gavagnin

Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia

Abstract The massive success of Latin American folk music in Europe during the 70s ran parallel to the contemporary Spanish-American literary boom. Especially, Andean music could suggest a kind of musical *indigenismo*, which actively contributed to the creation of a persistent Andean cultural imaginary on that side of the Ocean. This work aims at outlining, through a dialogue with the documents and the testimonies of the local reception, some specific characteristics of the diffusion of Andean music in Italy. This coincided with the diffusion of the New Chilean Song, after the military coup in 1973, generating an ambiguous overlap between the two musical areas.

Keywords Andean music. Nueva Canción Chilena. Latin-American boom. Italian reception of Latin-American music. Inti-Illimani. Los Calchakis.

Sumario 1 Música y mito latinoamericano en los setenta. – 2 Músicas andinas en Europa. – 3 Generalidades del caso italiano. – 4 Posdata de los ochenta.

1 Música y mito latinoamericano en los setenta

Durante los años setenta, distintas músicas latinoamericanas, que hoy llamaríamos 'étnicas', tomaron posesión de la escena musical europea e Italia no fue una excepción. Grupos latinoamericanos llenaron con sus notas eventos artísticos, sociales y políticos, los espacios urbanos y el mercado del disco, despertando entusiasmos inéditos y también inevitables sensaciones de cansancio y



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-08 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/015

197

gestos de rechazo.¹ A diferencia de lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX con el tango y los bailes tropicales de Brasil y del Caribe, pareció que se intentaran rebasar de una vez los tópicos alimentados por la industria de la diversión masiva, para ir al encuentro de una América Latina plenamente histórica y real.

Esta ola de interés hacia las músicas del subcontinente no fue una variable independiente, sino una de las múltiples facetas de la atracción que esa región del planeta ejercía en aquel momento sobre las opiniones públicas de los países europeos, que reconocieron en ella un laboratorio social y político en pleno desarrollo y un campo cultural emergente. En esta coyuntura, entre los sesenta y los setenta, se formó también en Italia un pujante mito latinoamericano, alimentando y condicionado por las dinámicas políticas nacionales,² y dentro del cual se enmarca también el 'descubrimiento' de la literatura hispanoamericana. La traducción italiana de *Cien años de soledad* vio la luz precisamente en la emblemática fecha de 1968.

Hace unos años, en su estudio sobre el *boom* literario hispanoamericano en Italia, Stefano Tedeschi (2006, 276 n. 4) sugirió la existencia de ciertos paralelismos entre las dinámicas de recepción del fenómeno literario y del musical, invitando a echar luz sobre este último.³ En el presente artículo me centraré en un área específica de la música latinoamericana y de su circulación en Italia durante los años setenta, la de la llamada música andina (de ahora en adelante MA), que podríamos imaginar como un paralelo sonoro de las representaciones literarias de tema indígena, de autores como Ciro Alegría, José María Agueda o Manuel Scorza.

En Italia, la popularidad de la MA fue relativamente tardía y coincidió con el auge de la Nueva Canción Chilena (de ahora en adelante NCCh), llevada al primer plano por el golpe militar de 1973 y la consiguiente diáspora política y cultural chilena. No fue una mera coincidencia cronológica: veremos que la NCCh ejerció un papel crucial en promover las 'músicas de inspiración andina'⁴ entre la audiencia italiana.

1 Se hizo célebre la condena en contra de la música andina «noia mortale», pronunciada por el cantautor italiano Lucio Dalla en su canción *Il cucciolo Alfredo*, de 1977. Según Carrera, con los Inti-Illimani, «Si verificò un caso inaudito di intasamento sonoro, che si accumulò, si accumulò fino a sgonfiarsi di colpo. Senza motivo apparente, perché la loro musica non era cambiata e il Cile nemmeno» (2014, 250).

2 Acerca del 'mito latinoamericano' en Italia entre los años sesenta y setenta, Guarnieri y Stabili (2004) ofrecen una síntesis eficaz.

3 No me consta que se haya publicado estudio alguno acerca de la recepción italiana de la Nueva Canción Chilena y de la música andina, excepto dos artículos míos (Gavagnin 2015, 2018).

4 Adopto aquí la denominación *musiques d'inspiration andine* (de aquí en adelante MIA), propuesta por Aravena Décart (2011) para designar la corriente de MA surgida en Francia a partir de finales de los cincuenta. Con el adjetivo 'cosmopolita' voy a referirme en cambio al conjunto de MA (incluidas las MIA) elaboradas en contextos no tradicionales y

¿De qué manera las distintas representaciones musicales de lo andino interactuaron en la escena italiana de los setenta? ¿De qué forma participaron, junto con la literatura, en la construcción de un más amplio imaginario o mito latinoamericano? Para responder, al menos en parte, a estas preguntas, intentaré reconstruir caracteres y especificidades de la circulación y recepción de esas músicas en el contexto italiano.

Previamente, habrá que detenerse en la naturaleza de las músicas andinas presentes en la escena europea de los años sesenta y setenta, para ofrecer al lector unas coordenadas mínimas para la comprensión del fenómeno que voy a tratar.

2 Músicas andinas en Europa

A la par que otros rótulos afortunados en el ámbito de las 'músicas del mundo' (por ejemplo, los de música 'celta' o 'mediterránea'), el rubro 'música andina' es un significativo polisémico, que reúne a la sombra de una denominación geográfica común un conjunto bastante variable (según los parámetros de inclusión que se quieran adoptar), de expresiones musicales vinculadas a los territorios y a los pueblos de los Andes.⁵ Un concepto ambiguo, pero cómodo y por ende ampliamente utilizado. Aquí será suficiente aclarar qué clase de músicas andinas conciernen a nuestro caso de estudio.

Desde luego, en el contexto europeo no son las expresiones de las comunidades rurales del altiplano, y tampoco la música popular urbana de las ciudades andinas, la materia principal de la *Musique des Andes*, sino un 'guiso' de cocina musical creativa, elaborado especialmente en Francia (ya a partir de finales de los cincuenta) por músicos mayormente latinoamericanos (pero rara vez andinos) y para un público francés. En la larga tabla de ingredientes de aquel plato figuran sin duda copiosos elementos captados de las mencionadas expresiones rurales y urbanas, sin embargo libremente combinados según criterios ajenos a los cánones de los estilos regionales andinos y obedeciendo a una estética europea y cosmopolita, compartida por los músicos y su audiencia.

adhiriéndose a una estética musical occidental. En la acepción de Turino (2008, 129), el cosmopolitismo es un tipo de formación cultural translocal que por un lado tiende a celebrar valores 'modernos' (progreso, tecnología, capitalismo, etc) y por el otro tiende al eclecticismo. En el ámbito andino, el eclecticismo es dado por la música y el imaginario exótico de los Andes, mientras que el tratamiento musical (la claridad de la textura sonora, el virtuosismo en la ejecución) representan los valores progresistas: de tal manera se produce una 'reforma' de la tradición a la luz de los valores modernos.

⁵ Véanse, por ejemplo, los enfoques definitorios adoptados, en contextos no académicos, por Godoy Aguirre (s.d.) y por los hermanos Clemente (F. Clemente, R. Clemente 2015). Para un acercamiento global al tema de la MA, véase el libro de Turino (2008), que, dicho sea de paso, se titula *Musica in the Andes* y no *Andean Music*.

Dicha vertiente europea de la MA mantiene una compleja red de relaciones con otros mundos musicales andinos, y llega a repercutirse en las músicas populares urbanas (por ejemplo, en Bolivia) y en la NCCh, un movimiento surgido a mediados de los sesenta, cuya agenda privilegiaba temáticas sociales y militantes junto a la recuperación de elementos formales del folclore musical de toda América Latina. Ritmos, melodías y sonoridades de matriz andina serían una de las cifras estilísticas más reconocibles del movimiento chileno.⁶ En la década siguiente, la NCCh a su vez concurrió muy activamente a extender y consolidar la popularidad de la MA en los países alcanzados por la diáspora chilena.

Los estudiosos que se han ocupado de esta articulada galaxia de MA cosmopolitas coinciden en reconocer su insalvable distancia de los cánones estéticos de aquella *andinidad* auténtica, que sin embargo ellas pretendían representar (Borras 1992; Van der Lee 2000; Ríos 2008; Turino 2008). Por su parte, Aravena Décart (2011) considera las MIA un género 'auténticamente' francés, capaz de satisfacer la creciente curiosidad del público del Hexágono hacia las culturas 'otras', por medio de una música que le ofrecía alteridad simbólica, sin someterlo a los sobresaltos de un cambio estético radical.

Cada subgénero musical andino acarrea un distinto discurso cultural y político. De modo que las MA urbanas de los años sesenta y setenta participan en la construcción de paradigmas nacionales (en Bolivia y en Argentina) mientras que la NCCh ofrece un ejemplo sonado de postura latinoamericanista, con explícitas connotaciones antiimperialistas. Las MIA, en cambio, si bien latinoamericanistas en su forma musical, no manifestaron en general de por sí ningún carácter militante o revolucionario.⁷ ¿En qué términos, entonces, podemos aventurar una definición global de 'indigenista' para dicho conjunto de géneros musicales de corte cosmopolita? Me parece que ellos comparten con el indigenismo literario tanto la voluntad de poner como protagonista un sujeto indígena, reivindicando su legado precolonial, como la 'ventriloquia' producida por la puesta en escena de un cuerpo indígena simbólico (el músico, o un instrumento musical local) al que se le atribuye sin embargo una voz recreada y distinta a la nativa. La opción social, la denuncia del abuso colonial, pueden aparecer, pero no necesariamente.

⁶ Acerca de las recíprocas influencias entre las vertientes europeas y latinoamericanas de la MA, remito al fundamental ensayo de Ríos (2008).

⁷ Es verdad que en Francia, alrededor de 1968, el entusiasmo hacia las *flutes indiennes* se juntó a menudo con un discurso de índole revolucionaria y libertaria. Dicha asociación, sin embargo, no fue estructural y sistemática, como ocurriría en cambio con la NCCh (Ríos 2008; González 2012).

3 Generalidades del caso italiano

Acercándonos ahora al caso italiano, dos hechos saltan de inmediato a la vista. El primero, que en Italia no encontramos una apreciable circulación de músicas andinas hasta principios de los setenta, contrariamente a lo que pasó en Francia, donde la moda de las flautas andinas empezó ya a finales de los cincuenta. El segundo, que dicha difusión tardía coincide plenamente con el *boom* de la NCCh, después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

En ese escenario, la NCCh se convirtió de repente en la banda sonora del movimiento solidario y antifascista, llegando a ser un trasfondo musical difuso para una gran parte de la izquierda italiana, así como una presencia musical diaria y ubicua. Sus mayores representantes fueron el grupo de los Inti-Illimani, afincados en Roma y protagonistas de un extraordinario éxito discográfico, y de los Quilapayún, que hicieron lo mismo en Francia: ambos, exponentes de un estilo que incorporaba de forma estable, aunque muy depurada, sonoridades de matriz andina. Otros artistas exiliados, como Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Manns o Marta Contreras, cuyo perfil era más afín al de los cantautores, conocieron una difusión más limitada.⁸ De tal manera, la NCCh actuó de caballo de Troya abriendo a la MA (en primer lugar, la 'francesa') las puertas de una popularidad masiva que hasta el momento ese género no había conocido.

A decir verdad, 1973 no representa exactamente un año cero: entre 1965 y 1972, por lo menos ocho discos de MA fueron publicados en el mercado italiano, por no hablar de la presencia de discos importados y de alguna que otra presentación de conjuntos como Los Incas y Los Calchakis en teatros italianos.⁹ Paralelamente, en los mismos años los operadores del canto social y del *folk revival* italiano mostraban cierto interés hacia sus homólogos latinoamericanos, que habían podido conocer personalmente en los festivales internacionales del canto militante que tuvieron lugar en La Habana y en Berlín. Será más apropiado entonces afirmar que el golpe chileno de 1973 actuó de acelerador y amplificador de un interés ya claramente delineado en los años anteriores, pero que todavía no había alcanzado un nivel masivo.

⁸ En su caso, el menor despliegue de recursos instrumentales y la incompreensión de los textos cantados, elemento fundamental de sus temas, jugaron en su contra, frente a la fascinación de una música rica en sonoridades inéditas, de efecto inmediato. Este factor influyó probablemente también en la menor circulación de grandes intérpretes de la nueva canción latinoamericana, como Viglietti, Zitarrosa, Yupanqui, Rodríguez y Milanes, entre otros.

⁹ Encontramos por ejemplo en el *Corriere di Informazione* (20/09/1961) una breve reseña de un disco francés de Los Incas. Con anterioridad, el mismo periódico había comentado una presentación del conjunto parisino en el Teatro Gerolamo de Milán (01/11/1960).

A continuación, voy a proporcionar un ejemplo musical concreto que ilustra el perfil de la mediación llevada a cabo por la NCCh en su diseminación de la MA. *Ramis*, una pieza muy escuchada del repertorio de Inti-Ilmiani, es en origen un *sicuri*¹⁰ tradicional de la región de Puno (Perú), generalmente conocido como *Hortensia*. Música campesina de autoría anónima, que se remonta con toda probabilidad a los años cuarenta y que en la década siguiente Augusto Portugal Vidangos, un músico puneño de formación académica, captó y adaptó al orgánico instrumental de la estudiantina, según los cánones de matriz culta europea propios del indigenismo musical de la época.¹¹ A principios de los sesenta, la estudiantina Centro Musical Theodoro Valcárcel grabó una versión de aquel arreglo en un histórico LP de músicas de Puno.¹² Según cuenta Horacio Salinas (2013, 58-9), director musical de Inti-Ilmiani, en 1970 la escritora Sybila Arredondo, viuda de José María Arguedas, donó una copia de ese disco al conjunto chileno, durante una gira a Perú. Salinas adaptó la versión de la estudiantina al reducido orgánico 'andino' de su conjunto,¹³ otorgándole un nuevo traje, elegante, pero escasamente idiomático y ajeno a la intensidad sonora tanto del *sicuri* como de la estudiantina.

Ramis fue posteriormente incluido en *Viva Chile!*, un LP grabado en Milán a principios de septiembre y destinado a convertirse, pocos días después, en el primer disco del exilio italiano del grupo.¹⁴ Al llegar a Italia, los temas reunidos en aquel disco sufrieron en un tiempo muy breve una doble resignificación, como justamente indica Claudio Rolle:

Da lettera di presentazione del processo cileno e grido entusiasta per la fase iniziata nel 1970, [*Viva Chile!*] era diventato il grido di denuncia e l'invito a combattere contro il golpe, acquistando così un nuovo significato. Da porto di arrivo in cui veniva raccolta e presentata una ricca esperienza di sei anni di lavoro, di crescita e di cambiamenti, a porto di partenza della lotta contro la dittatura che si stava radicando in Cile, quell'album acquistava, senza esserselo proposto, un carattere fondatore della resistenza alla dittatura. (Rolle Cruz 2010, 154)

10 Música para banda, o tropa, de flautas de pan, o *sicus*.

11 Debo parte de la información acerca de la génesis de *Ramis* a la cortesía del musicólogo puneño Ponce Valdivia (comunicación personal, 06/10/2016). Una ejecución del *sicuri* por parte del conjunto tradicional Qhantati Ururi de Conima se puede escuchar en línea: <https://vimeo.com/87701560> (2018-09-12).

12 Centro Musical Theodoro Valcárcel (1963). *Música de los Andes Peruanos. Música de Puno*, vol. 1 [LP]. Lima: Industrial Sono Radio LP, S.E. - 9016. También esta versión se puede escuchar en línea: https://www.youtube.com/watch?v=CTD_WpXEtY4 (2018-09-12).

13 A saber: guitarra, charango, sicus, quena, bombo y pandero.

14 Inti-Ilmiani (1973). *Viva Chile*. I Dischi dello Zodiaco, VPA 8175. El tema había sido grabado con anterioridad en Chile en el LP *Canto de pueblos andinos*, vol. 1. EMI Odeon LDC 36823 (1973).

Tras un sustancial cambio formal y un articulado *transfert* espacio-temporal, la expresión festiva de una diminuta comunidad rural de la sierra peruana se había convertido para el público italiano en una imagen sonora de la resistencia de otro pueblo latinoamericano. Los Inti-Illimani desempeñaron, en este y en otros casos análogos, un papel de mediadores para nada neutro. Juntando en un mismo repertorio música urbana comprometida con folclore latinoamericano, e imprimiendo en ambos el sello estilístico peculiar del grupo, se produjo en la recepción italiana una superposición de discursos: la valencia política se reflejó en todo el repertorio y, al mismo tiempo, se percibió como andina toda música en la que sonaran apenas una queña o un charango.

4 El objeto en el contexto: música andina *versus* NCCh

La discografía italiana de la época exhibe un primer dato interesante. El gráfico [fig. 1] resume en forma diacrónica los datos correspondientes al número de títulos de MA y de nueva canción (chilena y latinoamericana) publicados en Italia entre 1965 y 1986.¹⁵ Se observan con claridad los límites cronológicos de una auténtica explosión de las músicas latinoamericanas entre 1973 y 1978, en plena coincidencia con el ingreso del *folk* como género musical en los circuitos de la industria cultural masiva.¹⁶ Además, aun a sabiendas de que el corpus tomado en cuenta no incluye la discografía importada (es decir, no publicada en Italia, pero de hecho presente en algunas tiendas especializadas) y que el simple número de títulos publicados no guarda necesariamente relación con el volumen de ventas de cada género, el gráfico igualmente nos indica una dinámica paralela entre los géneros y nos sugiere que ambos compartieron una misma reserva de seguidores y compradores. De hecho, los *fans* de entonces recuerdan claramente que en los almacenes aquella discografía se ofrecía compacta en el mismo estante a su afán de descubrimientos musicales.¹⁷

¹⁵ El corpus considerado consta de 122 títulos (en su gran mayoría LP) publicados en Italia, según las referencias encontradas en los mismos discos, presentes en archivos personales, y en los catálogos Opac Sbn y Discosgs (<https://www.discogs.com/>).

¹⁶ Un estudio más profundizado de la recepción del *folk* latinoamericano en su globalidad tendrá necesariamente que tomar en cuenta la evolución del contexto de producción y consumo del coetáneo *folk revival* musical italiano.

¹⁷ Entrevistas personales realizadas entre 2015 y 2018 a una muestra de integrantes de conjuntos italianos que, a partir de los años setenta y hasta la actualidad, se han dedicado a reproducir repertorios y estilos musicales vinculados a la NCCh y a la MA.

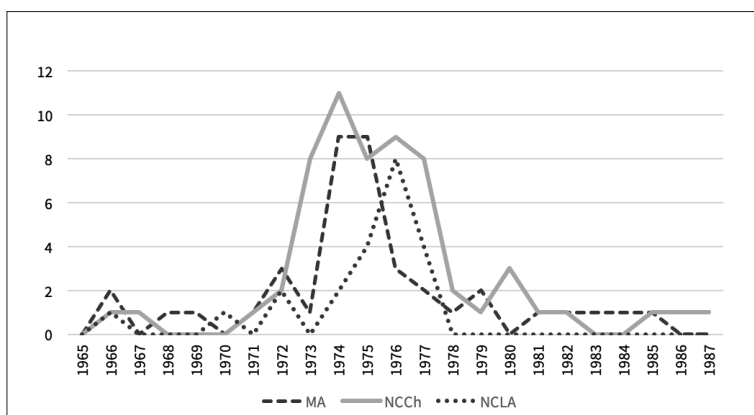


Figura 1 Cantidad de títulos discográficos publicados en Italia entre 1965 y 1986, por lo que respecta a los géneros de la NCCh, de la música andina y de la nueva canción latinoamericana

Más allá de esta contingencia, ¿hasta qué punto las diferentes músicas andinas de aquellos discos comparten caracteres culturales y formales comunes? En primer lugar, los acerca la adhesión sistemática a una estética occidental, o cosmopolita, a la que se suman un desplazamiento de las diversidades estilísticas regionales y una neta simplificación del acervo instrumental folclórico. En ambas se juntan instrumentos, ritmos y caracteres formales procedentes de ámbitos tradicionales distintos, para obtener un sonido andino del todo virtual, que no pertenece en un principio a realidad geográfica alguna.¹⁸ No era raro, además, que los artistas de las MIA y de la NCCh utilizaran las mismas fuentes discográficas. Más allá de las innegables diferencias estilísticas individuales, la analogía más profunda reside, a mi manera de ver, en el común proceso de desplazamiento de los modelos musicales originales y, por lo tanto, de la misma voz nativa, que queda invisibilizada.

A pesar de dichas premisas, la NCCh del exilio y las MIA ‘francesas’ eran dos mundos musicales distintos, cruzados tan solo por su cohabitación de un espacio musical andino, en ambos casos imaginario. Diferían entre sí por sus marcos culturales de referencia y sus respectivas *musical personae*.¹⁹ Sus distintas narrativas se perciben ya desde un

18 Pudo, sin embargo, contribuir al posterior surgimiento de aquel *sound* en el mismo contexto andino. El modelo chileno, por ejemplo, ejerció una influencia determinante sobre la nueva canción en países como Ecuador y Perú (Molina Palomino 2018).

19 Siguiendo a Auslander (2006), *musical persona* es el conjunto de los dispositivos de representación de la autenticidad gestionados por el músico: vestuario, actitudes, contenidos de las canciones, adhesión a cánones estilísticos reconocibles.

primer acercamiento al nivel más externo de la discografía: los títulos y las imágenes de portada de los álbumes. Los Calchakis (el principal exponente de las MIA en el mercado italiano) proponía títulos tales como *Il flauto indiano*, *Musica india dal Sudamerica*, *Flauti, arpe e chitarre indios*, *I misteri musicali delle Ande*, y exhibían un repertorio figurativo vinculado al mundo andino y a las civilizaciones precolombinas: imágenes de flautas tradicionales, de objetos arqueológicos, de músicos nativos o de los propios intérpretes evocando con sus atuendos un imaginario indígena. En la otra vertiente, la NCCh titulaba sus discos *Viva Chile!*, *La nueva canción chilena*, *Basta!*, *El pueblo unido jamás será vencido*, *Vientos del pueblo*, *Chile resistencia*, etc. y reforzaba el mensaje con la iconografía militante de las brigadas de muralistas chilenos de los años de Unidad Popular. Si en los primeros prevalecía un mensaje encauzado en el exotismo, en los segundos emergía una narrativa de resistencia y netamente antiimperialista.

Aun así, para el oyente italiano las aguas podían a veces resultar algo turbias. Los Inti-Illimani, por un lado, dedicaron a su repertorio andino dos álbumes enteros titulados *Canto de pueblos andinos* (1975 y 1976). En ambos domina la atención al sonido de los instrumentos folclóricos, mientras que no asoman ni los temas políticos ni los caracteres épicos propios de los demás discos del conjunto en aquellos años. La figura indígena que se dibuja en los dos álbumes por medio de cantos de tema amoroso o costumbrista no posee ningún rasgo combativo o revolucionario. Por otro lado, Los Calchakis ofrecían la banda sonora de la película antiimperialista de Costa Gavras *L'amerikano* y, sobre todo, el LP *I poeti della rivoluzione* (ambos publicados en Italia en 1975). En este último, el conjunto parisino incursionaba en el terreno de la poesía comprometida y de la nueva canción latinoamericana, incluyendo un tributo al reciente drama del pueblo chileno. Más adelante, el mismo grupo editó otros dos LP de corte político y social: la 'cantata' *Mundo nuevo* (1978) y el álbum dedicado a los *Poeti dell'America Latina* (1979), donde figuran homenajes a Víctor Jara y Violeta Parra, y hasta a la figura de Ernesto Guevara.

Hasta qué punto estas recíprocas incursiones naciesen de un recorrido coherente con la búsqueda artística de cada ensemble o más bien reflejasen estrategias para alcanzar un espacio mayor en el mercado es un tema que merece ser profundizado aparte.²⁰ Aquí me limito a observar que, desde el punto de escucha del oyente italiano, se pro-

20 Según Rodríguez Aedo (2015, 2018), la NCCh en el exilio habría explotado intencionalmente dispositivos de exotismo vinculados al imaginario andino previamente instalado en Europa. Sus argumentos se fundan sobre todo en la recepción francesa y resultan solo en parte viables para el mercado cultural italiano, donde de hecho la MA no gozaba aun de una renta de posición y, más bien, fue impulsada por el éxito de la NCCh. Para el caso de Los Calchakis, véase la narración autobiográfica de sus fundadores (H. Miranda, A.M. Miranda 2004).

ducía una ambigua fluctuación entre exotismo y compromiso ético-político. Quizás, precisamente, la percepción de un espacio de ambigüedad en esa intersección entre MIA y NCCh impulsó a los Inti-Ilmiani a reivindicar, frente a la escucha italiana, su distancia con respecto al exotismo puesto en escena por la música andina comercial. La carpeeta del segundo *Canto de pueblos andinos* presenta un texto ejemplar. Luego de denunciar las representaciones del mundo popular de corte colonial o disfrazadas de progresismo paternal, y de distanciarse de una «visione turistico-esotica che si ha dell'America Latina» con «decine di 'discendenti diretti' dell'ultimo Inca [quienes satisfacen] i bisogni di evasione di una società che vuol trasformare ogni cosa in articoli di consumo», el texto sigue con un manifiesto de poética:

Questo disco non è un'interpretazione 'folklorica' della musica andina. È una ricreazione, dal punto di vista del nostro complesso, di temi 'folklorici', popolari e di autori contemporanei. Vuole essere un piccolo contributo alla grande corrente che in tutto il nostro continente opera per darsi una identità, per mostrare il vero volto dell'uomo dell'altipiano, di quello delle coste tropicali, lo sguardo fermo dei minatori, dei contadini nostri in questa lotta per recuperare la terra, l'aria e l'acqua che ci appartengono.²¹

Prescindiendo de cualquier juicio de valor acerca de los resultados de la operación llevada a cabo por los Inti-Ilmiani en el terreno de la MA, hay que reconocer en esas líneas de presentación por lo menos la voluntad de limpiar su propia parcela de la yerba del exotismo, en plena coherencia con la narración ética y política del conjunto. Un mensaje claro para el público italiano.

5 Recepciones italianas

La prensa periódica italiana promovió y documentó asiduamente la actividad de los artistas de la NCCh durante los primeros cuatro o cinco años de su exilio, pero se centró más en sus valores políticos, solidarios y de resistencia, que en tratar de comprender críticamente sus aspectos artísticos. Más avara aún se mostró con respecto a la música andina 'puramente' folclórica, tal vez por estar esta última más alejada de temas abiertamente políticos.

La NCCh fue de todos modos un sujeto de discusión en los ambientes musicales alternativos de los setenta, y a veces fue indicada como un modelo virtuoso por su capacidad de reunir compromiso artístico y

²¹ Notas en la contraportada del disco *Inti-Ilmiani 5: Canto de pueblos andinos vol. II*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8305, 1976.

militancia política (Carrera 2014, 252) y de buscar convergencias entre cultura hegemónica y subalterna (Mosca [1975] 2016). En un medio poco amigo de las narraciones exóticas y sentimentales de lo popular, la proyección folclórica andina de los Inti-Ilлимani fue apreciada precisamente al juzgar que «non pretende di rifare l'originale, bensì lo ricrea in una impeccabile formalizzazione curata con la severità di un'indagine rigorosa sui contenuti».²² Una percepción que Alessandro Carrera atribuye al público italiano en el conjunto:

È vero però che tali entusiasmi collettivi [per gli Inti-Ilлимani] non erano dovuti solo all'identificazione politica, ma anche alla musica [...] musica vergine, non compromessa col capitale e decisamente più accattivante di tanta musica popolare italiana, più accattivante perché in realtà non si trattava di autentica musica popolare andina, ma di una sua rielaborazione piuttosto dotta, cosa che del resto era ammessa dal gruppo stesso. (2014, 251)

En la otra vertiente, en cambio, la amplia discografía de Los Calchakis y demás grupos del área francesa aparentaba la promesa del 'descubrimiento' de una mayor variedad de géneros folclóricos, una suerte de 'turismo musical' por fin libre de filtros ideológicos.²³ También aquí la atención crítica italiana parece fijarse sobre todo en el tratamiento de los materiales tradicionales que, en este caso, se percibe como poco riguroso. Hablando de Los Calchakis, durante una charla radiofónica en 1974, el etnomusicólogo Diego Carpitella juzgaba «per lo meno ambigui» sus modos de acercarse al patrimonio tradicional y sugería que ese tipo de *revival* comportaba un exotismo que suele alimentarse de la ignorancia del público (Carpitella 1992, 61-2).²⁴

En estos acercamientos se puede reconocer el eco del debate coetáneo acerca del *folk revival* italiano, más centrado en la función social (contracultural y antiburguesa) de la música popular en el presente que en el conocimiento de su riqueza, también estética, organológica, etc. Para el público corriente, en cambio, sin menoscabo de la innegable importancia de los factores éticos y políticos vinculados a la música, el impacto con la música 'chileno-andina' significó también, o sobre todo, el hallazgo de un mundo sonoro nuevo y fascinante, ventana abierta a un macrocosmos cultural casi desconocido.

²² Pestalozza, Luigi (1975). «Folk: l'esempio degli Inti-Ilлимani». *Rinascita*, 34, 29 agosto, 36.

²³ Una breve pero interesante reseña de la discografía *folk* latinoamericana disponible en aquel entonces se encuentra en Candito, Mimmo (1975). «Musica latinoamericana tra politica e folclore». *La Stampa*, 31 luglio.

²⁴ El texto de Carpitella, hoy recopilado en volumen, procede del programa radiofónico *Ethomusicologica*, transmitido originariamente en 1974.

La falta de un marco cultural de referencia donde encasillar los nuevos descubrimientos sonoros, a menudo casuales y fragmentarios, dificultaba la tarea de interpretarlos y contextualizarlos de forma verídica. Lo mismo ocurría, paralelamente, en el campo de la literatura. Escribió Tedeschi, en el ensayo citado al principio, que la literatura hispano-americana hacía referencia a una realidad desconocida por los lectores italianos, quienes por lo tanto se veían obligados a recurrir a una serie de imágenes para alcanzar una representación coherente de la misma:

Quelle immagini che si vengono a sovrapporre fino a costruire un paesaggio spaziale, storico e sociale verosimile emergono però essenzialmente da testi di finzione e solo la collaborazione attiva del lettore così fortemente sollecitato può farli nascere alla realtà, e da tale processo nasce l'immagine dell'America Latina in Italia, destinata, per la sua stessa natura a trasformarsi ben presto in stereotipo. (2006, 166)

Algo parecido ocurría con la escucha de nuestras músicas andinas, ellas mismas, como hemos visto, en varios aspectos, 'textos ficticios'. Solo una activa cooperación en la construcción del sentido, por parte del oyente, permitía la inserción de esos objetos musicales en un mapa andino imaginado. Un ejemplo de dicho esfuerzo de cooperación es el afán de conocimiento de los seguidores de la MA, especialmente aquellos que pasaron de la simple escucha a la interpretación. En los dos testimonios que transcribo a continuación, Felice Clemente, músico fundador del histórico grupo musical andino italiano Trencito de los Andes (hoy convertido en Laboratorio delle Uova Quadre) recuerda la etapa germinal de su conjunto, que se llamaba entonces Los Sicuris:

Inicialmente, aquí en Italia, llegó la música andina de Inti-Illimani, después había otros grupos diferentes que hacían propuestas muy distintas las unas de las otras. Pertenecían todas a la música neofolclórica latinoamericana, pero no se entendía bien cuál era la auténtica, la verdadera. Entonces, pasando de la una a la otra, nuestra búsqueda inicialmente era tratar de entender estos instrumentos que tanto nos impactaban, esos sonidos, de dónde venían, de cuál música, de cuál concepto musical, de cuál estética, de cuál matriz provenían.²⁵

En fin, las más alteradas e inexactas informaciones caían como meteoritos, desordenadamente, [...] Luego de una inicial etapa en la cual los únicos maestros fueron los Inti (y se incluía en la gran fa-

²⁵ Transcripción de un fragmento de la entrevista de Luis Humberto Gramal a Raffaele y Felice Clemente, grabada en Roma en 2013, y accesible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=66DfdmrirHo> (2018-09-14). En español en el original.

milia de la 'música andina' también a la música de protesta de los exiliados chilenos), siguió una segunda fase en la cual Los Sicuris empezaron a restringir su campo de acción, dedicándose a la reproducción de las piezas neofolclóricas presentes en la discografía de los Inti[-Illimani] - sobre todo en los discos 'Canto de Pueblos Andinos' I y II, para aquellos que los recuerden - y descubriendo nuevos maestros y nuevos ritmos, sacados, esta vez, del ámbito más específico de la música folclórica, sin trasfondos de compromiso político; música que definiría 'exótica', o bien 'turística', y de la cual ya hablé. (Clemente 1990)

Otro ejemplo concreto de mapas imaginarios, fruto de ese esfuerzo de construcción del sentido, son los programas de concierto de otros conjuntos italianos de música 'chileno-andina', en los que a menudo los dos repertorios-raíces se mezclan. Si bien el de la NCCCh es percibido como más 'político' y el de 'inspiración andina' como más 'folclórico', su convivencia no parece generar conflictos, sino que, más bien, ambos satisfacen el mismo deseo de adentrarse en un mundo musical recién descubierto y aún percibido como algo unitario, homogéneo. En dichos programas²⁶ predomina con creces la nueva canción, pero con una clara inclinación hacia su vertiente de sonido más andino. Este último dato, que confirma una mayor difusión y prestigio del modelo chileno en la recepción italiana de los setenta, también sugiere algo acerca de la manera de imaginar el subcontinente. En esa mirada volvemos a encontrar reunidos, como ya sucedía en la recepción de la literatura (Tedeschi 2006), la proyección de la utopía revolucionaria de los sesenta hacia un *altrove* latinoamericano y el equipaje exótico de colores y sonidos localistas que lo identifica. La guerrilla del Che en Bolivia, y los antiguos Incas.

6 Posdata de los ochenta

Los años ochenta introducen cambios importantes en la situación descrita hasta aquí. Por un lado, llega a Europa una nueva corriente musical andina nacida en los mismos Andes, la llamada 'autóctona'. En principio, serán sobre todo grupos bolivianos, como Boliviamenta, Aymara, Ruphay, Kollamarca, quienes se proponen recuperar en el espacio folclórico un sonido más cercano a las fuentes rurales e indígenas, dejando clara la distancia que las separa de la estética cosmopolita europea. Los seguidores italianos dan cuenta de este cambio estratégico y, con la

²⁶ Me refiero aquí a programas de conciertos de los grupos Jach'a Uru (Milán), L'altrosuono (Nuoro) y Cantolibre (Venecia), presentados entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, recuperados en los archivos personales de integrantes de dichos grupos. La memoria oral de los músicos de otros conjuntos recuerda programas de perfil muy parecido.

Figura 2 Caricatura del entonces alcalde de Roma, Ignazio Marino, aparecida en la portada del diario *Libero* (05 junio 2015)



ruptura de la representación unitaria del mundo musical andino-latinoamericano, sus trayectorias empiezan a separarse: unos permanecen más fieles a su modelo 'chileno', popular y urbano; otros en cambio deciden explorar aquel mundo musical andino que estiman más valioso y auténtico. Un caso extremo de esta segunda vertiente es el afamado conjunto romano *Trencito de los Andes*, hoy en día reconocido como uno de los mejores conjuntos musicales andinos a nivel mundial.

Por otra parte, en el marco general del 'reflujo' que afectó a la sociedad italiana de los ochenta, al mermar la extraordinaria tensión ética colectiva de la década anterior, también el interés masivo hacia lo latinoamericano fue menguando considerablemente, por lo que esta 'nueva ola' andina no llegó a tener una repercusión masiva comparable con la de la década anterior, sino que se instaló entre las distintas vetas de las 'músicas del mundo', o *world music*. Por esta razón, el viraje hacia lo autóctono no hizo brecha en el imaginario colectivo y nunca llegó a borrar del todo el estereotipo andino fraguado en los setenta [fig. 2].²⁷

En estas páginas me he centrado únicamente en determinados aspectos de la circulación de la MA en el contexto italiano de los setenta, especialmente desde el punto de vista de la escucha local, para reconstruir dinámicas de interpretación y resignificación de esta música. Sería oportuno extender el terreno de la investigación a la recepción de otros géneros musicales latinoamericanos coetáneos y preguntarnos qué lugar ha ocupado cada uno de ellos en la escena musical italiana, y si dejaron en ella alguna huella reconocible.

27 El dibujante de *Libero*, diario de orientación derechista, estigmatiza al alcalde izquierdista de Roma quien – durante una visita oficial de la presidenta de Chile, Michelle Bachelet, acompañada por Inti-Illimani – estuvo cantando canciones junto a los músicos del grupo chileno. Marino es representado como un novel Nerón, insensible a los problemas de la Urbe, simbolizados por el Coliseo en llamas. Llama la atención que la 'conexión chilena' del alcalde se represente una vez más con la parafernalia andina más típica: el poncho de rayas, el gorro *chullo*, la flauta de Pan.

De momento, me parece razonable creer que esta música, a pesar de ciertos límites y de los desajustes que se produjeron en el proceso de su recepción y resignificación, ofreció al público italiano una clave nueva y atractiva para entender lo popular. Con su naturaleza en vilo entre arcaísmo folclórico y actualidad social, su halo de supuesta autenticidad, sus formas y sonoridades nada corrientes, supo activar una escucha del folclore sensible a su dimensión musical estética, abriendo espacios de fruición más allá de la investigación etnomusicológica y del canto social militante.

Bibliografía

- Aravena Décart, Jorge (2011). *Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)* [these de doctorat]. Besançon: Université de Franche-Comté. URL <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/> (2018-03-16).
- Auslander, Philip (2006). «Musical Personae». *TDR: The Drama Review*, 50(1), 100-19. URL <https://muse.jhu.edu/article/197242> (2018-09-02).
- Borras, Gerard (1992). «La 'musique des Andes' en France: 'l'Indianité' ou comment la récupérer». *Caravelle*, 58(1), 141-50. URL <https://doi.org/10.3406/cav.1992.2491>.
- Carpitella, Diego (1992). *Conversazioni sulla musica: 1955-1990: lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Carrera, Alessandro (2014). *Musica e pubblico giovanile: l'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*. Bologna: Odoya.
- Clemente, Felice (1990). «Albores». *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 12 settembre. URL <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2017/09/12/albori/> (2018-09-10).
- Clemente, Felice; Clemente, Raffaele (2015). «Música andina». URL <https://cuscovivo.wordpress.com/2015/11/30/musica-andina/> (2018-09-10).
- Gavagnin, Stefano (2015). «'Cercando la nostra musica'. Note sulla appropriazione della Nueva Canción Chilena nell'Italia degli anni '80». Illiano, Roberto (ed.), *Protest Music in the Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 207-36.
- Gavagnin, Stefano (2018). «Andanzas italianas de El Humahuaqueño en los años 50. Contribución a una biografía social de la canción». Eli Rodríguez, Victoria; Torres Clemente, Elena (eds), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad española de Musicología, 428-51.
- Godoy Aguirre, Mario (s.d.). «Hacia la redefinición de la música andina». URL <http://www.culturaenecuador.org/artes/musica/148-hacia-la-redefinicion-de-la-musica-andina.html> (2019-09-04).
- González, Juan Pablo (2012). «Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada». *Cuadernos de música iberoamericana*, 24, 175-86.
- Guarnieri, Luigi; Stabili, Maria Rosaria (2004). «Il mito politico dell'America Latina negli anni Sessanta e Settanta». Giovagnoli, Agostino; Del Zanna, Giorgio (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia*. Milano: Guerini e associati, 228-41.
- Miranda, Héctor; Miranda, Ana María (2004). *Los Calchakis: La mémoire en chantant*. Paris: François-Xavier de Guibert.

- Molina Palomino, Pablo Alberto (2018). «¿Eso es tradicional? Contexto, geografías y trayectorias musicales en la construcción de una noción sobre lo 'tradicional'. El caso del Trío Los Cholos en Lima Metropolitana». *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 36(40), 71-96. URL <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16491> (2018-09-03).
- Mosca, Umberto [1975] (2016). «Il dibattito sulla musica popolare (III)». Plastino, Goffredo (a cura di), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: il Saggiatore, 367-70. Ed. or.: *Fronte popolare*, 36, 19 ottobre 1975, 21-2.
- Rios, Fernando (2008). «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción». *Latin American Music Review*, 29(2), 145-81.
- Rodríguez Aedo, Javier (2015). «Exile, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)». *Monde(s)*, 8(2), 141-60. URL <http://www.cairn.info/revue-mondes-2015-2-page-141.htm> (2018-07-23).
- Rodríguez Aedo, Javier (2018). «Représentations de l'américanité en contexte global. Le cas de la musique populaire chilienne en Europe». *Travaux et documents hispaniques*, 9. URL <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=223> (2019-09-03).
- Rolle Cruz, Claudio (2010). «Gli Inti-Illimani e l'Italia. I primi mesi». Nocera. Raffaele; Rolle Cruz, Claudio (a cura di), *Settantatré. Cile e Italia, destini incrociati*. Napoli: Think Thanks, 141-66.
- Salinas, Horacio (2013). *La canción en el sombrero: historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Tedeschi, Stefano (2006). *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Roma: Nuova Cultura.
- Turino, Thomas (2008). *Music in the Andes. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Van der Lee, Pablo (2000). *Andean Music from Incas to Western Popular Music* [doctoral dissertation, incomplete]. Göteborg: Göteborg University.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Francisca Perujo y sus ediciones mexicanas de Gemelli Careri, Francesco Carletti y Antonio de Morga

Aurora Díez-Canedo

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Abstract Highlighted here is the historiographical contribution of Francisca Perujo Álvarez, writer, philologist, translator and historian, by way of her academic edition of two books on Italian travellers of the 16th and 17th century (Gemelli Careri and Francesco Carletti), and the work she undertook, in 2007, for the second Mexican edition of *Sucesos de las Islas Filipinas* by the Sevillian official Antonio de Morga. Seen together, these three volumes confirm today's accepted view of a first globalisation during the Spanish empire's expansion and show, through first-hand testimony, not only navigation and commercial routes, product consumption and exchange, but a truly intercultural world where American and Asian local names became assimilated into Spanish, and different kinds of skills and experience shaped the destinies and mobility of people despite the distances and the great risks involved.

Keywords East and West Indies. Spanish Empire. Travel books. Sixteenth and seventeenth century historiography. Historical translation.

Sumario 1 Introducción. – 2 Formación y trayectoria. – 3 Aportación, criterios y método. – 4 Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo. – 5 Viaje a la Nueva España. – 6 *Sucesos de las Islas Filipinas*. – 7 Conclusiones.

1 Introducción

Conocí a Francisca - 'Paquita' - Perujo en el medio del exilio republicano español en México. En 1982, siendo becaria del Instituto de Cooperación Iberoamericana, coincidí con ella en Madrid, y más tarde, en El Colegio de México, cuya biblioteca ella consultaba, intercambiamos cantidad de ideas durante sus re-



Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14
© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/016

213

cesos de trabajo. Fue una persona culta y fina que trabajaba de manera independiente con dedicación y profesionalismo; gracias a ella, léi a autores que no se estudiaban en la carrera de Historia.

Francisca Perujo (Santander, 1934- Milán, 2014) es más conocida como escritora por su pertenencia a la generación de autores - y/o autoras - hispano-mexicanos del exilio republicano que por su trabajo como historiadora. En México se valora de distinta manera la obra de creación y el trabajo académico. Aunque esta combinación se da con frecuencia en quienes se dedican a las humanidades, como es el caso de nuestra autora, la tendencia en la investigación histórica actual a demostrar hipótesis asocia a esta disciplina más al área 'científica' que a la literatura o el arte. La difusión o recepción de ambas formas de escritura fluye además por distintas vías, la de las revistas literarias, suplementos culturales de los periódicos y antologías por un lado, y, por otro, las revistas especializadas y arbitradas.¹

En el *Diccionario de Escritores Mexicanos* (1997) del Centro de Estudios Literarios de la UNAM, en la ficha de Francisca Perujo se mencionan sus libros de poesía, su novela y sus traducciones pero no sus aportaciones en el ámbito de la historiografía colonial. Cabe mencionar que este *Diccionario*, obra de consulta y de divulgación, está en constante actualización y revisando sus criterios.

Lejos de pretender poner en una balanza la investigación histórica y la literatura, el presente trabajo busca llamar la atención sobre los libros de historia que Perujo publicó, con el fin de valorarlos en su especificidad, y en cuanto aportación basada en el análisis historiográfico y lingüístico. Francisca Perujo no ostentó una postura teórica ante la historia, pero su trabajo de investigación y el tipo de libros en que se interesó la vinculan a lo que Ramón Iglesia llamó «historia-vida», una historia - concebida como narración -, en estrecha conexión con la vida; entendiéndolo por esta última, que es la que interesa al historiador, la de la cultura y los valores. Así, la frase de Iglesia: «la historia conseguirá tanto mejor su propósito cuanto más se acerque en el relato a los hechos vividos» (Iglesia 1986, 35), parece ajustarse a las preferencias y motivaciones de nuestra autora.²

Dado que Perujo vivió en Milán y mantuvo un interés constante por la relación entre la cultura hispanomexicana e Italia, este congreso me pareció una buena ocasión para hablar de sus traducciones del italiano, con las cuales contribuyó a ensanchar el panorama de la historiografía del siglo XVI-XVII relacionada con el virreinato de la Nueva España.

¹ Sobre las ediciones de Francisca Perujo de que me ocupo en este artículo he encontrado sólo una reseña: Azúa 2011.

² En el «Estudio preliminar» de *Sucesos de las Islas Filipinas* escribe Perujo: «Espero que esta edición pueda transmitir la curiosidad y el interés que para mí tuvo esta obra, si desconocida casi en nuestra cultura, *fuentes viva* de su coyuntura histórica» (en Morga 2007, xvi; énfasis añadido).

2 Formación y trayectoria

Francisca Perujo llegó a México tras la guerra civil española en julio de 1939 siendo niña, con su familia.³ Estudió en el colegio Luis Vives; después, en la Universidad Nacional Autónoma de México hizo la licenciatura en Letras españolas y el doctorado en Letras con la tesis *Oriente en la cultura española en el siglo XVI* (1981).⁴ Fue novelista (*Pasar las líneas. Cartas a un comandante*. México: Joaquín Mortiz, 1977. Nueva Narrativa Hispánica) y poeta (*El uso de la vida*. México: Joaquín Mortiz, 1994; *Manuscrito en Milán*, Valencia: Pre-textos, 1985), y también traductora del inglés, francés e italiano.

Entre sus traducciones al español cabe destacar los siguientes libros: Oreste del Buono, *Solo por ingratitud* (México: Joaquín Mortiz, 1963); Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Seix Barral, 1965); Nelson Mandela, *No es fácil el camino de la libertad* (México: Siglo XXI editores, 1966); Elio Vittorini, *Las mujeres de Messina* (Barcelona: Seix Barral, 1966); Norman O. Brown, *Eros y tanatos* (México: Joaquín Mortiz, 1967); André Pieyre de Mandiargues, *El margen* (México: Joaquín Mortiz, 1970); Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica* (México: Siglo XXI, 1979).

Traujo del italiano al español la poesía de Eugenio Montale (Perujo 1975) y su libro *De la poesía* (1995). Cuando la editorial Einaudi quiso sacar una nueva traducción al italiano de *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Juan Rulfo «puso como condición que la traductora fuera Francesca».⁵

³ Tomado de la contraportada del libro *Pasar las líneas* (Perujo 1977).

⁴ En su tesis de Doctorado, Perujo identificó los cuatro libros mayores que se publicaron en castellano sobre Oriente entre fines del siglo XVI y principios del XVII: 1) Cristóbal de Acosta, *Tractado de las drogas, y medicinas de las Indias Orientales, con sus plantas debuxadas al vivo*. Por Christoval de Acosta, médico y cirujano que las vio ocularamente. En el cual se verifica mucho de lo que escribió el Doctor García de Orta. En Burgos, por Martín de Victoria, 1578. Publicado en 1585 en Venecia por Francesco Ziletti con el título, que agrega un dato importante sobre el autor que era «africano»: *Trattato di Christoforo Acosta Africano Medico & Chirurgo della Historia, Natura & Virtu delle Droghe Medicinali & altri Semplici rarissimi che vengono portati delle Indie Orientali in Europa. Con le figure delle Plante rittrate & disegnate dal vivo poste a l'uoghi propij*. 2) Juan González de Mendoza. *Historia de las cosas más notables, Ritos y Costumbres del gran Reino de la China, sabidas así por los libros de los mesmos chinas, como por relación de Religiosos, y otras personas, que an estado en dicho Reyno*. Hecha y ordenada por el muy R.P. Maestro Fr. Ioan González de Mendoza de la orden de San Agustín... con un Itinerario del Nuevo Mundo. En Roma, Bartolomé Grassi, 1585. (Edición italiana): *Dell'Historia della China, descritta dal P.M. Gio. Gonzalez de Mendoza dell'Ord. di S. Agost. Nella lingua Spagnuola. E tradotta nell'italiana dal Mag. M. Francesco Avanzo*. In Genova, Gieronimo Bartoli, 1586. 3) Antonio de Morga. *Sucesos de las Islas Philipinas, dirigidos a don Christoval de Sandoval y Rojas*. México, en casa de Gerónimo Bally, 1609. 4) Bartolomé Leonardo de Argensola. *Conquista de las Islas Malucas*. Madrid, 1609. Consultado en Tesiunam: <http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F?RN=87610456> (2017-05-17).

⁵ Agradezco esta información a Franco Spinelli, esposo de Francisca Perujo, quien tuvo la gentileza de revisar este texto antes de ser leído en Venecia. Para quien le inte-

Francisca Perujo fue también una ávida lectora y estudiosa de las crónicas de Indias y de la conquista de México. Publicó tres importantes libros en la Universidad Nacional Autónoma de México los cuales, en conjunto, dan una visión amplia de la época virreinal y del imperio español; los dos primeros son libros de viajeros o de viajes, el autor del tercero fue un relevante funcionario de México y Filipinas, forzosamente también viajero. Son los siguientes:

1. Gemelli Careri. *Viaje a la Nueva España* [vol. 6 de su obra *Giro del Mondo*]. Estudio preliminar, traducción y notas de Francisca Perujo. UNAM: Dirección General de Publicaciones, 1976.
2. Francesco Carletti. *Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo (1594-1606)*. Estudio preliminar, traducción y notas de Francisca Perujo. UNAM: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1976.
3. Antonio de Morga. *Sucesos de las Islas Filipinas*. Edición crítica y comentada y estudio preliminar de Francisca Perujo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Sección de Obras de Historia.

3 Aportación, criterios y método

En el caso de los dos libros de viajes, Perujo emprendió, como puede verse, la traducción del italiano. Sus ediciones se dirigen a lectores interesados en la historia, no necesariamente a especialistas; es por ello que opta por modernizar la ortografía y puntuación del texto en español, pero su intervención es mínima, respetando incluso las distintas formas de escritura de una misma palabra. En las notas aclara todo lo relativo a los nombres propios y su correspondencia actual, identifica el idioma original de donde proceden los regionalismos o localismos y da la grafía correcta. En buena parte, las notas se refieren al contexto histórico y filológico. En cuanto a Morga, Perujo analiza las ediciones existentes de *Sucesos de las Islas Filipinas* - libro originalmente publicado en México en 1609 -, para establecer sus propios criterios de anotación y los anexos que considera necesarios.

Los tres libros se acompañan de índices analíticos y «estudios preliminares» que recrean un mundo que la academia hoy califica como una primera globalización.⁶ Desde los años setenta, Perujo ya escribía sobre una historia de la cultura y sobre una cultura moderna y de gran dinamismo impulsada por el comercio y la propagación de la fé a inicios del siglo XVI. El interés de esta investigadora se centró en el

rese abundar más en el tema, en la bibliografía incluyo un artículo sobre las características de la traducción de Rulfo hecha por Perujo (Maison 1985).

⁶ Cf. por ejemplo Álvarez Sánchez 2016, p. 11.

aspecto lingüístico – no en el llamado ‘giro lingüístico’ de la hermenéutica e historiografía actual –, en estudiar cómo se fueron incorporando al castellano de la España imperial desde los primeros contactos palabras americanas y asiáticas de lenguas como el taíno, náhuatl y quechua, por un lado, y por otro, el tagalog, chino, japonés, persa y sánscrito, principalmente.

Relacionadas con productos, costumbres y objetos de las distintas latitudes que se conocían y transportaban por las vías comerciales, palabras como ‘parián’, ‘tabor’, ‘bazar’, ‘tianguis’, ‘cacao’, ‘quina’, ‘biombo’, entre otras fueron identificadas por ella en su lengua original y en su asimilación, generalmente castellanizadas – aunque a veces también italianizadas, como sería el caso de *cioccolato* en Carletti (1976, 61) –, como «préstamos» de unas lenguas a otras, los cuales acabaron por enriquecer a la lengua del imperio. Su uso se confirma en las fuentes de la época, de manera inmediata en los libros de viajeros y comerciantes, pero ese universo de variados términos también trascendió a las historias, ya que los historiadores buscaban recoger la experiencia y el conocimiento proveniente de las navegaciones y conquistas.

La consulta de las fuentes directamente, ya fuera en manuscritos o en sus ediciones originales (cuando aún no había Internet), permitió a nuestra historiadora una visión de cerca de la conexión efectiva de aquel mundo cuya difusión se vio reforzada por las ediciones y traducciones del siglo XVI, muchas de las cuales se hicieron en imprentas de ciudades italianas.

4 Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo

Francesco Carletti fue un mercader florentino que se dedicó al comercio de esclavos de África al Nuevo Mundo. Su libro *Ragionamenti di Francesco Carletti fiorentino sopra le cose da lui vedute ne suoi viaggi si de l’Indie Occidentali e Orientali* (publicado en Florencia en 1701) es resultado del viaje que realizara a fines del siglo XVI.

El título, *Ragionamenti* (recuerda a los *Ragionamenti* de Giorgio Vasari), se debe a que originalmente el viaje fue contado de viva voz al gran duque de Toscana Ferdinando Medici, la gran duquesa Cristina y otros cortesanos al volver Carletti a Florencia en 1606.⁷ La escritura de la obra es posterior, data de entre 1610 a 1616. Al igual que el historiador del arte y pintor, la primera edición está dirigida al marqués Cósimo da Castiglione, gentiluomo della camera del serenissimo Granduca di Toscana (cf. Vasari 1823). La obra de Carletti se divi-

⁷ En el *Vocabolario italiano-espagnolo* de Franciosini (1744), ‘Ragionamenti’ se traduce «razonamiento, discurso, plática».

de en dos partes, una corresponde a las Indias Occidentales y otra a las Orientales; cada parte consta de 6 «jornadas».⁸

Francisca Perujo traduce por primera vez este libro al español, basándose no en la primera edición (1701) sino en uno de los cuatro manuscritos de Carletti que existen, el Códice 1331-(T.3.22) de la biblioteca Angelica de Roma, en cuyo primer folio aparece una nota que dice que la edición florentina introdujo cambios y suprimió partes de la obra especialmente en el segundo razonamiento donde Carletti habla del tráfico de esclavos que hacen los cristianos (Perujo, «Estudio preliminar», en Carletti 1976, xxxvi).

Dice Francisca Perujo:

Carletti no construye teorías sobre el espectáculo que le ofrece el mundo. No se mueve en el nivel de los conceptos, sino en el de la práctica inmediata. En verdad, nunca establece parangones entre formas políticas u organizaciones sociales ni del Nuevo Mundo ni de Asia, con ninguna forma ideal suya de la Europa de su tiempo, o de su nativa Toscana. Es singular que no lo haga siquiera por lo que toca a la religión. Constata, anota, refiere modos diferentes de vida, religiones, expresiones políticas, ajeno a todas. No se puede decir tampoco que manifieste una concepción del mundo de la época en la cual sitúe su calidad de europeo, o en que Europa como entidad, como mundo cristiano o como expresión de civilización, represente valores determinados frente a las nuevas realidades que contempla. Su verdadera actitud ante cualquier circunstancia es... el pragmatismo. (xxiii)

Podemos encontrar no obstante una confesión e idea providencialista de parte del autor de los *Razonamientos*, relacionada con su actividad:

Cosa que en verdad [escribe al duque], al recordar que la hice por orden de quien tenía poder sobre mí, me causa una cierta tristeza y confusión de conciencia, pues verdaderamente, Serenísimo señor, éste siempre me pareció un tráfico inhumano e indigno de la profesión y piedad cristianas; no hay duda alguna, pues se viene a hacer acopio de hombres, o, por decirlo más propiamente, de carne y sangre humanas, y tanta mayor vergüenza, estando bautizados, que si bien son diferentes en el color y en la fortuna del mundo, tienen sin embargo la misma alma formada el mismo Hacedor que formó las nuestras. Yo me disculpo ante Su Divina Majestad, a pesar de que sé muy bien que sabiendo Ella que a mi intención y voluntad fue siempre repugnante este negocio, no es menester. Pero que todos se-

⁸ «no siendo la suya obra de literato, es clara en ella la intención de organizar la narración formalmente, y así nos la ofrece en *jornadas*, que podríamos llamar, correspondientes a otras tantas etapas de viaje» (Perujo, «Estudio preliminar», en Carletti 1976, xi).

pan y que Vuestra Alteza tenga por seguro, que a mí ese negocio no me gustó nunca; con todo, como fuere, nosotros lo hicimos y acaso también por ello, al mismo tiempo hicimos penitencia, tal como se verá al final del segundo discurso de estos viajes y razonamientos,⁹ que yo iré haciendo a V.A.S. de todos nuestros sucesidos. («Segundo razonamiento de las Indias Occidentales», Carletti 1976, 17-18)

Carletti, joven de 18 años, viajó en 1591 de Florencia a Sevilla donde vivía otro florentino, Nicolò Parenti, para aprender de él la profesión de mercader; vivió allí hasta 1593, cuando lo alcanzó su padre Antonio Carletti, del mismo oficio. Tras salvar los necesarios controles y requerimientos legales a los que estaban obligados como extranjeros por las leyes de los reinos de Indias, padre e hijo emprenden el viaje embarcándose a principios de 1594 en San Lúcar de Barrameda hacia la Isla de Cabo Verde, «con el fin de comprar esclavos negros para llevarlos a las Indias Occidentales y ahí venderlos». «Para llevar a cabo este viaje - escribe Carletti en su «Primer razonamiento» - se alquiló una nave pequeña con capacidad para poco más de cuatrocientas almas» (1976, 8). En Cabo Verde compran 75 negros y negras y después de 30 días de navegación llegan a Cartagena de Indias en Tierra Firme. Allí venden a los esclavos, compran mercancía y se trasladan a Panamá; de Panamá van al puerto del Callao en Perú y de ahí llevan un cargamento de plata al puerto de Acapulco, con la idea de regresar a Lima con mercancías de México.

El «Quinto razonamiento de las Indias Occidentales» está dedicado a contar el viaje del puerto de Acapulco a la ciudad de México. Carletti compara la capital con la ciudad de Liorna (Livorno), puerto del Mediterráneo recientemente edificado como una ciudad moderna por Fernando I debido a su importancia comercial (66, nr. 20). Sobre la ciudad de México, Carletti describe algunos productos como la tuna y la grana cochinilla (*cucciniglia*, 73), le sorprende la abundancia de

caballos jinetes de la raza de España, por la comodidad de cierta hierba que nace en el lago como junco, pero cuadrada y muy tierna, que la tienen verde todo el año, y con ella están tan gordos que más no se podría desear. (69)

Cambian los planes y en vez de regresar a Lima los mercaderes deciden embarcarse en Acapulco en el galeón de Manila:

en vez de la proposición hecha de retornar al Perú, Dios dispuso e hizo decidir a mi padre que pasáramos a las Islas Filipinas,

⁹ Se refiere al secuestro de sus mercancías por los piratas Zelandeses con quienes se enfrentaron en la isla de Santa Elena.

habiendo presentido que aquel viaje sería de mucho provecho. («Sexto razonamiento», 77)

Consiguen unos nombramientos falsos («a mi padre condestable de la artillería y a mí de vigilante de la nave», 77) más el permiso del virrey. Salen en marzo de 1596 y en el mes de junio llegan al puerto de Cavite. Debido a la poca mercancía llegada ese año de China, a un incendio en el paríán de Manila, más complicaciones para cargar las naves y regresar ese mismo año a Nueva España, se resuelven a seguir adelante. De las islas filipinas viajan en 1597 a las de Japón donde ya estaban asentados los portugueses. Carletti hace cálculos y concluye que con una buena planeación, se puede «dar la vuelta a todo el universo» en menos de cuatro años (108). De Japón van a China; en la isla de Amacao (Macao) muere Antonio Carletti en 1598 («Segundo razonamiento de las Indias orientales», 139). Sin entrar aquí en los múltiples detalles de los *Ragionamenti* de Carletti, describo el itinerario del final: Malaca, Goa, isla de Santa Elena donde son atacados por un barco de Zelanda de la Compañía de las Indias Orientales. A raíz de este incidente, Carletti pasa un tiempo en los Países Bajos (Middelburgo y Flandes) intentando por distintos medios e instancias recuperar sus mercancías (consistentes en joyas, cadenas de oro y de perlas, almizcle, pimienta, confituras chinas en vasijas de porcelana, sedas en madejas y brocados de seda) pero pierde buena parte de éstas y los regalos que llevaba. Afortunadamente, gracias a un esclavo coreano se salvan dos «cuadritos» que tenía en gran estima de «un cristo crucificado y un Eccehomo... ambos de cobre... hechos en el Japón por buen artífice» («Quinto razonamiento», 226).

En la parte correspondiente a las Indias Orientales, Carletti cuenta que en Japón, donde vendían muchachos y muchachas de todas las edades «a bajísimo precio», procedentes de las provincias de Corea, él

compr[ó] cinco de ellos por poco más de 12 escudos, que habiéndolos hecho bautizar los conduje a la India, a Goa, y allí los dejé libres. Uno de ellos lo traje conmigo hasta Florencia, y hoy creo que se encuentra en Roma, llamado Antonio. («Quinto razonamiento», 120)

Entre las fuentes de Carletti, advierte Perujo, figuran autores españoles traducidos al italiano, italianos, portugueses y algunos libros asiáticos. Destacan Joseph de Acosta (*Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla, 1590. Traducida al italiano y publicada en Venecia en 1596), Antonio de Morga (*Sucesos de las Islas Filipinas*, México, 1609), Alonso de Ulloa (*Vita de'Il invittissimo imperator Carlo Quinto*, Venecia, 1562), el jesuita Matteo Ricci (*Storia dell'introduzione del cristianesimo in Cina*), Fernão Mendes Pinto (*Peregrinação*), Gucciardini (*Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania Inferiore*, 1588), un Atlas chino que lleva de regalo al duque, entre otras.

5 Viaje a la Nueva España

Originario de Radicena en el reino de Nápoles, Gemelli Careri (1651-1725) fue un abogado napolitano que pretendía un título de juez de vicaría en alguna ciudad italiana que nunca obtuvo; decepcionado o fastidiado de la vida ministerial, decide «peregrinar» por el mundo. Contaba ya con un libro de Viajes, *Viaggi per Europa* (Nápoles, 1693), y había participado en la Campaña de Hungría, luchando del lado cristiano contra los musulmanes de la ciudad sitiada de Buda. En su viaje alrededor del mundo, hace un recorrido parecido al de Carletti pero sigue la dirección opuesta;¹⁰ primero las Indias orientales y al final las occidentales; viaja por Egipto, Constantinopla, Persia, Goa, se embarca rumbo a China, llega a Macao, Cantón, Nankín, Pekín; en Cantón se embarca rumbo a Filipinas, llega a Manila, sale del puerto de Cavite en el galeón San José en junio de 1696; en enero 1697 desembarca en Acapulco.

A diferencia de la visión más superficial de Carletti, Gemelli Careri estuvo en México casi un año completo. No es sino hasta el mes de diciembre que se embarca en Veracruz rumbo a La Habana y de ahí a Cádiz a donde llega en junio de 1698. De regreso en Nápoles empieza a preparar los seis volúmenes de su libro *Giro del mondo*, el cual se publicará en Nápoles en la Stamperia di Giuseppe Roselli en 1699-1700.

La obra de Gemelli Careri, *Giro del mondo*, tuvo dos ediciones en Nápoles, la primera de 1699-1700, y dos en Venecia en el siglo XVII. Francisca Perujo traduce solo la parte correspondiente a la Nueva España: un volumen (el sexto) de seis que componen la obra completa.¹¹ Lo titula *Viaje a la Nueva España* (Careri 1976).

Según nuestra historiadora, en la redacción, Gemelli contó con la ayuda del erudito napolitano Matteo Egizio que le dio un acabado erudito al libro de viajes del calabrés.¹²

Gemelli viaja sin dinero y solo, hospedándose con religiosos en conventos de los lugares que visita, practicando curas mediante incipientes conocimientos de medicina, comprando mercancías en un lugar y vendiéndolas en otro, sin ser comerciante sino solo para poder continuar lo que él llama su «peregrinación». Sin embargo, en México se

10 De Nápoles llega a Venecia, después Verona, Milán, Turín, Lyon, París, Versalles, Londres, Brujas, Amberes, Ámsterdam, Nimega, Colonia, Viena, Buda (ciudad musulmana cercada por los ejércitos del emperador Leopoldo que capitula en 1686); participa en el combate, regresa a Nápoles, intenta sin éxito conseguir una plaza en Catanzaro o Lecce; vuelve a Hungría (batalla de Siklos), regresa a Nápoles con buenas cartas de recomendación; va a Madrid, consigue 2 cartas del rey Carlos II y la reina madre. No contento con el puesto que obtiene, emprende su viaje en 1693.

11 En 1927 se tradujo por primera vez al castellano el volumen VI de Careri sobre la Nueva España. La traducción la hizo José María de Agreda y Sánchez. Prólogo Luis González Obregón y Nicolás Rangel. México: Sociedad de Bibliófilos Mexicanos (Perujo, «Estudio preliminar», cap. III, en Careri 1976, xcvi).

12 Perujo, «Estudio preliminar», cap. II, en Careri 1976, li-iii.

relacionó con personalidades destacadas del virreinato, entre ellas los virreyes don José Sarmiento y Valladares y su esposa, don Felipe de Rivas, ensayador real de la Caja Real, Domingo Larrea, oficial mayor de la Caja Real que lo llevó a ver las minas de Pachuca, entre otros. Estudió las Ordenanzas de Minería, visitó los conventos, asistió a exámenes en la Universidad, visitó los lugares de interés histórico como Azcapotzalco, Tacuba, Teotihuacán, Puebla, se interesó por el estudio de la flora y la fauna locales; pero sobre todo entabló amistad con don Carlos de Sigüenza y Góngora. Éste «sabio criollo» (Leonard 1974, cap. XIII) le regaló sus libros y le proporcionó material para ilustrar su Viaje. El libro de Careri tiene ilustraciones cuya factura se desconoce pero que pertenecían a la colección de Sigüenza.

En el siglo XVIII, un autor tan importante como Francisco Xavier Clavijero le da entero crédito a Careri, tanto por lo que respecta a sus descripciones como a sus ilustraciones del calendario, el maguey, el zapote, el cacao, los reyes de México.¹³ Se vincula así a este viajero italiano de fines del siglo XVI con la cultura criolla de los siglos siguientes, interesada en el rescate de la historia del México antiguo.

En 1981, después de haber trabajado sobre los dos viajeros italianos, Francisca Perujo Álvarez obtuvo el grado de doctora en Letras por la UNAM con la tesis *Oriente en la cultura española del siglo XVI*, dirigida por Rubén Bonifaz Nuño¹⁴ y revisada por Antonio Alatorre.¹⁵ Nuevamente, una tesis de Letras pero basada en fuentes históricas. Si bien los criterios de las instituciones académicas han introducido divisiones entre disciplinas afines, hoy en día, gracias al interés en los estudios inter y transdisciplinarios, los estudios de Perujo, que abrieron nuevos campos en el ámbito de las Letras, parecen haberse colocado en un lugar de importancia entre los historiadores.

Sin embargo, han quedado rezagados debido en parte a que las dos traducciones del italiano están agotadas desde hace algunos años, y en otra, a la tendencia predominante en México hacia los estudios sobre las fuentes de tradición indígena directa. Quizás también por tratarse de un trabajo filológico, y de libros de viajes, la contribución de Perujo al campo de la historiografía novohispana a partir de dichas

¹³ Cf. «Noticia de los escritores de la historia antigua de México» en Clavijero 2002, xxx: «Las imágenes del siglo Megicano, y del viaje de los Azteques, y los retratos de los reyes Megicanos que publicó Gemelli en su vi tomo de su *Vuelta al mundo*, son copias de las pinturas de Sigüenza, que vivía en Megico, cuando llegó allí Gemelli».

¹⁴ Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013). Poeta, traductor de clásicos latinos, director de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, fundador del Instituto de Investigaciones Filológicas cuya biblioteca lleva su nombre, Premio Nacional de Literatura y Lingüística en 1974, director del Seminario de estudios para la descolonización de México.

¹⁵ Antonio Alatorre (1922-2010). Traductor, entre otros de Antonello Gerbi, Gilbert Highet, E.R. Curtius, Marcel Bataillon; filólogo, profesor de El Colegio de México y de El Colegio Nacional. Autor, entre otros libros de *Los 1001 años de la lengua española* (1979).

ediciones no ha sido valorada ni integrada en las historias de síntesis o estudios de amplio espectro.

El último libro al que me referiré aquí, el cual Perujo conoció cuando escribía su tesis de doctorado, es *Sucesos de las Islas Filipinas* de Antonio de Morga, destacado funcionario del imperio español, en más de un sentido. Francisca Perujo en el Estudio preliminar de esta - estrictamente - segunda edición mexicana (su antecedente es la edición de 1609), identifica a esta obra como fuente de Carletti y de Bartolomé Leonardo de Argensola, autor de *Conquista de las Islas Molucas*, publicada en Madrid también en 1609.

6 *Sucesos de las Islas Filipinas*

Don Antonio de Morga (Sevilla, 1559-Quito, 1636) fue bachiller en Salamanca, doctor en Cánones por la Universidad de Osuna y doctor en Derecho por Salamanca en 1580. Sirvió en diversos oficios de justicia en España y en 1593 obtuvo un puesto administrativo en Filipinas. Viajó a la Nueva España con su familia donde, mientras esperaba la llegada del galeón de Manila, participó como juez en la Audiencia del Crimen. En marzo de 1595 se embarca y en junio llega al puerto de Cavite. Morga tenía comunicación con Felipe II y en cartas se queja ante este rey y después ante Felipe III del ambiente demasiado relajado que encuentra en las Islas. En consecuencia, pide un cambio. En 1594, contraviniendo sus súplicas, es nombrado primer oidor de la audiencia de Manila; en 1600 se le pide enfrentar un ataque de corsarios holandeses y ante la derrota sufrida por los españoles bajo el mando de Morga, éste tiene que enfrentar un duro proceso. Finalmente en 1603 regresa a México donde hasta 1615 ocupa el cargo de alcalde del Crimen; en estos años, el otrora impecable funcionario «se va convirtiendo en un personaje representativo de la corrupción de la burocracia colonial, que en su caso se plasma en la disgregación de una personalidad de rasgos muy fuertes» (Perujo, «Estudio preliminar», en Morga 2007, xxx).

En 1615 es nombrado primer oidor de la Audiencia de Quito. Allí, junto con su segunda esposa Catalina de Alcega, se dedicó a la vida disipada y a otras actividades ilegales; tenía en su casa una «timba», y al enviudar a los 72 años se casó con una muchacha limeña.

Sucesos de las Islas Filipinas fue escrito en su mayor parte hacia 1602, durante la estancia de Morga en aquellas latitudes, y publicado en México durante el virreinato de don Luis de Velasco. Es la primera historia de Filipinas no escrita por un religioso, que da cuenta de cuán dificultosa y tenaz fue la dominación española y la conversión al cristianismo de los nativos de las islas del archipiélago y el sudeste asiático. Estrechamente ligada a la formación de su autor, que no era un literato pero sí un letrado, refleja una «coyuntura cultural»

importante en que Manila fue «el riquísimo centro de un complejo enjambre de culturas y lenguas» (Perujo, «Estudio preliminar», en Morga 2007, xxxiv-v).

La edición de Francisca Perujo se basa en el ejemplar de la primera edición que se conserva en la Biblioteca del Congreso de Washington. La parte crítica abarca las ediciones posteriores, las más importantes son: de Henry E.J. Stanley (The Hackluyt Society, 1868), de José Rizal (París: Garnier, 1890), de Wenceslao Retana (Madrid: Victoriano Suárez, 1909), de E.H. Blair y J.A. Robertson, vols. XV y XVI de *The Phillipine Islands* (Londres: 1903-1909).

7 Conclusiones

Datan de mediados de la década de 1970 las traducciones del italiano hechas por Francisca Perujo de los viajeros Francesco Carletti y Gemelli Careri para la Universidad Nacional Autónoma de México. A éstas se agrega la edición de esta misma investigadora del libro de Antonio de Morga, *Sucesos de las Islas Filipinas* publicada en 2007 por el Fondo de Cultura Económica. Se trata de tres testimonios de los siglos XVI-XVII los cuales, recuperados en este trabajo como una aportación de su estudiosa y editora, integran un conjunto fuera del canon de la historiografía tal como se estudia y enseña en el medio académico. Transmiten una visión de la época que en el momento actual y gracias a las tendencias en la investigación histórica e historiográfica es posible entender como una primera globalización económica y cultural. Hoy que la digitalización y el Internet facilitan la consulta de estos raros e interesantes libros en sus versiones originales, es justo recuperar las ediciones pioneras de Francisca Perujo, valorar su propuesta historiográfico-filológica y su visión de la dinámica del imperio español.

Bibliografía

- Álvarez Sánchez, Adriana (coord.) (2016). *Conocimiento y cultura. Estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Azúa, Armando (2011). «Dos aproximaciones a un texto». *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, 36, 219-30. URL <https://www.redalyc.org/pdf/589/58922186009.pdf> (2018-07-16).
- Careri, Giovanni Francesco Gemelli (1976). *Viaje a la Nueva España*. Estudio preliminar, trad. y notas de Francisca Perujo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones.
- Carletti, Francesco (1976). *Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo (1594-1606)*. Estudio preliminar, trad. y notas de Francisca Perujo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

- Clavijero, Francisco Javier (2002). *Historia antigua de México*, vol. 1. Prólogo de Luis González y González. Epílogo de Elías Trabulse. México: Factoría ediciones. Facsímil de la edición de Ackermann, 1826.
- Diccionario de Escritores Mexicanos* (1997). 1a ed. Coordinación de Aurora M. Ocampo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.
- Franciosini, Lorenzo (1774). *Vocabolario italiano, spagnolo, novamente dato in luce*. Venezia: Nella Stamperia Baglioni.
- Iglesia, Ramón (1986). *El hombre Colón y otros ensayos*. Introd. de Álvaro Matute. México: Fondo de Cultura Económica. Sección de Obras de Historia.
- Leonard, Irving (1974). *La época barroca en el México colonial*. Trad. de Agustín Ezcurdia. México: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular 129.
- Maison, Elvira Dolores (1985). «Acotaciones a la traducción italiana de Pedro Páramo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-3, julio-septiembre, 459-66. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/acotaciones-a-la-traducción-italiana-de-pedro-paramo/> (2018-07-11).
- Morga, Antonio de (2007). *Sucesos de las Islas Filipinas*. Ed. y estudio preliminar de Francisca Perujo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perujo, Francisca (selección y traducción) (1975). «Eugenio Montale. 16 poemas». *Revista de la Universidad de México*, 30(3), 7-12. URL http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10214 (2018-04-03).
- Perujo, Francisca (1977). *Pasar las líneas. Cartas a un comandante*. México: editorial Joaquín Mortiz. Nueva Narrativa Hispánica.
- Perujo, Francisca (1981). *Oriente en la cultura española en el siglo XVI*. [tesis de doctorado]. URL http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/USERI7XDT-11M82HMIAMC3RI9MP2NJJSECLK7QG75FI4N9NXI3E2-07430?func=myshef_full&doc_number=000056814¤t_library=TES01¤t_base=TES0&format=999 (2018-05-15).
- Vasari, Giorgio (1823). *Ragionamenti del Signor Giorgio Vasari sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio con Francesco Medici allora Principe di Firenze*. Pisa: N. Capurro. URL <https://archive.org/details/ragionamentidels0vasa> (2018-05-17).

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Para una periodización de la minificción peruana

Un nuevo desafío de la crítica en el Perú

Giovanna Minardi

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract Studies on mini-fiction started during the 1980s. Today this literary genre, previously seen as a literary exception or amusement, has enthusiasts, theorists, practitioners, and thousands of pages dedicated to its analysis. This article examines the current state of Latin American, and Peruvian in particular, mini-fiction and compares three theoretical studies about mini-fiction in Peru by three young Peruvian researchers – Rony Vásquez, Elton Honores and Oscar Gallegos – who propose a periodization of the national mini-fiction which confirms how in the present Peruvian mini-fiction is alive, at a theoretical and pragmatic level.

Keywords Mini-fiction. Literary theory. Peruvian literature. Mini-fiction in Peru. Theory of mini-fiction.

Sumario 1 Algunas breves consideraciones sobre la minificción. – 2 La aportación de Rony Vásquez. – 3 La aportación de Elton Honores. – 4 La aportación de Oscar Gallegos.

1 Algunas breves consideraciones sobre la minificción

En 1996 escribía Harry Belevan, en el único artículo sobre el cuento breve que había encontrado en el Perú cuando estaba preparando mi antología de la minificción peruana (Minardi 2006):

Que sea apenas Loayza o unos pocos más, lo cierto es que la escasez del minicuento es una realidad de nuestra narrativa [...] esta modalidad de escri-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/017

227

bir y narrar constituye, hasta más que una anotación marginal, apenas una observación de pie de página dentro de nuestra corriente literaria, teniendo así, como inexorable corolario, la casi nula atención que ha merecido de la crítica especializada como una modalidad expresiva, singular y autónoma, dentro de la narrativa nacional. (Belevan 1996, 96)

Esta realidad literaria ha cambiado en las últimas décadas y hoy en día la minificción «goza de muy buena salud» en el Perú.¹ Antes, se asistía a una casi total ausencia de narradores peruanos en las varias antologías de la minificción; si excluimos *Relatos vertiginosos* de Lauro Zavala (2002), donde aparecen textos de Manuel Mejía Valera; *Dos veces buenos* de Raúl Brasca (1996), que recoge textos de Julio Ortega; y *La mano de la hormiga* de Antonio Fernández Ferrer (1990), que incluye minitextos de Julio Ramón Ribeyro, por lo demás parece que dominaba una completa falta de esta práctica literaria en el Perú, o un casi absoluto desconocimiento de ella, en el exterior. En realidad, hay que decir que dentro del panorama literario peruano existen trazas de minificción *ante-litteram*, visibles en la tradición oral anónima, la tradición de Ricardo Palma y la crónica del siglo XIX, la producción cuentística de algunos narradores del siglo XX.

No voy a decir nada sobre teoría de la minificción, porque, entre otras cosas, en estos tiempos que corren decir algo novedoso acerca de este género literario resulta una labor ardua y difícil; ya quedan lejos aquellos primeros años en los que unos cuantos investigadores se dieron la tarea de analizar esa forma breve de ficción.² Solo voy a dar unas premisas teóricas que me interesan para mi enfoque, para luego pasar a ver las propuestas de periodización de la minificción peruana de parte de tres jóvenes investigadores peruanos.

En la actualidad resulta evidentemente errado considerar las formas breves como expresiones marginales de la literatura. Éstas se encuentran diseminadas por el mundo entero – desde la América precolombina hasta el Extremo Oriente – y están en los orígenes del folclor de todos los pueblos y toda civilización literaria; sustrayendo la palabra a las coordenadas espacio-temporales y a la subjetividad enunciativa, se cristalizan en formas más o menos rígidamente codificadas que se sedimentan o se renuevan. Las formas breves se revelan, en resumen,

1 Véase el texto de Rony Vásquez, «Lo que nos dejó la minificción peruana en el 2017», en <http://elbuenlibrero.com/2018/01/02/minificcion-peruana/>, enero 2018, donde resume todos los eventos literarios que se han organizado y los libros que se han publicado sobre minificción en el Perú.

2 Recuerdo solo los títulos de algunos ensayos: Lagmanovich 2006; Noguero 2004; Roas 2010; Rojo 1996; Zavala 2005; aparte de la revista virtuales *Cuento en Red* (donde, entre otros, ha publicado Dolores Koch, la pionera de los estudios sobre la minificción) y *El Puro Cuento* (<http://www.elpurocuento.com>, 2019-04-15).

destinadas a la reescritura, a la reinención continua en contextos diferentes y según modalidades diferentes que constituyen otras tantas posibilidades de autorregeneración. La brevedad no es en sí un objetivo, sino sólo uno de los elementos que permite alcanzar la densidad; parecida a la palabra poética por la potencia y la plenitud, pero también parecida a la palabra comunicativa por la centralidad del significado. El casi nada de la forma breve es una parte y un todo, es celebración poética de la potencialidad de la palabra mediante la suspensión de palabras. La frase se reduce a su esencia, sufriendo un proceso de concentración e intensificación. Los recursos de la brevedad tradicional son aprovechados, pero éstos generan antidogmáticos mandamientos, la destrucción de lugares comunes.

En el Simposio Internacional de Minificción de Berlín (2012) el crítico alemán Ottmar Ette puso de relieve la importancia de la nanofilología, que, según él (Ette 2009), es un naciente campo de la filología volcada hacia la literatura y los estudios culturales que analiza las expresiones literarias breves y brevísimas como modelos fractales³ porque en ellas se dejan observar y poner de relieve estructuraciones de un *modèle réduit*, en el sentido que le diera Claude Lévi-Strauss de miniatura, o en el sentido estrictamente teórico-literario, de una *mise en abyme* de la totalidad que le diera André Gide. De la misma manera que estos dos últimos, siempre según Ette (2009), los patrones fractales acumulan y contienen la totalidad de una estructura, para la que funcionan a la vez como llave estructural y semántica. Esto significa también que las formas mínimas servirían como modelo para los fenómenos y procedimientos literarios en el ámbito macrotextual, puesto que toda miniaturización implica una visión del mundo, es importante, pues, la discontinuidad, la apertura hacia otras formas teóricas, polilógicas, favorecer un análisis archipiélago, es decir ver la literatura, y su teoría, como un mundo de islas relacionadas entre ellas, contra toda normatividad y jerarquías modelares.

3 Benoit Mandelbrot creó el término fractal en 1975, tomándolo del latín *fractus* (interrumpido o irregular) para elaborar una nueva «geometría de la naturaleza». Según el matemático polaco, ésta última es caótica y no se identifica con el orden perfecto de las formas habituales de Euclides. El mundo natural no contiene ninguna línea recta, nuestro universo es fragmentado y aleatorio, muy parecido al universo de nuestras experiencias. Los fractales son figuras geométricas de forma irregular, fragmentada o extremadamente interrumpida y que permanecen invariables cualquiera que sea la escala que se use para ser observados. La geometría fractal trata de encontrar un orden en las formas y en los procesos caóticos, el orden y el desorden se atraen, se obtiene de esta manera una imagen más completa de la naturaleza, en la que se encuentran irregularidades, desorden e imprevistos. En otras palabras, ésta está constituida por infinitos elementos, cada uno de los cuales es único y completo. En 1983 el concepto de fractal adquirió una resonancia mundial en el campo de los matemáticos y los científicos, con la publicación de su obra *The Fractal Geometry of Nature*. No hay que equiparar el fractal con el detalle, tal y como nos lo presenta Lauro Zavala, quien lo interpreta como una: «unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece» (Zavala 2004, 19).

Como ya he dicho, sin quererme meter en cuestiones teóricas, solo voy a señalar algo, muy sintéticamente, sobre el problema nominal, una cuestión que ha sido, y en parte sigue siendo, muy debatida. La necesidad de nombrar, de etiquetar, de clasificar es inherente al ser humano, que se vale de este recurso para comprender el mundo que lo rodea, para percibir similitudes y diferencias. La variedad de denominaciones existentes evidencia los límites inciertos entre los que se mueve esta modalidad discursiva, aunque hay que decir que a partir del Simposio de Berlín se ha dejado de lado la discusión sobre qué nombre darle, ya que no hay acuerdo, haciendo hincapié más bien en su función.

De todas maneras, siempre para mi enfoque, me parece oportuno recordar la distinción que hace la estudiosa cubana Dolores Koch, con la que estoy de acuerdo. Koch (2004) distingue en el interior del variado mundo de la minificción el minicuento y el microrrelato. En el minicuento, los hechos narrados, más o menos realísticos, configuran una situación que se resuelve a través de un evento o de una acción concreta, incluso si es paradójica, mientras que el verdadero final del microrrelato se basa en una idea, en un pensamiento. Es decir, el desarrollo del minicuento depende de algo que pasa en el mundo narrativo, mientras en el microrrelato el final depende de algo que le ocurre al narrador; dicho en otras palabras, en el final del primero existe una acción, un hecho que se narra, mientras en el segundo todo ocurre en la mente del escritor (y a veces en la mente del lector cómplice). Otra característica esencial del microrrelato es la fusión de géneros. Algunos elementos narrativos lo acercan al cuento tradicional, pero éste se aleja de los parámetros del cuento y del minicuento, ya que participa de alguna de las características típicas del ensayo y de la poesía en prosa.

Creo que, apoyada por la autoridad de esta crítica (y de otros no citados⁴), se podría optar por la denominación de minificción o de mi-

⁴ El término minificción es preferido también por Epple (1996), Tomassini (2000) y Guillermo Siles (2007), mientras que Noguero (2004) y Lagmanovich (2006) prefieren el término microrrelato. Rojo (2014, 61) generalmente utiliza el nombre de minicuento, pero para indicar la minificción en general. En cambio, Valadés (1990) con minificción se refiere sólo a los minicuentos. Nana Rodríguez Romero habla de minicuento como «un género literario que se caracteriza por ser un discurso muy breve cuya síntesis narrativa provoca una explosión sémica y en efecto estético a partir del sentido implicado del texto» (Rodríguez Romero 1996, 61). Otras denominaciones que he encontrado en los diferentes estudios (y la lista no es completa ni definitiva) son textículo, relato menguante, relato telefónico, relato hiperbreve, relato liliputiense, relato de tarjeta postal, relato de taza de café, nanoficción, microcuento, cuento breve, cuento pequeño, cuento mínimo, cuento en miniatura, cuentículo, cue, cuento brevísimo, etcétera. En esta gran incertidumbre y oscilación terminológica, presente, a veces, incluso en el interior de la obra de un mismo crítico, es de gran ayuda el glosario que Zavala coloca al final de su estudio *Cartografías del cuento y la minificción* (2004). En España, en cambio, se advierte una tendencia bastante generalizada a no considerar la categoría transgénica de la minificción y a emplear los términos microrrelato y minicuento indistintamente como sinónimos, como señala Irene Andrés Suárez: «Tanto el *microrrelato* como el *minirelato*, el *microcuento* o el *minicuento* son en la actualidad términos sinónimos y equivalentes [...] En todos estos ca-

correlato, en lugar de minicuento, pues es el término que ofrece un significado más amplio, aunque esto no baste para definir la identidad y la estabilidad de género de estas formas.⁵ Estoy de acuerdo con la caracterización operativa, no definición, que da Lagmanovich (2011), que consiste en concebir el microrrelato como un género literario al que competen tres rasgos o características principales: 1) la brevedad o concisión (término que él prefiere); 2) la narratividad; 3) la ficcionalidad. Eso significa que la brevedad no es el único rasgo pertinente del microrrelato, no todos los textos brevísimos son microrrelatos, pero todos los microrrelatos son textos brevísimos.

Finalmente, como nos dice Violeta Rojo: «todas las características que nos parecen tan específicas quizás no lo sean: la minificción es igual que cualquier otra forma literaria, pero más corta» (2016, 384). Y tal vez tenga razón Rosalba Campra, quien, tratando de investigar el funcionamiento específico de estos refinados mecanismos literarios, nos dice que, «más que preocuparnos por la colocación del texto en una casilla dentro de la teoría literaria y más allá de toda denominación, desde una perspectiva hermenéutica lo más enriquecedor sería indagar en qué medida las modulaciones creadas por la dimensión de un relato actúan sobre nuestra lectura, es decir, preguntarnos qué agrega, semióticamente, la brevedad» (Campra 2008, 225).

Volviendo al Perú, en este trabajo voy a presentar las propuestas alrededor del proceso de formación y constitución del microrrelato peruano de tres investigadores peruanos: Rony Vásquez (*Circo de pulgas*, 2012), Elton Honores («Las hordas salvajes o una teoría del microrrelato peruano contemporáneo», 2017, primera parte corregida de un trabajo presentado en 2013) y Oscar Gallegos (*El microrrelato peruano. Teoría e historia*, 2015). Son propuestas de periodización que

sos, estamos ante un texto literario ficcional en prosa, articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad y calidad literaria» (Andrés-Suárez, Rivas 2008, 162).

5 Zavala (2005) propone la existencia de al menos cinco tipos de microtextos que a su vez comprenden cincuenta subgéneros de escritura mínima. A) versiones mínimas de géneros canónicos: minicuento (clásico), microrrelato (moderno), microensayo, minicrónica, artículo (entre opinión y testimonio), miniteatro, fábula, metaficción ultracorta, narrativa infantil mínima, narrativa aléctica mínima (fantasía y terror), narrativa enigmática mínima (cuyo enigma puede ser simultánea o alternativamente epistémico, axiológico o deóntico); B) géneros literarios de extensión mínima en la frontera con la narrativa literaria: poema en prosa, prosa poética, apólogo, epigrama, ejemplo, soneto, canción, artucuento, ecfraasis, haiku, lipograma y los juegos literarios propuestos por el colectivo OuLIPO (lipotimia, perverbio, pangrama, teatro alfabético, tautograma, etcétera); C) géneros extraliterarios de extensión mínima: definición, instructivo, entrada de diario, confesión, sistemas oraculares, grafiti, anécdota, viñeta, aforismo, wellerismo, acertijo, parábola, palíndromo, colmo, autorretrato, solapa, reseña, chiste, dedicatoria, prefacio, nota, subtítulo, adivinanza, mito, reflexiones filosóficas, juegos verbales; D) series textuales: fractales (minificciones integradas en forma de cuento o novela), bestiarios (alegóricos), hipertextos (interactivos); E) subgéneros de la minificción: greguería, mitología (Roland Barthes), periquete (Arturo Suárez), canutero (periquete de literatura), caso (Enrique Anderson Imbert), varia intención (Juan José Arreola).

no siempre determinan el estatuto ni los rasgos genéricos del microrelato o la minificción, así como su distinción frente al cuento y otras formas breves, de todas maneras marcan una labor teórica, crítica que hasta hace poco no existía en el Perú.

2 La aportación de Rony Vásquez

Rony Vásquez distingue tres períodos: 1) un período de iniciación o aproximación (1900-1952); 2) un período de arquitectura mínima o de las primeras estructuras (1953-1989); 3) un período de fortalecimiento o de vigorización (1990 - hasta la actualidad). Para él, el precursor de la minificción peruana es Manuel González Prada con su libro *El tonel de Diógenes* (publicado solo en 1945), donde se observan dos grupos de textos muy breves: «Fragmentaria» y «Memoranda», pero el momento fundacional lo encontramos en *Tradiciones en salsa verde* de Ricardo Palma, si bien Palma concibió sus dieciocho textos como tradiciones.⁶ Otros escritores de esta primera etapa son: Adolfo Vienrich con su *Fábulas quechas* (1906), Abraham Valdelomar con sus *Neuronas* (publicadas en la revistas *Studium*, n. 2 de 1920, y rescatadas en sus *Obras completas* de 2001), el poeta César Vallejo con su *Contra el secreto profesional* (publicado solo en 1973). Además hay que recordar la revista *Variedades*, dirigida por Clemente Palma, que muestra un acercamiento a esta modalidad narrativa. Declara Vásquez: «Finalmente [...] estos textos deben ser considerados como experimentos narrativos, cuya característica más relevante es la hibridación genérica; asimismo, durante este periodo la minificción no logra percibirse en términos de minicuento o microrrelato, pues su brevedad es el rasgo esencial que lo ubica en este primer periodo» (Vásquez 2012, XXIX). En el segundo periodo un rol importante juega la generación del cincuenta; entre los escritores de este grupo, hay algunos que publican un libro completo de minificciones: Luis Loayza, *El avaro* (1974); Manuel Mejía Valera, *Adivinanzas* (1988), Julio Ramón Ribeyro, *Dichos de Luder* (1989), Carlos Zavaleta, *Cuentos brevísimos* (que pero se publican en 2007).⁷ Además, en aquellos años salen textos brevísimos en diferentes periódicos y revistas literarias: *el*

⁶ *Tradiciones en salsa verde* fueron concebidas por Ricardo Palma en 1901 y transcritas en 1904, pero ya circulaban mucho antes de su publicación. Sin embargo, su publicación oficial es de 1973, a cargo de Francisco Carrillo y Carlos Garayar (Lima: Ed. de la Biblioteca Universitaria).

⁷ Hay también escritores que publicaron libros integrados por textos muy breves, como: Antonio Gálvez Ronceros, con *Monologo desde las tinieblas* (1975); Jorge Díaz Herrera, con *Alforja de ciego* (1979); Andrés Cevallos, con *Cuentos del tío Lino* (1980); Carlos Meneses, con *Un café en la luna* (2008), aunque éste se fue muy pronto de su propio país y lleva muchísimos años viviendo en Mallorca.

Dominical, suplemento de *El Comercio*, *Mar del Sur*, *La Crónica*, *Cultura peruana*, *Literatura* - dirigida por Mario Vargas Llosa, Luis Loayza, Abelardo Oquendo, y cuya vida duró solo un año: 1958 -, *Letras peruanas*. Esto, reflexiona Vásquez (2012), confirma como la generación del cincuenta fue una etapa fundamental en la modernización de la narrativa peruana, y, agregaría yo, también un momento crucial en la arquitectura del microrrelato como género.

El tercer periodo se inicia con la publicación de *El ñandú desplumado*. *Revista de narrativa breve*, en 1990, bajo la dirección de Luis Vargas Chirinos, que publicó solo dos números, en 1990 y 1995. En el segundo número, el escritor Cronwell Jara publica el artículo «Los microcuentos de la revista *El ñandú desplumado*», con motivo de la presentación y publicación de los ganadores del Primer Concurso Nacional del Cuento Breve, convocado por la misma revista en 1992 y de cuyo jurado Jara formaba parte. Éste se pregunta por la existencia de una tradición del microcuento en la narrativa peruana, señalando algunas características de esta modalidad narrativa.⁸ Hoy en día, nos señala Vásquez (2012), el camino que se ha recorrido es muy largo: han salido varios libros de minificciones,⁹ revistas, como *Plesiosaurio*, de 2008, *Fix 100*, de 2009; desde 2008 existe el grupo literario dedicado exclusivamente a la minificción Micrópolis; se organizan jornadas peruanas de minificción, se convocan concursos, hasta llegar al anuncio que el próximo Simposio Internacional de Minificción se celebrará en Lima en 2020.

El trabajo de Vásquez es interesante, pero está dividido en dos partes - Estudio y Antología - y, como el mismo título de la primera parte preanuncia, el autor se limita a presentar «Apuntes para una teoría de la minificción» (2012, XV-XLIII), dando mucho más espacio a la parte antológica. Vásquez no distingue entre minificción y microrrelato, en una conversación telemática me escribe: «desde mi perspectiva considero que el aforismo y otras brevedades no son minificción, pero comparten una poética de la brevedad [...] En cuanto a la minificción, microrrelato y minicuento, actualmente, más allá de sus di-

⁸ Uno de los epígrafes del libro de Vásquez está sacado del artículo de Jara y dice: «¿Microcuentos? ¿Existe una tradición de cuento 'breve-brevísimo' de Perú? [...] ¿y en este Perú? Qe se sepa - esta tradición del minicuento - si es que la hay y se la cultiva, no la conozco» (Jara 1995, 121). Jara hace una distinción entre cuento y microcuento, que exige mayor ingenio, otra inteligencia y sabiduría, sin embargo los elementos que los componen son los mismos y su propósito último es igual: «golpear, incendiar» algo de nuestra sensibilidad y sorprendernos. Le agradezco a Rony Vásquez haberme proporcionado el texto de Jara, muy difícil de conseguir.

⁹ Cito solo algunos títulos: Rony Vásquez Guevara, *El último dinosaurio vivo. Antología personal* (Lima: Micrópolis, 2016); Alberto Benza González, *A la luz de la luna* (Lima: Micrópolis, 2011) y *Señales de humo* (Huancayo: Acerva, 2012); Marco Guevara Paredes, *Matar al negro* (Cusco: Sieteculebras, 2003); Armando Arteaga, *Cuentos de cortometrajes* (Lima: Marcelo Cornejo, 2001); Ricardo Sumalavia, *Enciclopedia mínima* (Lima: PUCP, 2004) y *Enciclopedia plástica* (Lima: Estruennmudo, 2016).

ferencias estructurales, podemos prescindir de ello». Es decir, él no se preocupa tanto por las diferencias estructurales (que en realidad no tematiza ni explica, juntando, por ejemplo, Loayza y Ribeyro), sino pretende demostrar la existencia de una tradición de la minificción, o de las «pulgas ficcionales» (como él las llama) en el Perú.

3 La aportación de Elton Honores

Elton Honores (2017), en su artículo de diez páginas, propone cuatro períodos de desarrollo del microrrelato: 1) «período de origen o de los inicios» que va desde el Modernismo hasta comienzos del siglo XX; 2) «período de eclosión», que va de los años cincuenta a los setenta; 3) «período de repliegue», años ochenta-noventa, con la presencia de voces singulares; 4) «período de redescubrimiento del microrrelato», es decir el siglo XXI con nuevas e interesantes posibilidades. Honores, coincidiendo con Vásquez, considera muy importante la producción de la generación del cincuenta, con la que, según él, se puede establecer un paradigma del microrrelato, pero no se puede hablar de tradición del relato hiperbreve, porque «no hubo conexión ni retroalimentación entre lo que se hizo a comienzos del siglo XX y los años 50» (Honores 2017, 167); hoy en día, según el crítico, en el Perú se está viviendo una segunda etapa - o horizonte, como prefiere llamarla - de este género literario, caracterizada por una mayor conciencia del microrrelato y también por nuevos medios como internet.

Honores en su breve estudio intenta establecer la distinción entre minificción y microrrelato, pero al final no esclarece adecuadamente los conceptos. Por ejemplo, sostiene que la minificción abarca «todas las formas hiperbreves» (2017, 170), incluyendo así, entre otros microtextos, los aforismos, sentencias, refranes y anécdotas, pero, un poco más adelante, afirma, contradiciéndose a sí mismo, que la minificción es «un corpus de textos con características en común (principalmente brevedad y narratividad)» (170). Además, me pregunto por qué y para qué la distinción en cuatro períodos, cuando, a parte de ser 'creativa' y 'bonita', ésta no sirve para identificar tradición alguna. Creo que nunca nadie se acerca a la escritura de un texto con la mente en blanco, sino que las lecturas previas, y, desde luego, los conocimientos teóricos o la carencia de ellos, condicionan, aunque indirecta e inconscientemente, la forma de leer y escribir. Ésta nunca es 'no instruida', nunca nace de la nada. De otra manera, ¿de dónde nacería la eclosión de la que habla al autor, si por eclosión entendemos expansión o desarrollo de una idea? Finalmente, él tampoco profundiza más y falta (al igual que en Vásquez) una efectiva investigación del funcionamiento específico de estos refinados mecanismos literarios que son las minificciones, resultando así el título de su artículo algo pretencioso y en parte ostentoso, aunque presente unas reflexiones sugerentes.

4 La aportación de Oscar Gallegos

El microrrelato peruano. Teoría e historia de Oscar Gallegos se divide en cuatro largos y articulados capítulos («Capítulo I: Teoría del microrrelato»; «Capítulo II. Historia del microrrelato»; «Capítulo III: El microrrelato peruano en la narrativa de los años 50»; «Capítulo IV: El microrrelato peruano en los años 50: Autores representativos»). El autor hace dos aclaraciones relevantes: afirma que en el Perú se ha impuesto el término minificción, aunque él prefiere el de microrrelato, porque, escribe, «si todo microrrelato es una minificción, no toda minificción es un microrrelato, ya que ella abarca también a los microtextos literarios no narrativos» (Gallegos 2015, 53). Los tres rasgos esenciales de un microtexto para él son: hiperbrevedad, ficcionalidad y narratividad. Por ello, deja de lado a los microtextos muy parecidos al microrrelato literario, pero que no reúnen dichos requisitos, como, por ejemplo, las anécdotas, los chistes, las curiosidades, las noticias breves, entre otros. Luego considera que el microrrelato, como cualquier forma literaria, está conectado con un proceso más amplio que es el de la cultura en general. Recuerda el concepto de periodización de la literatura peruana de Carlos García-Bedoya Maguiña (1990), según el que al caracterizar un período hay que insistir en el contexto social y cultural y mostrar su dinámica literaria interna. Pues, subraya Gallegos, hay que enfocarse en el proceso peruano, pero sin desconocer o ignorar el panorama del microrrelato hispanoamericano. El investigador propone tres grandes períodos en la historia del microrrelato peruano: 1) período de formación (1906-1945); 2) período de constitución genérica (1946-1995) y 3) período de institucionalización o canonización (1996 hasta la actualidad). El libro fundacional para él es *Fábulas quechuas* de Adolfo Vienrich,¹⁰ trece brevísimos relatos, entre fábula y cuentos, recopilados de la tradición oral andina. Pero, observa justamente, son textos que emergen de un mundo diferente al de la literatura moderna occidental, así que en el Perú se puede hablar de dos tipos de microrrelato; tradicional y moderno. Dicho sea de paso: Gallegos es el único en reflexionar, aunque brevemente, sobre los dos polos de la sociedad y la cultura peruana, el andino y el occidental (tres, diría yo, ¿no existe también la Amazonía?), que se reflejan también en la formación y desarrollo del microrrelato.

Volviendo a las fábulas de Vienrich, su publicación contradice la afirmación generalizada sobre la formación del microrrelato bajo la estética del Modernismo, aunque *Fábulas quechuas* se coloca en el periodo del Modernismo y es más, Vienrich fue discípulo de Manuel González Prada, precursor del Modernismo peruano, por lo tanto él

¹⁰ La primera edición del libro es de 1906, bajo el título de *Apólogos quechuas*, las sucesivas ediciones de 1961, 1999 y 2001 llevarán en cambio el nombre de *Fábulas quechuas*.

pudo ser influenciado por el autor de *Minúsculas*. Para Gallegos, González Prada y Valdelomar son precursores de la minificción, mas no del microrrelato propiamente dicho, que empezaría con Vallejo, con sus libros *Escalas* (1923) y *Contra el secreto profesional*, compuesto entre 1923 y 1929.

Gallegos dedica muchas páginas al segundo período de constitución genérica (1946-1995), precisamente el tercero y el cuarto capítulos. Retomando a Carlos Eduardo Zavaleta (2006), escribe que, en 1946, los primeros textos de Porfirio Meneses y Francisco Vega Seminario inician el cambio de rumbo de la narrativa peruana y su alejamiento del predominio de la estética costumbrista y/o indigenista, y considera «Helme», de Porfirio Meneses (en *Cholerías*), de ese año, quizá el primer microrrelato de este grupo generacional.

A partir de entonces, otros escritores de esta generación también empiezan a ensayar sobre esta forma literaria en diversas revistas, como Sebastián Salazar Bondy, Luis León Herrera y Julio Ramón Ribeyro, entre otros. Pero será Luis Loayza, quien primero publique un libro (exclusivo) de microrrelatos moderno en el Perú, *El avaro* (1955). Con esta obra, según Gallegos, comienza un proceso diferente al anterior: la constitución genérica del microrrelato. Esto porque a la obra de Loayza le suceden un conjunto de libros dedicados exclusivamente a este género literario: *El arca* (1956), de Óscar Acosta; *Cuentos sociales de ciencia ficción* (1976), de Juan Rivera Saavedra; y *Dichos de Luder* (1989), de Julio Ramón Ribeyro. También se escriben libros donde predomina el microrrelato: *Escoba al revés* (1960), de Carlos Mino Jolay; *Isla de otoño y fábulas* (1966) y *Monólogo desde las tinieblas* (1975), de Antonio Gálvez Ronceros; *Animalia y otros relatos* (1986), de Luis León Herrera; y *Adivinanzas* (1988), de Manuel Mejía Valera. Y otros que, aunque no predomina el microrrelato propiamente dicho, son libros de minificción: *Ocaso de Sirenas* (1950), de José Durand; *Sinlogismos* (1955), de Luis Felipe Angell; y *Prosas apátridas* (1975), de Julio Ramón Ribeyro. Sin contar autores que practicaron esporádicamente el microrrelato como Sebastián Salazar Bondy, Manuel Mejía Valera, Felipe Buendía, Sara María Larrabure, Alfonso La Torre, Raquel Jodorowsky o Porfirio Meneses.

En este sentido, Gallegos concuerda con Vásquez y Honores, opinando que no solo ya hay una mayor conciencia de esta modalidad literaria en los años cincuenta-sesenta, sino también de su valor como forma literaria independiente, ya que la presencia de libros permite apreciar y valorar su dimensión estética particular.¹¹ Para él también

¹¹ Gallegos es autor de la antología *Cincuenta microrrelatos de la Generación del 50*, (Lima: Trashumantes, 2014), en la que incluye a los siguientes escritores: Luis Loayza, Carlos Mino Jolay, Luis Felipe Angell, Julio Ramón Ribeyro, Felipe Buendía, Juan Rivera Saavedra, Carlos Eduardo Zavaleta, Antonio Gálvez Ronceros, Manuel Velázquez Rojas, Luis León Herrera,

esta conformación genérica del microrrelato durante la década del cincuenta se explica principalmente por dos factores: en primer lugar, con la generación del cincuenta se da la segunda modernización del cuento y la novela peruanos. Es decir, se renuevan las técnicas y estructuras narrativas (con influencias de Joyce, Kafka, Faulkner), que permitió a sus miembros distanciarse de la narrativa tradicional o realista de la anterior etapa (indigenismo). Así, esta renovación tiene implicancias sobre el cuidado del lenguaje, y el consiguiente rechazo de ornamentaciones innecesarias, camino por el cual se llegó también a la estética de la brevedad. Un ejemplo de ello es *Ñahuin* (1953), de Eleodoro Vargas Vicuña, que se alimenta de la cosmovisión andina, pero con un lenguaje depurado, lírico y conciso que lo aproxima bastante al microrrelato. Otro factor clave, además de la importante difusión cultural de los diarios de la época, fue el surgimiento de importantes revistas durante la década del cincuenta, como *Letras peruanas*, *Cultura peruana* o *Idea, artes y letras*, que difundieron no solo las creaciones de los jóvenes integrantes de esta generación, sino también la reflexión crítica y teórica de la nueva narrativa. En pocas palabras, para los tres investigadores la generación del cincuenta, además de ser una etapa fundamental en la modernización de la narrativa peruana, fue un momento crucial en la arquitectura del microrrelato como género.

Gallegos también menciona el artículo de Cronwell Jara, reconociéndolo como punto culminante de este segundo período de constitución genérica. En este artículo, Jara afirma que «el microcuento tiene un tradición universal» (1995, 121), y menciona algunos autores peruanos que lo cultivan, como Luis León Herrera, Juan Rivera Saavedra o Julio Ramón Ribeyro; pero, para Gallegos, más importante es la distinción que el escritor intenta hacer entre cuento y microcuento: «No se da la misma actitud espiritual y emocional al meditar un cuento breve-brevísimo, que al planificar un cuento de regular aliento (uno al estilo de Uslar-Pietri o Carlos Fuentes, por ejemplo)» (Jara 1995, 122). Está claro que para Jara, así como para Gallegos, microcuento es sinónimo de microrrelato. A pesar de que Jara no da ninguna ‘aclaración estructural’ sobre el minicuento, Gallegos considera que su artículo «aún no maneje un término más adecuado para la ficción mínima - que no se confunda o subordine al cuento -, ya es un hecho significativo para la constitución genérica del microrrelato, pues se toma conciencia, por primera vez quizá, de una modalidad narrativa independiente y diferenciada del cuento convencional en el Perú» (Gallegos 2015, 239). No comparto plenamente esta opinión, porque cuando a comienzos de este tercer milenio empecé a investigar sobre

Carlos Meneses, Manuel Mejía Valera, Oscar Acosta, Raquel Jodorowsky, Sara María Larra-bure (las únicas mujeres), Sebastián Salazar Bondy, Francisco Izquierdo Ríos, José Durand.

la minificción en el Perú entrevistando también a escritores aún vivos (aparte de leer todo lo que pude encontrar sobre el tema), nadie, o casi, conocía o tenía conciencia de este género.

Gallegos concluye su segundo capítulo, «Historia del microrrelato», con la siguiente reflexión-observación: «en el periodo de formación, los escritores empiezan a explorar sobre una forma literaria aún desconocida; luego, en una etapa de constitución genérica, los creadores son más concientes del valor literario del microrrelato, por lo que comienzan a publicar libros orientados a esta forma; y por último, en una etapa de institucionalización, no solo son los creadores, sino también los críticos, los editores y el público lector, los que van consolidando el microrrelato como género literario independiente» (Gallegos 2015, 243-4). En el tercer capítulo recoge lo que para él es «el surgimiento de un corpus significativo de microrrelato en la narrativa peruana de los 50» (245), presentando unas largas, y bien anotadas, series de relatos breves publicados en diarios, revistas y libros de la época.

El ensayo de Gallegos es sin duda el más completo y el mejor articulado de los tres desde el punto de vista teórico, aunque me parece que: 1) *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder* de Julio Ramón Ribeyro, de acuerdo con la definición de microrrelato que él maneja, no entrarían estrictamente en ella; 2) los miembros de la generación del cincuenta, para mí, no tenían ‘conciencia de género’; el mismo Carlos Zavaleta, el ‘teórico’ del grupo, en una entrevista me confiesa: «no empleo el término ‘minificción’, un término minimalista que me parece peyorativo, como si indicara un género menor, que desdeña su prosa previa [...] Mis textos breves son ‘respiros poéticos’, un intento de crear una prosa alimentada de poesía» (Minardi 2006, 30-1). Se trataba de experimentaciones narrativas, y eso hasta hace poco; son varios los escritores que hasta finales del siglo pasado han escrito textos muy cortos, sin embargo, en general son momentos aislados, y casi casuales, dentro de su propia producción literaria. Solo muy pocos de ellos se han enfrentado a la minificción con dedicación casi exclusiva, considerándolo un género literario autónomo, regido por sus propias leyes, y que ocupa un lugar teórico y pragmático destacable en el ámbito de las letras.

Esto se verifica en escritores relativamente jóvenes, cuales Ricardo Sumalavia, Beto Benzo, Marco Guevara, Ana María Intili, entre otros.

Concluyendo, hay que decir que, por lo que concierne el fenómeno de la minificción, a pesar del positivo auge, éste ha recibido críticas internas por su carácter a veces autocelebrativo y endogámico. Violeta Rojo, por ejemplo, se lamentaba en 2014 de que hubiera adquirido el carácter volátil de una tendencia de moda. Sin embargo, sea un fenómeno de crecimiento demasiado acelerado o un decurso que se ha instalado con determinación y sin intención de desaparecer (creo), lo cierto es que el protagonismo de la minificción en las tres

últimas décadas ha impactado en las nuevas maneras de concebir y de plantearse las estéticas de lo breve con respecto a lo que dejaron apuntado los estudiosos pioneros, y, en nuestro caso concreto del Perú, se está dando vida a la reflexión y escritura de una nueva cartografía de la literatura y la crítica nacionales.

Vásquez, Honores y Gallegos han abierto un camino hacia una nueva periodización de la narrativa peruana, estableciendo 'sus' períodos a partir del marco histórico nacional, aunque a veces la dinámica literaria interna, para decirlo con Carlos García-Bedoya, es algo confusa, no siempre adecuada y es atravesada por 'cierta revancha nacionalista'. Los intentos de estos tres jóvenes investigadores de organizar el material existente, o encontrado hasta el momento, exigirían criterios tal vez más afinados; falta, o habría que profundizarla, una investigación más completa del funcionamiento específico de estas refinadas «pulgas ficcionales», sin dejarse llevar exclusivamente, o casi, por la inquietud de crear una 'tradición peruana'. De todas maneras, aun con estas deficiencias e imprecisiones, Vásquez, Honores y Gallegos, asumiendo los aportes de la reciente crítica y teoría de la minificción latinoamericana y peruanizándolos (diría Mariátegui), están contando una nueva historia literaria del continente americano, y peruano en lo específico, parafraseando el título del congreso *América Latina, el relato de un continente*.

Bibliografía

- Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds) (2008). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menocuarto.
- Belevan, Harry (1996). «Brevísima introducción al cuento breve». *Quehacer*, 104(nov-dic.), 96-101.
- Campra, Rosalba (2008). «La medida de la ficción». *Anales de Literatura hispanoamericana*, 37, 209-25.
- Epple, Juan Armando (1996). «Brevísima relación sobre el cuento brevísimo». *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, 38-48.
- Ette, Ottmar (2009). «Perspectivas de la nanofilología». *Revista Iberoamericana*, 36(12), 110-25.
- Gallegos Santiago, Oscar (2015). *El microrrelato peruano. Teoría e historia*. Lima: Micrópolis.
- García-Bedoya Maguiña, Carlos (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Honores, Elton (2017). «Las hordas salvajes o una teoría del microrrelato peruano contemporáneo». *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana*. Lima: Polisemia, 163-73.
- Jara, Cronwell (1995). «Los microcuentos de la revista *El ñandú desplumado*». *El ñandú desplumado. Revista de narrativa breve*, 2, 120-3.
- Koch, Dolores (2004). «¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?». *Noguerol* 2004, 45-52.
- Lagmanovich, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menocuarto.

- Lagmanovich, David (2011). «En el territorio de los microtextos». *El Cuento en Red*, 23(primavera), 3-8. URL http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=547 (2019-03-29).
- Minardi Giovanna (2006). *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*. Lima: El Santo Oficio.
- Noguerol, Francisca (ed.) (2004). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Universidad de Salamanca
- Roas, David (2010). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: ArcoLibros.
- Rodríguez Romero, Nana (1996). *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja: Colibrí Ed.
- Rojo, Violeta (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Fundarte.
- Rojo, Violeta (2014). «La minificción atrapada en la red. La escritura mínima banalizada». *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 22(en.-dic.), 13-26.
- Rojo, Violeta (2016). «La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima». *Cuadernos de Literatura*, 39(en.-jun.), 374-86.
- Siles, Guillermo (2007). *El microrrelato hispanoamericano*. Buenos Aires; Corregidor.
- Tomassini, Graciela (1996). «La minificción como clase textual transgenérica». *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, 1-6.
- Valadés, Edmundo (1990). «Ronda por el cuento brevísimo». *Puro cuento*, 21, 28-30.
- Vásquez Guevara, Rony (2012). *Circo de pulgas. Minificción peruana*. Lima: Micrópolis.
- Zavala, Lauro (1996). «El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario». *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, 67-78.
- Zavala, Lauro (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- Zavala, Lauro (2005). *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Autotraducción, poder y modernidad

El caso de José María Arguedas

Paola Mancosu

Università di Cagliari, Italia

Abstract This article aims to reflect on the self-translation of the Peruvian author José María Arguedas, by analysing the poem “Jetman, Haylli / Oda al jet”, written in Quechua and translated into Spanish by the same author and compiled in *Katatay / Temblar* (1972). Arguedas, considering self-translation as a tool to translate the social and cultural heterogeneity of America, tells the image of a continent that demands a non-hierarchical dialogue with ‘the West’. Self-translation is a form of cultural resistance against the hierarchies of power and representation according to which the indigenous would lose their ‘authenticity’ by coming into contact with modernity.

Keywords Self-translation. Power. Modernity. José María Arguedas. Quechua.

Sumario 1.Introducción. – 2 Autotraducción y modernidad. – 3 *Runa*, o de la contemporaneidad. – 4.Conclusión: autotraducción y poder.

1 Introducción

La autotraducción (la traducción que un autor lleva a cabo de su propia obra) está recibiendo cada vez más atención por parte de los especialistas, perdiendo su supuesto carácter de excepcionalidad, como demuestran estudios recientes (Santoyo 2006; Hokenson, Munson 2007; Nikolau, Kyritsi 2008; Gallén, Lafarga, Pegenaute 2010; Dasilva, Tanqueiro 2011; Dasilva 2013),¹ hasta

1 Muestra de la actualidad de estos estudios es el blog dedicado a la autotraducción (<https://self-translation.blogspot.com/>, 2019-04-19) que, en su última actualización (Gentes 2018), recoge una bibliografía de 163 páginas sobre el tema.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-05 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.14277/978-88-6969-319-9/018

el punto que Simona Anselmi (2012) habla de «estudios de autotraducción» para destacar la especificidad y el interés creciente que está adquiriendo este campo de estudio. De acuerdo con Hokenson y Munson, la autotraducción «escapa de las categorías binarias de la teoría del texto y diverge radicalmente de las normas literarias: aquí el traductor es el autor, la traducción es un original, lo otro es lo propio, y viceversa» (Hokenson, Munson 2007, 161).

A la autotraducción subyacen, a menudo, complejas relaciones de poder entre lenguas hegemónicas y subalternas (Wanner 2017, 123) que, en el caso del escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), ven enfrentarse el castellano (como lengua de prestigio social y nacional) y el quechua (como lengua subalternizada desde la época de la conquista ibérica). Si por una parte la atención sobre las relaciones de poder² en los Estudios de traducción ocupa un lugar destacado (Álvarez, Vidal 1996; Bassnett 1996; Gentzler, Tymoczko 2002), por otra sigue siendo poco estudiada la articulación entre la autotraducción y el poder (Castro, Mainer, Page 2017). Como afirma Bassnett (1996, 21), el estudio y la práctica de la traducción conllevan de forma inevitable una indagación de las estructuras de poder que se reflejan en los textos. Si en el giro cultural de los Estudios de traducción dominaba una visión dicotómica entre opresión y sumisión, ambas entendidas en términos absolutos y unidireccionales, siguiendo a Foucault ([1975] 2002), en el llamado *power turn* (Gentzler, Tymoczko 2002), el poder empieza a ser estudiado desde múltiples dimensiones, mostrando que «donde hay poder hay también resistencia» (Castro, Mainer, Page 2017, 3; Tymoczko 2007, 44-5). Partiendo del presupuesto de que la (auto)traducción nunca es una práctica neutral (Bassnett, Lefevere 1990, 11), pueden destacarse dos aspectos principales en la conceptualización del poder. En primer lugar, la ya mencionada asimetría entre lenguas y culturas hegemónicas y subalternas (quechua-criollo-mestiza) y sus correspondientes formas de resistencia. En segundo lugar, el posicionamiento del traductor, en cuanto mediador entre identidades sociales y culturales en conflicto.

Este artículo explora la práctica de la autotraducción poética del escritor, antropólogo y traductor peruano José María Arguedas. A partir del análisis de un poema escrito en quechua y en español,³ «Jetman,

² Según una definición de África Vidal, «[e]l poder es el ejercicio de las re-presentaciones, y las re-presentaciones tienen el poder de construir identidades y servir (o deconstruir) los intereses de las instituciones» (2018, 80; trad. de la Autora).

³ Con respecto a las motivaciones que llevan a Arguedas a autotraducirse del quechua al castellano y a la variedad de quechua empleado, el mismo autor afirma, en una breve introducción de 1962 que acompaña el poema «Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)», lo siguiente: «Debo advertir que el haylli-taki [literalmente himno-canción] que me atrevo a publicar, fue escrito originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno: el chanka, y que

haylli / Oda al Jet» (1965), recopilado en la antología póstuma *Katatay / Temblar* ([1972] 1983),⁴ se mostrará cómo Arguedas, a través de la autotraducción, sugiere una idea concreta de modernidad indígena (Arguedas et al. 1965, 27). Además, se investigarán las motivaciones que subyacen a la voluntad de autotraducir su propia obra poética.

2 Autotraducción y modernidad

Si la obra narrativa de José María Arguedas cuenta con una larga tradición de estudios críticos (Castro-Klaren 1973; Cornejo Polar 1973; Rama 1975; Rowe 1979; Lienhard 1981; Escobar 1984; Melis 2011a; López-Baralt [2005] 2016), su obra poética, pese a su valor estético y experimental, representa todavía una zona poco explorada (Cornejo Polar 1976; Escobar 1989; Rowe 1996; Melis 2011a).⁵ Asimismo, siguen siendo escasos los estudios dirigidos a analizar el complejo proceso de autotraducción que caracteriza los poemas escritos en quechua y autotraducidos por el mismo autor, reunidos póstumamente en la antología *Katatay / Temblar* ([1972] 1983), publicada en edición bilingüe. Esta recopilación poética representa, en efecto, la única obra escrita en quechua y autotraducida al español por Arguedas. La autotraducción concluye la labor de experimentación lingüística que ha caracterizado, de forma creciente, su obra literaria. La práctica de mediación lingüística y cultural llevada a cabo por Arguedas llega, con la autotraducción, a su máxima expresión, terminando esa compleja operación, intentada durante toda su trayectoria intelectual, de traducir al lector no indígena las formas andinas de concebir el mundo. Mediación lingüística y cultural que no sólo subyace a su producción

después lo traduje al castellano. Un impulso ineludible me obligó a escribirlo. A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos transes del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardeciéndome. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe lo uno y lo otro» (Arguedas [1972] 1983, 269).

4 Se trata de los poemas siguientes: «Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki) / A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno -canción)»; «Iman Guayasamin / Qué Guayasamin» (trad. José María Arguedas y Jesús Ruiz Durand); «Jetman, haylli / Oda al Jet»; «Katatay / Temblar»; «Huk Doctorkunaman Qayay /Llamado a algunos doctores»; «Cubapaq / A cuba» (trad. Leo Casas); «Qollana Vietman Llaqtaman / Ofrenda al pueblo de Vietnam» (trad. Alfredo Torero y José María Arguedas).

5 En particular, cabe destacar que las aproximaciones pioneras sobre la cuestión de la autotraducción arguediana se deben a cinco trabajos de Antonio Melis reunidos en *Poética de un demonio feliz* (2011a), quién evidencia un aspecto central de la doble redacción de los poemas cuando afirma que «una mirada incluso rápida al texto quechua y al español permite verificar que nos hallamos ante dos redacciones distintas y no ante una simple autotraducción» (Melis 2011c, 269). Sobre todo, en su análisis, Melis destaca el hibridismo que puede rastrearse no sólo en el texto en español, sino también en el texto quechua.

literaria, sino también a la antropológica y cultural. La autodeterminación de Arguedas como «individuo quechua moderno» se opone a una visión del «tiempo histórico» como medida de la «distancia cultural entre formaciones occidentales y no-occidentales que coexisten» (de la Cadena [2006] 2008, 258), con el propósito de legitimar la agencia social de un sujeto colectivo indígena contemporáneo. De acuerdo con de la Cadena, «su voluntad de combinar civilización con indigenidad [...] representó un desacuerdo ontológico con el poder totalizante de la modernidad y su tendencia hacia la homogeneidad» (258).

El poema que aquí se analiza se escribió en un periodo de fuertes conflictos sociales por la tierra (Gibaja Vargas Prada 1983; Monge 1989) que veía enfrentarse múltiples actores. El estado y sus fantasías de modernización e integración de la población indígena a la vida nacional (Nugent 2015), los campesinos y sus levantamientos en contra de las expropiaciones por parte de los grandes terratenientes. El título «Jetman, haylli / Oda al Jet» sugiere el intento de transmitir la idea de una «modernidad alternativa» (Kingman Garcés, Bretón Solo de Zaldívar 2017), es decir, una modernidad que se hibrida con tradiciones socio-culturales históricamente asociadas con lo andino, entendido como lo tradicional (Starn 1992). La palabra inglesa *Jet* se quechuiza en su flexión con el sufijo quechua *-man*, que significa 'a', 'para', mientras que *haylli* se traduce como 'oda', otorgando al poema un sentido celebrativo. En efecto, según Husson, el *haylli* fue un canto/danza prehispánico del ciclo agrológico, descrito también por los cronistas el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala (Husson 1993, 78). El título reivindica, por tanto, una ontología que se reanuda con el territorio andino, en el que puede caber, y de hecho cabe también la modernidad. En el poema, un yo poético quechua describe a su *ahuilu*, quechuización de 'abuelo', su viaje en avión a través de una serie de imágenes que remiten al horizonte cultural andino. En particular, se pueden analizar algunos versos iniciales donde se describe la modernidad a través de metáforas que insertan un objeto símbolo de la tecnología – como es el avión – en un contexto andino, interpretándolo a través de categorías quechua y acudiendo a un trenzado de metáforas que reenvían a una visión de intimidad cultural con la naturaleza. A continuación, presento la versión quechua y la versión en español del autor de algunos versos iniciales del poema, mediada por la propuesta de una versión literal.

Versión quechua de J.M. Arguedas

[...] Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, manañan
 kankichikñachu;
 Hanaq Pachapin kachkani,
 nina wasanpi, qasilla, imay mana tiyaspa;
 fierro nina, yuraq mancharay runapa ruwasqa wayra
 chawapi.

Arí. 'Yetmi' sutin.
 Manan llapallan mayukunapa, hatun la mar qocha
 challwankunapa qorin kay
 'Yet' hina rauranmanchu [...]. (Arguedas [1972] 1983, 240)

Versión literal

[...] Dios sacerdote, Dios hijo del padre, Dios Espíritu Santo, ya no sois más;
 He llegado en el Mundo de Arriba.
 en el lado posterior del fuego permanezco sentado tranquilo;
 hierro encendido, muy blanco, hecho por el ser humano, pez en el viento.
 Sí. Estoy seguro de que su nombre es 'Yet'
 El conjunto de todos los ríos del gran mar de las lagunas y de los peces de oro de acá no brillan como el 'Yet' [...].

Versión castellano de J.M. Arguedas

[...] Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois; he llegado al estadio que vuestros sacerdotes y los antiguos llamaron el Mundo de Arriba.
 En ese mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego,
 hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento.
 Sí. 'Jet' es su nombre.
 Las escamas de oro de todos los mares y los ríos no alcanzarían a brillar como él brilla [...]. (241)

A primera vista, puede notarse cómo la versión castellana resulta ser mucho más larga que la quechua. Esto se debe a que, en la reescritura de los versos, Arguedas añade, a menudo, paráfrasis que tienen la función de explicar y ampliar la versión en quechua. Por ejemplo, como dice Melis, a un «único vocablo del original le corresponde, entonces, un sintagma más extenso» (2011c, 277).⁶ Para entender las estrategias traslativas empleadas por Arguedas es importante citar el postfacio que acompaña la edición y traducción de una selección de cuentos orales quechua realizada por el autor y titulada «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca» ([1960-61] 2012). En el postfacio, el traductor discute sobre el problema de la traducibilidad

⁶ A nivel formal, sin embargo, la versión en quechua consta de 8 estrofas y de 40 versos libres, mientras que la versión castellana resulta de 7 estrofas y de 38 versos libres. No obstante la versión en español tiene menos versos y estrofas, resulta ser más larga.

de la expresividad propia de la lengua quechua y, en particular, de su capacidad de describir la naturaleza y el contexto andino:

He intentado una traducción fiel no literaria. Pongamos un ejemplo: el narrador emplea más de una vez un giro muy característico del quechua para describir la hora, de luz incierta, del crepúsculo: *pin kanki hora*. La traducción literal de la frase debería ser: «la hora quién eres» o más rigurosamente: «quién eres hora». Yo he traducido: «la hora en que no es posible aún ver el rostro de las gentes y es necesario preguntar: ¿quién eres?». Los que hablan quechua que se trata de una versión exacta, pues la frase *pin kanki hora* contiene este pensamiento. He tratado de poner mi conocimiento del castellano al servicio de mi conocimiento del quechua y creo haber logrado una traducción realmente fiel, cuidando de que el texto castellano no contenga elementos distintos a los que se encuentran en el texto quechua. (Arguedas [1960-61] 2012, 288; cursiva del original)

En este pasaje, emerge el discurso teórico de Arguedas sobre la traducción. Su reflexión se centra en uno de los temas clásicos de la traducción misma, es decir, la ‘fidelidad’ al texto de origen y la equivalencia semántica (Carbonell, Harding 2018). Arguedas no se limita a analizar el aspecto lingüístico de su versión, sino que destaca la estrecha relación entre traducción y cultura, advirtiendo al lector que, aunque haya adoptado una estrategia traslativa de ampliación, su traducción permanece ‘fiel’ al sentido original. No obstante no opte por una traducción literal, sino por una más libre que deja emerger los significados culturales de la versión quechua, Arguedas asegura que su interpretación no conlleva una deformación. Esta estrategia de reescritura y ampliación de los significados de fragmentos del texto quechua puede rastrearse, también, en sus autotraducciones.

En los versos del fragmento analizado, se puede notar que, en la versión quechua, el sujeto poético invoca a la tríade «Dios yaya, Dios churi, Dios Espíritu Santo». Se trata de una referencia a un ámbito cultural fuertemente hibridado por lo que tiene que ver con lo sagrado, ya que se evocan los símbolos de una trinidad cristiana indigenizada (Melis 2011b, 17). El término «Dios yaya», que literalmente puede traducirse como ‘sacerdote’, en un sentido religioso, aparece en la versión castellana como «Dios Padre», al tiempo que «churi», literalmente ‘hijo del padre’, en una acepción marcada por el género, se reescribe como «Dios hijo». En fin, «Espíritu Santo» se encuentra en las dos versiones, demostrando la voluntad de Arguedas de escribir sus poemas en un quechua anti-purista, hablado y vivido, que se hibrida con el castellano. En este sentido, en el prefacio a «Canciones y cuentos del pueblo quechua» ([1949] 2012), Arguedas recuerda que los préstamos del castellano presentes en el tejido lingüístico

quechua muestran la capacidad de esta lengua de resistir y apropiarse de términos culturales ajenos, adaptándolos a la red de significados andinos. Términos que resultan ser «morfológicamente intocad[os], pero transformad[os] a la semántica quechua con el rigor absoluto de las conversiones químicas; conservando sus elementos y virtudes, pero formando parte de otra función, de otro universo. Es el caso ejemplar del fenómeno cultural que los etnólogos llaman integración y retraducción» (Arguedas [1949] 2012, 184).

Desde el primer verso analizado, puede notarse cómo Arguedas, en su reescritura, amplía la versión en castellano con el intento de preparar «el terreno para la interpretación del lector» (Carbonell, Harding 2018, 23), en este caso castellano hablante, acercando el (con)texto de origen al de destino. En la versión quechua, el empleo del sufijo discontinuativo *-ña* refuerza la negación de *mana*, ‘no’. *Kankichikñachu* es formado por el radical verbalizador *kanki-*, el sufijo pronominal *-chik*, el discontinuativo *-ña* y el interrogativo *-chu*. *Manañan kankichikñachu* puede, por tanto, traducirse literalmente como ‘ya no sois más’, con la acepción de una interrogativa indirecta. En la versión en castellano, Arguedas reescribe el verso, añadiendo ‘no os encuentro’, para enfatizar la ausencia de los dioses experimentada por el yo poético en su viaje en avión, implícita en el quechua a través de la doble negación. Mediante el proceso de autotraducción, Arguedas intenta desjerarquizar la relación asimétrica entre quechua y español, mostrando no sólo la permeabilidad de ambas lenguas (Castro, Mainer, Page 2017, 3), sino también reivindicando el valor literario del quechua y de las formas poéticas orales de origen prehispánico dentro del sistema literario nacional peruano a través de la resignificación de un *haylli*, un himno-canción a la modernidad.

Otro aspecto central en la autotraducción arguediana es la complejidad de la descripción de la experiencia del vuelo, en la que juegan un papel central las metáforas andinas que refiguran al Jet. Arguedas, consciente del grado de intraducibilidad y de los riesgos de modificación del significado del texto original, intenta incorporar, en la versión castellana, la visión indígena de la modernidad, con el propósito político de comunicar el trasfondo socio-cultural de origen. Por esta razón, mantiene en la versión castellana aquellos elementos que pueden transmitir la otredad y su fuerza de resistencia, como es el caso del término cultural «Mundo de Arriba». Una estrategia que, para decirlo con Venuti (1995), deja emerger la visibilidad del traductor y su capacidad de negociar la diferencia cultural. El yo poético quechua, desde el primer verso, afirma que gracias al Jet ha podido alcanzar el *Hanan pacha*, término polisémico que, en la idiosincrasia quechua, y después de la evangelización, ha ido adquiriendo - aunque de forma ambigua - el significado de ‘paraíso’ cristiano (Melis 2011b, 16). Por esta razón, cabe señalar la elección traslativa de optar por «Mundo de Arriba» en lugar de «paraíso», añadiendo, en la

versión castellana, «al estadio que vuestros sacerdotes y los antiguos llamaron» para dar énfasis a la visión cultural del *pacha*⁷ andino.

Después de una descripción del contexto espacial del vuelo, comienza la labor de traducción de la imagen moderna del Jet. *Nina wasanpi* es una metáfora para ubicar el yo poético dentro del avión sentado «sobre un lomo de fuego». Avión que se describe como *wayra chawwapi*, ‘pez de viento’. El Jet es *fierro nina* ‘hierro encendido’, un sintagma híbrido que en quechua une el español *fierro* con *nina* (fuego), de color *yuraq mancharay*, muy blanco, hecho (*ruwasqan*) por el ser humano (*runapa*), término traducido por Arguedas como «hombre». Para enfatizar el brillo del Jet, el autor emplea dos imágenes diferentes en las dos versiones: en quechua, habla de *challwankunapa qorin*, literalmente de un brillo mayor que el «de los peces de oro», mientras que en su versión castellana, el término ‘peces’ se reescribe como «las escamas de oro». De acuerdo con Melis, cabe subrayar la complejidad del sistema metafórico empleado en la traducción ya que «en el momento mismo en que se exalta la máquina por encima de la naturaleza, todo el repertorio metafórico de este enaltecimiento se funda sobre imágenes que evocan la naturaleza misma» (Melis 2011b, 18).

3 Runa, o de la contemporaneidad

Arguedas, a través de la práctica de autotraducción, consigue mostrar cómo la modernidad coexiste con una visión quechua de lo sagrado y de la naturaleza. Visión que es central, también, en los versos siguientes, donde se celebra la reciprocidad entre dios y el ser humano que, mediante la tecnología, ha conseguido llegar al Mundo de Arriba.

Versión quechua de JM Arguedas

Runan Dios. Runan kani; runan kay manaña yupay atina wayanay wayra challwata rawan.

Gracias taytay, runa. Diospa mana churin, taytan.

Dios runa: amayá wilkka yawarniki paqcharinpaq kay illa wayanay chawwata kuyuchiychu. (Arguedas [1972] 1983, 240)

⁷ De acuerdo con Melis, el empleo de Mundo de Arriba, «no es nada casual» ya que «se trata de un auténtico campo de batalla entre el significado original y su tergiversación a través de la colonización religiosa del mundo andino y la codificación del idioma indígena por obra de los misioneros autores de las primeras gramáticas y los primeros diccionarios. *Hanan Pacha*, junto con su opuesto y complementario *Hurin Pacha*, es un elemento fundamental de la repartición del espacio en la visión andina. Pero, como ha pasado con otros conceptos americanos originarios, ha sido resemantizado en clave cristiana, hasta hacerlo coincidir con el Paraíso católico» (Melis 2011b, 16).

Versión literal

El ser humano es dios. Yo soy ser humano. El ser humano ha sido capaz de hacer este pez golondrina de viento no contable.

Gracias, padre mío, ser humano. No hijo del Dios Padre, padre de Él.

Dios ser humano: por favor deja que no se pare de mover este brillante pez golondrina para que tu sangre sagrado brote.

Versión castellano de J.M. Arguedas

El hombre es dios. Yo soy hombre. Él hizo este incontable pez golondrina de viento.

¡Gracias, padre mío, mi contemporáneo. Nadie sabe hasta qué mundos lanzarás tu flecha.

Hombre dios: mueve este pez golondrina para que tu sangre creadora se ilumine más a cada hora. (241)

En estos versos, se elogia el hecho de que el ser humano haya logrado alcanzar el espacio de los dioses a través del Jet. La inversión de la jerarquía hombre-dios conduce a la exaltación del ser humano o *runa*, en la versión quechua. A este propósito, es significativo destacar que el sintagma híbrido *Gracias taytay, runa*, que literalmente significa 'Gracias padre mío, ser humano', se traslada, en la versión en castellano, como «Gracias, padre mío, mi contemporáneo». El término *runa* significa 'gente quechua', 'persona', 'ser humano', en definitiva, los que se consideran y hablan la lengua quechua. La traducción como «mi contemporáneo» realizada por Arguedas es emblemática de cómo el autor consigue afirmar la coexistencia, en una temporalidad compartida, entre formaciones culturales occidentales e indígenas, cuestionando, de este modo, la representación estereotipada del 'indio' como fuera de la contemporaneidad propia del discurso hegemónico oficial. La elección de adaptar el significado de *runa* al de «contemporáneo» tiene la función de romper con la narración que relegaba a los *runakuna* (en quechua, *-kuna* es el sufijo pluralizador) en un estadio ahistórico, legitimándolos, en este modo, como ciudadanos con agencia social en la contemporaneidad. Además, Arguedas consigue traducir la perspectiva cultural quechua de la modernidad a través de una ampliación de la versión castellana. El verso *Gracias taytay, runa. Diospa mana churin, taytan* es duplicado por el traductor a través de la frase «Nadie sabe hasta qué mundos lanzarás tu flecha», ausente en la versión quechua. Al llegar a los versos finales, el lector asiste a una celebración del ser humano que ha construido «este pez golondrina de viento», «este pez celeste»:

Versión quechua de J.M. Arguedas

[...] Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, Wamanikuna, Dios Inkarrí: sonqoymi rauran, qankunan ñoqa; noqataqmi qankuna kani, yetpa mana usiay kallpanpi; Hanaq Pacha Yayan Yet. Ama allipachamuychu [...]. (242)

Versión literal

[...] Dios sacerdote, Dios hijo del padre, Dios Espíritu Santo, Dioses, Dios Inkarrí: es mi corazón [que] arde, vosotros sois yo, yo soy vosotros, la fuerza del jet no [se acaba]; su Padre Yet Mundo de Arriba. No bajas acá en la tierra [...].

Versión castellano de J.M. Arguedas

[...] Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy vosotros, en el inagotable furor de este 'Jet'. No bajas a la tierra [...]. (243)

En esta invocación final, se yuxtaponen los símbolos de la trinidad católica con los espíritus de la montaña (*Wamanikuna*) y con la imagen de Inkarrí,⁸ reproduciendo la heterogénea visión de lo 'religioso' propia del contexto andino. Es significativa, además, la reescritura del fragmento «Hanaq Pacha Yayan Yet» que es traducido como «en el inagotable furor de este 'Jet'». Puede notarse una traslación de significado que desde un halo más sagrado, presente en la versión quechua, pasa a adaptarse a una celebración del símbolo de la modernidad, eligiendo omitir – a diferencia de los versos antes analizados – la referencia al Mundo de Arriba. La autotraducción se convierte en herramienta para desafiar una representación dicotómica de una modernidad excluyente de lo indígena y de una indigeneidad excluyente de lo moderno. Representación construida como natural y que, para decirlo con Bourdieu, se basa en un «imperialismo de lo universal», es decir, en «estrategia[s] de legitimación» de los mecanismos de poder ([1992] 2005, 11 y ss.).

8 El mito de Inkarrí fue recopilado, entre otros, también por Arguedas. Este mito, como afirma el mismo autor, «es mesiánico y promete el triunfo final de lo antiguo sobre los invasores» (Arguedas [1965] 2012, 57), ya que cuenta la historia del dios Inkarrí que «fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cuzco. Pero la cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo él volverá. Y ese día hará el juicio final» (56).

4 Conclusión: autotraducción y poder

Según Arguedas, las formas indígenas simplemente existen, en su historicidad. La autotraducción no se reduce a un acto neutro y automático, sino deviene proceso de mediación dirigido a visibilizar y explorar las relaciones de poder en su múltiples dimensiones, relaciones que no son representadas bajo una forma dualista que simplemente opone dominadores y dominados. La reescritura de su propio poema se convierte en una estrategia política de resistencia cultural y lingüística, con el propósito de transmitir una visión contemporánea del mundo indígena que permanecía atrapada en una visión esencialista y ahistórica. Este propósito representa una de las motivaciones principales que llevan al autor a traducir su propia obra, junto con el objetivo de querer legitimar el valor poético de la lengua quechua y de las formas poéticas orales andinas dentro del canon literario peruano vigente. El autotraductor ejerce como mediador entre identidades socio-culturales asimétricas, en el marco del contexto peruano de los años sesenta, desafiando, a través de la práctica autotraductora, el discurso oficial homogeneizador estatal-nacional que fomentaba un 'mestizaje acriollado', mediante el cual pretendía ocultar o aniquilar la parte 'india' vista como 'abyecta' y obstáculo al avance de la modernización (Portocarrero 2015, 285). Parte que debía diluirse hasta posiblemente desaparecer.⁹ Por lo que respecta a las estrategias traslativas empleadas por Arguedas, la oscilación entre reescritura, ampliación, adaptación y extranjerización (Venuti 1995) está orientadas a desestructurar la imagen estereotipada de la cultura quechua como pre-moderna.

En conclusión, llama la atención el hecho de que el poema se publicó sólo un año después con respecto a la novela *Todas las sangres* y en el mismo año en que tuvo lugar la célebre controversia entre Arguedas y un grupo de reconocidos intelectuales que discutieron la novela durante largo tiempo, en ocasión de la *Mesa Redonda* organizada en el Instituto de Estudios Peruanos (en Lima, el 23 de junio de 1965). Las críticas en contra de la novela arguediana tenían que ver, en particular, con su propuesta política que, en las interpretaciones de los científicos sociales y de los críticos literarios participantes en la *Mesa*, resultaba ser inviable, juzgada como una propuesta indigenista del problema del campesinado. En efecto, *Todas las sangres* «contradecía el guion de los intelectuales políticos de izquierda» (de la Cadena [2006] 2008, 263-4) según el cual los campesinos debían abandonar «la superstición y for-

⁹ Citando a Marisol de la Cadena, «las propuestas conservadoras imaginaban a los indios convertidos en 'granjeros' o normalizados como mestizos urbanos; desde el lado opuesto, los proyectos revolucionarios necesitaban 'campesinos' o 'trabajadores asalariados', en lugar de indios supersticiosos inmersos en economías de autosubsistencia» (de la Cadena [2006] 2008, 263-4).

mar parte de la historia moderna» (266). Sobre todo, se criticaba la imposibilidad de conceptualizar la figura política de Rendón Willka, personaje de la novela juzgado incoherente, ya que después de su experiencia urbana en Lima no había abandonado, no obstante su proceso de ‘urbanización’, las creencias tradicionales. En efecto, el personaje seguía concibiendo la realidad en términos modernamente indígenas, como de hecho hace el yo poético quechua en «Jetman, haylli / Oda al Jet», proponiendo una «a-moderna lógica híbrida», una posibilidad de traducir la modernidad «a través de las formas indígenas – en vez de erradicarlas» (de la Cadena [2006] 2008, 267). A este propósito cabe recordar las palabras de Arguedas pronunciadas durante la *Mesa Redonda* de 1965:

No hay [...] una contradicción en la concepción de la obra; ¡por supuesto que no! No hay una contradicción entre una concepción mágica y una concepción racionalista; sino que cada personaje ve el mundo, de acuerdo con su formación humana. Cuando Rendón Willka o los personajes indígenas hablan del mundo, lo hablan tal como ellos ven el mundo. Eso no quiere decir que yo vea el mundo enteramente como ellos. Es probable que yo esté en parte transido de esta concepción del mundo; de tal modo transido que soy capaz de mostrarlo con rasgos auténticos, porque estos personajes aparecen de veras como personas perfectamente verosímiles y no como artificios, porque yo estoy dentro de ellos, yo he sentido también un mundo como ellos. (Arguedas et al. 1965, 26-7)

El poema «Jetman, haylli / Oda al Jet», en línea con la novela *Todas las sangre*, plantea la superación de una visión historicista de un cambio modernizador ‘des-indianizador’. A través de la autotraducción, Arguedas desafía un proyecto político incapaz de traducir formas de pensar el mundo deslegitimadas como pre-modernas, logrando insertarlas en la contemporaneidad.

Bibliografía

- Álvarez, Román; Vidal, África (eds) (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Anselmi, Simona (2012). *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Te-
lo-
i and Strategies*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Arguedas, José María [1972] (1983). «Katatay/Temblar». *Obras completas*, t. 5. Lima: Editorial Horizonte, 221-70.
- Arguedas, José María [1949] (2012). «Canciones y cuentos del pueblo quechua». *Obra antropológica y cultural*, t. 7. Lima: Editorial Horizonte, 183-217.
- Arguedas, José María [1960-61] (2012). «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca». *Obra antropológica y cultural*, t. 10. Lima: Editorial Horizonte, 211-89.

- Arguedas, José María et al. (1965). *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre "Todas las sangres"* (Lima, 23 de junio de 1965). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arguedas, José María [1965] (2012). «El mestizaje en la literatura oral». *Obra antropológica y cultural*, t. 12. Lima: Editorial Horizonte, 55-60.
- Bassnett, Susan (1996). «The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator». Álvarez, Vidal 1996, 10-24.
- Bassnett, Susan; Lefevere, André (eds) (1990). *Translation, History & Culture*. London; New York: Pinter Publishers.
- Bourdieu, Pierre [1992] (2005). «Dos imperialismos de lo universal». Wacquant, Loïc (ed.), *Repensar los Estados Unidos: Para una sociología del hiperpoder*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 11-15.
- Carbonell, Ovidi; Harding, Sue-Ann (2018). «Introduction. Translation and Culture». Harding, Sue-Ann; Carbonell, Ovidi (eds), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Abingdon; New York: Routledge, 1-14.
- Castro, Olga; Mainer, Sergi; Page, Svetlana (2017). «Introduction: Self-Translating, from Minorisation to Empowerment». Castro, Olga; Mainer, Sergi; Page, Svetlana (eds), *Self-Translation and Power Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*. London: Palgrave Macmillan, 1-22.
- Castro-Klaren, Sara (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio (1976). «Arguedas, poeta indígena». Larco, Juan (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 169-76.
- Dasilva, Xosé Manuel (2013). *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Berna: Peter Lang.
- Dasilva, Xosé Manuel; Tanqueiro, Helena (eds) (2011). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del hispanismo.
- de la Cadena, Marisol [2006] (2008). «La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿De una antropología andinista a la interculturalidad?». Lins Ribeiro, Gustavo; Escobar, Arturo (eds), *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Trad. de Carlos Andrés Barragán y Eduardo Restrepo. Popayán: Enviñon Editores; CIESAS, 241-70.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o La utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Foucault, Michel [1975] (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gallén, Enric; Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds) (2010). *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Berna: Peter Lang.
- Gentes, Eva (2018). «Bibliography: Autotraduzione / Autotraducción / Self-Translation». URL <https://app.box.com/s/v97urfu8qzt6t14fba2gwan7wm-872n6o> (2018-06-07).
- Gentzler, Edwin; Tymoczko, Maria (2002). «Introduction». Tymoczko, Maria; Gentzler, Edwin (eds), *Translation and Power*. Boston: University of Massachusetts Press, xi-xxviii.
- Gibaja Vargas Prada, Pedro (1983). *Movimiento campesino peruano (1945-1964). Algunos elementos de análisis preliminares y una aproximación bibliográfica*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales.

- Hokenson, Jan Walsh; Munson, Marcella (eds) (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Abington: Routledge.
- Husson, Jean-Philippe (1993). «La poesía quechua prehispánica: Sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(37), 63-85.
- Kingman Garcés, Eduardo; Bretón Solo de Zaldívar, Víctor (2017). «Las fronteras arbitrarias y difusas entre lo urbano-moderno y lo rural-tradicional en los Andes». *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 22(2), 235-53.
- Lienhard, Martin (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.
- López-Baralt, Mercedes [2005] (2016). *Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Melis, Antonio (2011a). *José María Arguedas: Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Melis, Antonio (2011b). «Simbología andina y modernidad en un poema quechua de José María Arguedas». Flores Heredia, Gladys; Morales Mena, Javier; Martos Carrera, Marco (eds), *Arguedas Centenario = Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra* (Lima, 18-20 abril 2011). Lima: Editorial San Marcos, 15-20.
- Melis, Antonio (2011c). «La doble redacción de las poesías quechuas de José María Arguedas». Melis 2011a, 267-78.
- Monge, Carlos (1989). «La reforma agraria y el movimiento campesino». *Debate Agrario*, 7, 63-84.
- Nikolau, Paschalis; Kyritsi, Maria-Venetia (eds) (2008). *Translating Selves: Experience and Identity between Languages and Literatures*. London; New York: Continuum.
- Nugent, David (2015). «Appearances to the Contrary: Fantasy, Fear, and Displacement in Twentieth-Century Peruvian State Formation». Krupa, Christopher; Nugent, David (eds), *State Theory and Andean Politics. New Approaches to the Study of Rule*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 186-209.
- Portocarrero, Gonzalo (2015). *La urgencia de decir 'nosotros': Los intelectuales y la idea de nación en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rama, Ángel (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur.
- Santoyo, Julio-César (2006). «Traducciones de autor (self-translations): Materiales para una bibliografía básica». *Interculturalidad y Traducción*, 2, 201-36.
- Starn, Orin (1992). «Antropología andina, 'andinismo' y Sendero Luminoso». *All-panchis*, 39, 15-71.
- Tymoczko, Maria (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge.
- Vidal, África (2018). «Power». Carbonell, Ovidi; Harding, Sue-Ann (eds), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Abingdon; New York: Routledge, 79-96.
- Wanner, Adrian (2017). «The Poetics of Displacement. Self-Translation among Contemporary Russian-American Poets». *Translation Studies*, 11(2), 122-38.

Contar en versos

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Una ráfaga de oro

Cubagua de Enrique Bernardo Núñez

Margara Russotto

University of Massachusetts, Amherst, USA

Abstract *Cubagua*, published in Paris in 1931 by the Venezuelan historian and writer Enrique Bernardo Núñez (Caracas, 1895-1964), is still well-known in his native country decades later, and today it is considered a canonical text. A novel of multiple identities – historical, meta-historical, colonial, postcolonial and postmodern –, its author writes and rewrites the history of that small island of the Venezuelan Caribbean, a centre for pearl exploitation during colonial times. The analysis of this novel explores some aspects of its aesthetic and cultural singularity, such as the fluctuating discourse between Myth and History, among others, in order to demonstrate its vibrant currency as a foundational text of Latin American culture.

Keywords Venezuelan literature. Cultural memory. Pearls exploitation. Poetic language. Enrique Bernardo Núñez.

Sumario 1 Introducción y antecedentes. – 2 Problematización, resistencia, nostalgia. – 3 Fray Dionisio y el relato imposible.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/019

257

1 Introducción y antecedentes

Por el mar se aproxima un coro de voces, ecos de las noches primitivas a las cuales suceden pausas immaculadas y una ráfaga de oro, un destello lejano. Ideas que nacen del mar, entre los arrecifes. (Núñez 1968, 33)

En *Cubagua* todo viene del mar. Los pueblos de mar - afirma Antonio Benítez Rojo en sus fundamentales estudios sobre la identidad del Caribe - son indefinibles, fluyentes, rítmicos, de secretas conexiones submarinas. Su teoría del Caribe establece que toda interpretación de esa macro región en particular, y de Latinoamérica por extensión, debe empezar por examinar las «*fuentes elusivas* de donde emanaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación de su cultura» (Benítez Rojo 2010b, 31; énfasis añadido), sean éstos provenientes de África, Europa, Asia o América. Fuentes éstas que al momento de su identificación, protagonizan de inmediato «una nueva fuga caótica de significantes, y así *ad infinitum*» (32).

La novela del venezolano Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, parece anticiparse de más de medio siglo a esta perspectiva cultural posmoderna, trans-insular, pan-caribeña y pan-acuática del escritor cubano. Sin asociarse necesariamente a la visión en parte celebratoria de este último, la novela de Núñez confirma la misma evidencia; es decir, el carácter justamente elusivo de las formaciones culturales y, específicamente, las dificultades de establecer las adecuadas conexiones con el relato histórico continental. Por otra parte, las fugas desde el centro y la consiguiente diáspora caótica de otros múltiples centros, se manifiestan en la novela también a nivel formal. En efecto, en *Cubagua* sobresalen rasgos compositivos afines, tales como las duplicaciones y los paralelismos temporales, el encabalgamiento entre mito-historia-leyenda, y el predominio de la enunciación lírica, entre otros rasgos atribuidos generalmente a la novela lírica.¹

Se puede inferir que para una mentalidad de historiador y cronista, tal como Núñez también era,² elusión y fuga constituyen graves

¹ Sobre la novela lírica ver *The Lyrical Novel* (1966) de Ralph Freedman, y *La novela lírica* (1984) de Ricardo Gullón.

² Enrique Bernardo Núñez (Caracas, 1895-1964) fue un importante escritor venezolano, historiador y cronista oficial de la ciudad de Caracas a partir de 1945 y hasta 1964, con breves interrupciones. Tuvo diferentes cargos diplomáticos en varios países latinoamericanos (Colombia, Cuba, Panamá). Publicó numerosos artículos en la prensa nacional. La historia de la sociedad y la cultura venezolanas constituyen la preocupación central tanto de su obra historiográfica como ficcional. Obras más importantes: *Sol interior* (1918), *Después de Ayacucho* (1920), *Cubagua* (1931), *Don*

problemas, o por lo menos transgresiones inaceptables e intransferibles al relato de la Historia desde otras áreas del conocimiento. No hay que olvidar que, en la época de Núñez, la Historia era considerada una disciplina asertiva, basada en evidencias, objetividad y fuentes documentales y testimoniales, especialmente en la Venezuela de entreguerras que buscaba las raíces de su propio devenir y se debatía entre tiranías y conflictos políticos, agudizados durante la larga dictadura de Juan Vicente Gómez, entre 1908 y 1935.

Publicada originalmente en París en 1931, *Cubagua* se difunde en Venezuela décadas después, y habrá que esperar hasta fines de los años sesenta para que fuese reconocida su fuerza estética transgresora, precursora de una modernidad en germen. Finalmente considerada un clásico del canon literario venezolano, hoy sigue siendo una novela de múltiples «identidades»: novela histórica, meta-histórica, lírica, de realismo mágico, colonial, poscolonial, contra-colonial, y hasta eco-lírica podría decirse, entre otras denominaciones usadas por la crítica en los debates y replanteamientos desde diferentes tendencias. Durante décadas fue objeto de polémicas que lograron dividir a la intelectualidad venezolana en posiciones irreconciliables. Por una parte, el polo 'constructivo' encabezaba la obra ficcional de Rómulo Gallegos (Caracas, 1884-1969), portador de una clara representatividad de lo nacional con atributos positivos y edificantes (esto, naturalmente, a la luz de *Doña Bárbara* de 1929, y a la importante función otorgada al intelectual en su lucha contra la barbarie); por la otra, el polo 'deconstructivo' quedaba asignado a la novelística de Núñez, por su 'fuga' en el lenguaje y la atmósfera más bien interrogativa y auto reflexiva sobre el destino de América.³

2 Problematización, resistencia, nostalgia

Más allá de relativizar la polémica y la visión reductora de ambos polos por enfoques tal vez rígidos o por intereses circunstanciales, *Cubagua* desborda con grandes saltos los debates y pasiones de la crítica literaria. En este sentido, ella podría definirse también en términos

Pablos en América: tres relatos (1932), *La galera de Tiberio* (1938), *Signos en el tiempo* (1939), *El hombre de la levita* (biografía de Cipriano Castro, 1943), *Aristides Rojas, anticuario del Nuevo Mundo* (biografía, 1944), *La ciudad de los techos rojos* (1948), *Viaje por el país de las máquinas* (1954), *Bajo el samán* (1963).

³ Sobre la historia intelectual venezolana de este período, ver Lasarte Valcárcel 2006. Sobre la polémica entre los dos bandos, ver Pacheco 2006. Ambos artículos se encuentran en el volumen coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González (2006), *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Todo el grueso volumen de 966 páginas constituye - en mi opinión - la compilación de estudios críticos más importantes sobre la literatura y la cultura venezolanas, desde los albores coloniales hasta el siglo XXI, publicada hasta ahora.

de su resistencia a las distintas metodologías críticas imaginadas para su interpretación, como si su sentido o núcleo esencial fuese un objeto movable esfumándose y en constante reconfiguración. Pero lo interesante de *Cubagua* comienza justamente allí: en su carácter resistente a toda marca normativa, y en la problematización tanto de la noción de 'barbarie' como de 'civilización', también sugerida entre líneas. El mismo autor ensaya cierta 'fuga' compositiva al volver sobre ella en varios momentos, como si la considerara una obra inacabada, y perfectible. De allí que modifique, explique, comente, proponga variantes, hasta el punto de reconocerla como una invención que desborda a su propio inventor: «Desearía escribir una nueva versión de 'Cubagua' - afirma Núñez en un artículo de 1959 - de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida».⁴

Inspirados en la irreductibilidad de *Cubagua*, atravesada por la discusión crítica a lo largo de los años y por los cambios de paradigmas para pensar la literatura, por una parte y, por la otra, atentos al sentido estético de su particularidad narrativa, nuestra propuesta de lectura quisiera re-contar ese deseo de reescritura de un relato en fuga y de re-interpretación de la historia, mediante la exploración de algunas estrategias que desarrolla el discurso novelesco en concreto para dar cuenta de su espesor estético y cultural.

Veamos, para empezar, el lugar de enunciación explicitado por el propio autor. La génesis de la novela es referida claramente en ese corto aunque fundamental artículo ya citado sobre *Cubagua*, veintiocho años después de haber sido publicada. En él, además de mencionar los problemas con las varias ediciones y otros aspectos de crítica y autocrítica, Núñez revela su propósito más profundo: «*Cubagua* fue un intento de liberación» - dice - «Deseaba asimismo darle una sacudida a mi prosa privada de aire y de sentido vital» (1963b, 106). Esta afirmación esencialmente autobiográfica surge desde la conciencia autorial, estimulada por la vivencia concreta dentro de un espacio específico que incluye la experiencia de la escritura. Y es como si, para el autor, la novela fuese también, por lo menos en parte, una ruta personal para encontrarse a sí mismo.

Es sabido que Núñez vivió varios años en el estado Nueva Esparta y conocía muy bien la región.⁵ Durante esos años se encontraba en Margarita, encargado de dirigir un nuevo periódico, el *Heraldo de Margarita*, de corta vida lamentablemente, recién fundado bajo la administración de otro escritor contemporáneo y amigo, Manuel

⁴ Enrique Bernardo Núñez, «Huellas en el agua». *El Nacional*, 13 de diciembre de 1959. Reproducido en *Bajo el samán* con el título cambiado: «Algo sobre 'Cubagua'», (Núñez 1963b, 107).

⁵ El estado Nueva Esparta incluye varias islas del Caribe al noreste de Venezuela: Margarita, Coche, Cubagua, y otras pequeñas islas.

Díaz Rodríguez. Núñez describe el lugar donde preparaba la edición con estas palabras:

Una capilla de la iglesia franciscana me servía de oficina. Un aire caliente y mohoso se respiraba en esta capilla. La prensa donde se tiraba el periódico estaba en el presbiterio del altar mayor. En la capilla había un altar roto, de ladrillos, que hice refaccionar para poner libros y papeles, y en el suelo contra la pared una lápida sepulcral, también rota. Allí leía la crónica de Pedro de Aguado, hallada por azar entre los pocos libros del Colegio de La Asunción, en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado. Aquellas imágenes acudieron luego a mi memoria, y ése fue el origen de mi librito, simple relato donde sí hay, como en *La Galera de Tiberio*, elementos de ficción y realidad. (1963b, 106)

El párrafo reproduce casi textualmente el espacio representado en la novela: pocas casas rudimentarias, una vieja iglesia, ruinas, trozos de cerámica indígena, piedras de antiguas fortalezas y restos de objetos antiguos. En el presente de la novela, que se infiere sea la década entre el 1920 y el 1930 (o directamente 1925, fecha inscrita en el muro por Leiziaga), la islilla «fúnebre» agoniza, aislada en medio de una naturaleza deslumbrante y un mar de profundidades metafísicas. El pasado tumultuoso de la región, vivido durante la colonia, ha sido totalmente olvidado. Cubagua, con 24 km² de superficie, fue la primera isla descubierta por Colón en 1498. Fue el primer asentamiento español al que años después llamaron Nueva Cádiz, centro de explotación de perlas que enriqueció a la corona española a un ritmo tan febril que ocasionó la muerte de miles de buzos indígenas y el rápido agotamiento de los ostrales.⁶

Es en este lugar olvidado del mundo y rodeado de agua - paradójicamente sin agua potable, lo cual constituye hasta hoy el problema endémico de esa zona - donde surge la pregunta por el pasado

⁶ La isla fue un centro transitorio de inmigración y actividades comerciales, sobre todo de extracción de perlas durante el siglo XVI. Vivió episodios de rebelión durante la colonia y la independencia. Fue acosada por los indios caribes, los piratas franceses, y también por terremotos, huracanes e incendios. Hacia 1800, el agotamiento de las ostras periferas, usadas como fin en sí mismo, llevó al abandono de Cubagua. En 1979, las ruinas de Nueva Cádiz fueron declaradas Monumento Nacional. Ver Salazar Bravo 2016. Cabe destacar que las actividades de captación de riqueza ya generada por la base indígena originaron prácticas sistemáticas de rapiña y extracción transitoria, lo que ocasionó la destrucción de recursos económicos y humanos en todo el occidente de Venezuela. Ver Carrera Damas et al. 2002. Ver también Romero, Chilbert, Eisenhart 1999, un estudio científico sobre el impacto ecológico, social y político de la sobreexplotación perliera en Cubagua. Los autores afirman que «it would not be unreasonable to say that over 100 billion oysters were extracted in less than 30 years» (68).

de Cubagua. Pero la pregunta misma se muestra elusiva, desproporcionada, demasiado oscurecida por el tiempo, la decrepitud de los documentos, y la inercia o fatalismo de sus habitantes. La mayor dificultad consiste en establecer los hechos: ¿Qué ocurrió realmente en Cubagua? ¿Cuál fue el acontecimiento central que ocasionó el esplendor y la muerte de Cubagua? Todos los personajes deslizan esa misma pregunta de alguna manera, sea mediante diálogos volátiles o el silencio impenetrable de los pescadores, sea en el delirio confuso y confeso de nuevos aventureros en busca de riqueza. Si antes eran las perlas, ahora sería el petróleo; si en el siglo XVI era el Conde Lampugnano, ahora sería el ingeniero de minas Ramón Leiziaga, graduado en Harvard y al servicio del Ministerio de Fomento. Ruinas y voces reclaman soterradamente una interpretación; una reconstrucción «de la remota y deliciosa verdad» (Núñez 1968, 32),⁷ para poder entender las raíces del estado de abandono en que se encuentra el presente. Si la novela proporciona eventos ficcionales básicos, incluso un frustrado romance sentimental y el robo de un texto, la pregunta constituye el substrato que los sostiene, y sin la cual ninguna realización plena es posible.

La pregunta es además centralizadora de la trama porque con ella concluye el viaje al pasado colonial, reviviendo siglos de rebeliones y matanzas, realizado por Leiziaga de la mano de Fray Dionisio. En ese descenso virgiliano a las catacumbas de Cubagua, Fray Dionisio pregunta: «¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?» (63). Al plantear esta pregunta, la novela se coloca en una postura radical de comienzo, para acudir a la génesis de una cultura desde sus primeras raíces: el misterio de los orígenes en el trauma de fundación del Caribe. La novela podría considerarse así la matriz arqueológica más genuina de la cultura venezolana, y el punto de partida necesario para pensar cualquier recorrido histórico de la nacionalidad. Al mismo tiempo, cabe observar que la pregunta sobre lo exterior - el relato de Cubagua - se manifiesta también incorporada en el mundo interior del autor, lo cual parece realizarse a través del gesto reiterado y ritualista de la reescritura y la rectificación, cuya suma llevaría a una posesión más plena tanto en el ámbito de la recuperación histórica como también en el de la potencia artística y la libertad psíquica.

⁷ De aquí en adelante, incluiremos en el texto las páginas en que aparecen las citas, según la edición de Monte Ávila, 1968.

3 Fray Dionisio y el relato imposible

Decimos esto porque entre los personajes de la novela se destaca el de Fray Dionisio, figura emblemática del misionero español durante la colonia, a menudo defensor de los indios y también cronista para la corona, quien constituye una compleja construcción tridimensional de la voz narrativa y alter ego del autor. Su presencia fantasmal aparece en casi todos los capítulos de la novela con la gravedad, el silencio o la cortante respuesta que asumiría la conciencia histórica ante la búsqueda de la verdad. Suele aparecer con un documento en las manos, o desplegando un viejo mapa, en una misma actitud entre demostrativa y solitaria, tan tenaz como incomprendida, atravesando los siglos y «próximo a convertirse en un montón de ceniza» (33). Centro neurálgico del relato, Fray Dionisio asume figuraciones y transformaciones temporales, siendo además el principal testigo de la destrucción de Cubagua. En el primer capítulo es el párroco de Paraguachí en Margarita y protector de la joven Nila, hija del cacique Rimarina, según refieren las voces del pueblo en el contexto de los años veinte. En los episodios siguientes situados en el siglo XVI es también el vejeísimo franciscano, observador y contemporáneo de los hechos. Su cabeza decrepita tiene apariciones inquietantes y fantasmales que enfatizan su antigüedad fuera del tiempo: «Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hundén mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto» (40). La cabeza la encontramos incluso despojada del cuerpo, momificada y depositada en una silla (luego sabremos que él también ha sido asesinado en la revuelta de los indios); y aparece igualmente en una escena de desdoblamiento especular al lado del mismo fray Dionisio.

Tan osados recursos metafóricos logran transmitir la verticalidad de la meditación sobre la tarea del historiador, y el carácter fantástico y maravilloso de todos los momentos en que ella aparece, casi como un destino. Se podría decir que es el espíritu del cronista soplando sobre las aguas del relato, con su agudeza o su perplejidad, con los gestos que identifican la nobleza de este oficio. Se reproducen así fragmentos de documentos entre comillas, citas de poetas, y hasta mitos y ceremonias indígenas aparentemente tomados de antiguos documentos e intervenidos con breves comentarios. Por momentos, parecen respuestas integradas a un deber altamente disciplinario, cuando se incluyen datos históricos reales a pie de página, en una estrategia paratextual de tipo intergenérico. Atenta al detalle geográfico, la voz del cronista deja registrada minuciosamente la posición de Cubagua en un viejo mapa, en otro desdoblamiento radical de puesta en abismo: «Al margen, de puño y letra de Fray Dionisio, la siguiente anotación: ‘Situación de Cubagua: 10,48 norte y 64,15 oeste’» (38); y es también el emisor y el narrador de los micro relatos que se insertan a través de cortes temporales, donde se recuer-

da el legado de los cronistas del pasado. Pero las fronteras entre lo escrito y lo imaginado son difusas, lo cual permite la simultaneidad narrativa y la repetición del mismo denominador común: la explotación territorial y la destrucción de la memoria: «Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma» (102).

El punto de vista del narrador-fray Dionisio es definitivamente el de los nativos, tanto describiendo a los extranjeros («Vestían horribles armaduras. Eran sucios, groseros y malvados», 83), como en términos más combativos: «Si volviesen los hombres barbados, hediondos y feroces, aderezarían sus cráneos para beber en las fiestas» (49). Apoyado en un amplio uso de vocablos indígenas, de varios venezolanismos y el uso local de la flora y la fauna libre de exotismo, se va revelando el conocimiento interno y puntual de la realidad de Cubagua, tal como es percibida por sus habitantes. El capítulo VII, dedicado a la pesca de perlas, por ejemplo, lleva el título de «Thenocas», perla en lengua indígena. Por otra parte, la crítica a la razón occidental se lleva a cabo a través de la figura de Nila Cálice, casi un *collage* entre la diosa indígena Erocomay y una amazona moderna, quien viaja y estudia en Europa y Norteamérica. Principio femenino sanador y objeto del deseo de muchos (como las perlas), Nila representa la adhesión a sus orígenes y el viaje inverso que realiza Leiziaga. A ella, «los profesores le parecían ridículos en su seriedad, confiados ciegamente en su ciencia que le parecía a ella una fantasía maravillosa» (71). Son estos personajes emblemáticos, sin espesor psicológico y con distintos nombres pero con iguales funciones, los que otorgan una cierta unidad espamódica al relato, a pesar de que los registros del realismo quedan transportados al reino del silencio y la meditación.

Porque aquí todo se mueve en una atmósfera aterciopelada y encantatoria, como si el relato, extrañamente, no tuviera pasado ni futuro, pues cada hecho parece haber llegado a su existencia en el momento exacto en que lo estamos leyendo. A pesar de las escenas de caos y violencia, permanece un fondo de calma insinuante y la tendencia general a la enunciación lírica. Hombres semidesnudos repiten «gestos ancestrales» y las conchas «se abren trémulas de deseo» (19). El aire es «cremoso» (26), y se navega «al amor del agua» (103). El mar sobre todo adquiere visos de enigmático personaje, con sus connotaciones de alimento, sabiduría, vida-muerte, eternidad. Es cierto que agua y piedras, en su polaridad material equivalente, expresan lo inapresable, pues ni lo líquido ni lo petrificado permiten que el espacio sea asimilado y convertido en lugar para la vivencia humana.⁸ Pero en ese combate entre lo duro y lo fluyente, voces anó-

8 Para las diferencias entre *espacio* y *lugar*, ver Yi-Fu Tuan 1977.



Figura 1 Marcus Gheeraerts the Younger, *Queen Elizabeth I (The Ditchley Portrait)*. Oil on canvas, circa 1592. NPG 2561. © National Portrait Gallery, London

nimas apuntan al mar vencedor: a pesar de las ruinas, él existirá para siempre. Si las ruinas son historia, el mar es la vida y la imaginación renovada e incapturable.

Con frecuencia, una sola metáfora aislada constituye la reflexión de la voz narrativa acompañando el relato de otros narradores, quienes aparecen fugazmente y sin atributos emotivos, como en un presente eterno captado en la más directa oralidad. Son frases simples, oraciones cortas. Perlas, oro, diamantes, petróleo, la historia de la explotación se repite, como hace cuatrocientos años. Y no sólo vuelven los hechos a la memoria como las olas del mar, sino que la interpretación de los mismos se vuelve «acuática», escurridiza e inaferrable:

Vestigios de esos relatos se convirtieron después en fábulas, pues el mundo se hace y deshace de nuevo. Las ciudades se levantan sobre las selvas y éstas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias. Hay cedros y ceibas, cardones, malezas y lianas que encubren el pasado, y hay cielo azul: deseos, lágrimas. (80)

El relato imposible de *Cubagua* es una remisión infinita a otros relatos, cuyo eco fragmentado permanece en estado de latencia en el subconsciente colectivo de una cultura. Murmullos. Ráfagas de viento. Ráfagas de oro y madreperla que enloqueció la codicia del mundo.

El lector no encontrará aquí una fábula normativa, o el marco definitivo de alguna certeza, pues la novela no pretende ofrecer una forma cumplida sino más bien exploratoria y voluntariamente imaginaria; es decir, una forma de la nostalgia. Ella no totaliza ni ofrece una interpretación global. Y de ese modo, la obra no se separa del autor: «Nostalgia de la propia alma perdida. ¿No tiene también la Historia ese mismo carácter?» (89). Y es justamente la irrepresentabilidad del acontecimiento traumático y el predominio de la enunciación lírica los que forman un tejido de fondo de sugerentes analogías: el relato de *Cubagua*, la conciencia del historiador, y el sueño del novelista se entrelazan en una misma ráfaga visionaria para mostrarnos la naturaleza fragmentaria y huidiza del conocimiento humano. El trauma ecológico que dejó la destrucción de la pequeña isla será irrepresentable, pero la particularidad estética de *Cubagua* constituye un legado imborrable de resiliencia ética y artística.

De allí también la universalidad de la pregunta - que es también un llamado a pensar la realidad latinoamericana - la cual es recogida y atestiguada en las grandes obras de la literatura continental que vendrán después de *Cubagua*. En este sentido, la grandeza desarmante de esta novela no se debe solamente a la irrupción del tiempo mítico en el presente histórico con igual autoridad; no es tan solo

una anticipación del realismo mágico y de otras tecnologías narrativas de vanguardia, o la meditación sobre la búsqueda de la «remota y deliciosa verdad»; es también el osado camino estético para ofrecer, con los medios aparentemente más simples y directos, una actitud de resistencia, de indiferencia a las jerarquías establecidas, y al mismo tiempo el sentido de dignidad y belleza ante todas nuestras pérdidas, no solamente culturales sino también personales e imaginarias.

Bibliografía

- Benítez Rojo, Antonio (2010a). *Archivo de los pueblos del mar*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Benítez Rojo, Antonio (2010b). *La isla que se repite*. San Juan: Plaza Mayor.
- Bruzual, Alejandro (2010). «Naturaleza, historia y neocolonialismo en *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez». *Revista Iberoamericana*, 76(232-233), 807-19.
- Carrera Damas, Germán et al. (coords) (2002). *Formación Histórico-social de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- Duno-Gottberg, Luis (2010). «El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño», en «Entre las 'ruinas' y la descolonización: reflexiones desde la literatura del Gran Caribe», núm. especial, *Tinkuy*, 13, 13-24. URL <https://goo.gl/dU3dR7> (2018-02-07).
- Freedman, Ralph (1966). *The Lyrical Novel*. Princeton: Paperbacks.
- Gullón, Ricardo (1984). *La novela lírica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lasarte Valcárcel, Javier (2006). «Los aires del cambio: Literatura y cultura entre 1908 y 1935». Pacheco, Barrera Linares, González 2006, 379-406.
- Márquez, Roberto (2010). *A World Among These Islands. Essays on Literature, Race, and National Identity in Antillean America*. Amherst; Boston: University of Massachusetts Press.
- Núñez, Enrique Bernardo (1932). *Don Pablos en América (Tres relatos)*. Caracas: Élite.
- Núñez, Enrique Bernardo (1963a). *Bajo el samán*. Caracas: Tipografía Vargas.
- Núñez, Enrique Bernardo (1963b). «Algo sobre 'Cubagua'». Núñez 1963a, 105-7.
- Núñez, Enrique Bernardo (1967). *La galera de Tiberio*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura.
- Núñez, Enrique Bernardo (1968). *Cubagua*. Caracas: Monte Ávila. Primera edición crítico-genética: Caracas: Fundación CELARG, 2014.
- Núñez, Enrique Bernardo (1987). *Novelas y Ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pacheco, Carlos (2006). «Texturas de la nación: el intelectual Gallegos como signifiante político y estético en la cultura venezolana». Pacheco, Barrera Linares, González 2006, 431-49.
- Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis; González, Beatriz (coords.) (2006). *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott; Banesco; Equinoccio.
- Romero, Aldemaro; Chilbert, Susanna; Eisenhart, M.G. (1999). «Cubagua's Pearl-Oyster Beds: The First Depletion of a Natural Resource Caused by Europeans in the American Continent». *Journal of Political Ecology*, 6(1), 57-78. DOI <http://dx.doi.org/10.2458/v6i1.21423>.

- Salazar Bravo, Grecia (2016). «La vida cotidiana en la Cubagua del siglo XVI». 15 de agosto. URL <https://greciasalazarbravo.wordpress.com/2016/08/15/la-vida-cotidiana-en-la-cubagua-del-siglo-xvi/> (2018-03-16).
- Sánchez, Julio César (1999). «Nila Cálce: una visión histórica del Caribe». Rondón, Pura Emeterio; Di Donato, Dinapiera (comp.), *El Caribe en su literatura*. Caracas: Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, 125-30.
- Yi-Fu Tuan (1977). *Space and Place: the Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Contar y cantar la geografía

Chile en monte, valle y mar

de Carlos Sabat Ercasty

Antonella Cancellier

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract *Chile en monte, valle y mar* (1958), which comprises 75 sonnets written between 1952 and 1957, the majority of which are dedicated to Chilean friends or writers, traces a precise cartography of the places of his inspiration and shapes an extraordinary lyrical tribute to Chile, fruit of three trips that the Uruguayan Carlos Sabat Ercasty (Montevideo, 1887-1982) sublimates in poetry.

Keywords Carlos Sabat Ercasty. Chile en monte, valle y mar. Uruguayan poetry. Geo-poetics. Hierophany.

Chile en monte, valle y mar. Sonetos chilenos (Sabat Ercasty 1958), que comprende 75 poemas escritos entre 1952 y 1957 en su mayoría dedicados a amigos o escritores chilenos,¹ traça una precisa cartografía de los lugares de su

1 Samuel A. Lillo, Hermelo Arabena Williams, Roque Esteban Scarpa, Raúl Silva Castro, Juvenal Hernández, Gabriela Mistral, Ángel Cruchaga Santa María, Roberto Meza Fuentes, Marcial Arredondo, Pablo Neruda, Marta Brunet, Eduardo Barrios, Julio Arriagada, Benjamin Subercaseaux, Bartolomeo Lillo, Eleazar Huerta, Enrique Molina, José Santos González Vera, Juan Guzmán Crucacha, Guillermo Feliú Cruz, Manuel Rojas, Luis A. Ramírez Cid, Tomás Lago, Armando Solari, Juvencio Valle, Daniel de la Vega, Israel Roa, Humberto Díaz Casanueva, Tula [su segunda esposa], Beatriz Cohen, Carlos Préndez Saldías, Alone [Hernán Díaz Arrieta], Víctor Domingo Silva, Antonio de Undurraga, José Miguel Vicuña L., Alejandra Victoria, Pablo de Rokha, Augusto Iglesias, Rafael Maluenda, Juan Godoy, Paz Astoreca, Y. Pino Saavedra, Hugo Goldsack, Arinda Carvajal Briones, Amanda Labarca, Virginia Cox de Huneeus, Enrique Délano, Enrique Espinoza, Isaac Echeagaray, Juana Ferrer, Tótila Albert, Jorge Hübner Bezanilla, Ricardo Latcham, Orestes Plath, Julio Moncada, Pedro Pacheco, el niño Mapocho Domínguez, Patricia Morgan, Milton Rossel, Angélica, Olympia F.G. de Rocuant, Carlos Vicuña, Matilde Ladrón de Guevara, María Molina de García, Mario Osses, Arturo Soria, Fidel



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/020

269

inspiración² y da forma a un extraordinario homenaje lírico a Chile, fruto de tres viajes que el uruguayo Carlos Sabat Ercasty (Montevideo 1887-1982) sublima en poesía.³

Debido simultáneamente a un acto que mira y que siente, el libro que el Instituto Chileno-Israelí de Cultura ha elegido para iniciar su actividad editorial y que publica en 1958⁴ es un ciclo donde cada poema se concadena con los otros, ligados todos por una unidad temática, una misma pulsión vital, un registro coherente.

No obstante la insistente aporía - la imposibilidad de expresar lo irrepresentable - que en el primer soneto, «Chile en alma», se comunica a través de una acumulación sinonímica («lo indecible», «lo inefable», lo «inextinguible», lo «inaprehensible», lo fugaz) junto a una hipérbole («el ojo espiritual ni llega a verte») y una sinécdoque («no se agotan tus profundas minas») que sugieren una inabarcable totalidad de un Chile que no se deja aferrar («no hay arte de asirte y de apresarte, | ni hay el modo absoluto de tenerte»), Sabat Ercasty puede encontrar su propia voz para contarle y cantarlo, una voz apropiada, «un modo de voz, puro y sensible» en aquellas «palabras-abismos» de un regreso a la integridad del comienzo, al verbo original. A «la primera palabra» que «Salió de las tinieblas» - diría así en los versos de «La palabra» Pablo Neruda con el que Sabat Ercasty comparte muchas analogías y una ósmosis continua⁵ -, al «manantial maternal de las palabras» (Neruda 1962², 447) en suma:⁶

En *palabras-abismos*, quién lograra
decirte, Chile, sólo en *lo indecible*,
en *un modo de voz, puro y sensible*,
mas dónde *lo inefable* se alcanzara.

Quién tu reconditez muda apresara,
quién hurtase tu estrella *inextinguible*,
quién diera tu emoción *inaprehensible*,
quién tu *fugacidad* ideal logara.

Araneda Bravo, Olga Arratia, Stella Corvalán, Manuel Eduardo Hübner, el mar de Chile, Carlos Vergara Bravo, Juan Gómez Millas, Carlos René Correa.

2 De cada poema el autor indica fecha y lugar de composición.

3 Leído en versión reducida ante el *VII International and Interdisciplinary Conference in Homage to Alexander von Humboldt, Claudio Gay and Ignacio Domeyko* (Santiago, Chile, 5-10 de enero de 2014). Comunicación inédita.

4 Carlos Sabat Ercasty fue presidente del Instituto Uruguay-Israel en Montevideo.

5 Cf. en particular Meo Zilio 1967, que incluye Meo Zilio 1960 y 1963, ahora también en Meo Zilio 1995. Para una hermenéutica de la estética y la espiritualidad de Sabat Ercasty resultan fundamentales, a partir de 1960, todos los trabajos de Giovanni Meo Zilio que también han inspirado estas reflexiones mías que aquí presento (cf. además Meo Zilio 1986, 1987, 1995).

6 Las cursivas en las citas de los textos poéticos son de la autora de este artículo.

Porque te excedes, máximo, al donarte,
y *el ojo espiritual ni llega a verte*,
y eres tú quien te das y no terminas.

Y no hay arte de asirte y de apresarte,
ni hay el modo absoluto de tenerte,
y no se agotan tus profundas minas.
(«Chile en alma», p. 9. 4 de enero de 1954. En Valparaíso.
Universidad Santa María)

Con un programa poético y una íntima exaltación del paisaje chileno y de una naturaleza variada y desmesurada que generosamente se entrega y rehuye a la vez, se abre por lo tanto el libro que cuenta y canta una geografía - una «loca geografía»⁷ - que aglomera bosques, valles, montañas, ríos, ojos de agua, mar y «en el hombre del surco, todo el azul del cielo» («Todo Chile», p. 72. 1952. A orillas del Maipo).

A partir de su primer libro de poemas - *Pantheos* (1917) -, con que resonó como voz nueva en el ámbito de la lírica uruguaya y cuyo título era ya una explícita declaración de los rumbos por los que transitaba y a los que siempre se mantuvo fiel, Sabat Ercasty, poeta de extraordinaria fecundidad, revela el elemento cósmico y pánico como cifra de su producción.

En *Chile en monte, valle y mar*, de donde emerge el pleno dominio de su tensión lírica, es evidente que la euforia panteísta ha encontrado un centro, el Hombre. El Hombre es ahora, por lo tanto, el centro del Todo-Dios, es «transfundido en dios» («Noche mística sobre los Andes», p. 58. 8 de febrero de 1954. Sobre la cordillera), un Dios que por supuesto debe entenderse en un sentido inmanentista. En los *Sonetos chilenos* se hace bien ostensible el núcleo generador de todo ese articulado mundo poético que se halla justamente en la centralidad de lo humano, sentida como conciencia del mundo, «humana conciencia» («Hermandad del río», p. 73. 1952. En el camino que bordea el Maipo, hacia la cordillera).

En la dinamicidad de la circulación de fuerzas centrípetas y centrífugas por la que el poeta se transforma - con una actitud renacentista, leonardesca se diría - en el centro real del cosmos y del mismo ser, reside su esencia y su fuerza poética. Al confluir la panteísta comunión de todo lo existente (lo humano, lo sagrado y lo natural), Sabat Ercasty escribe en «Hombre y río»:

⁷ Es conocida la definición de Benjamín Subercaseaux 1940.

Te bebo en el durazno y el racimo dorado,
y en la campana verde de la licuosa pera,
bebo el agua en la savia que alzó la primavera
y la fundida nieve del monte deshelado.

Te sorbieron raíces en el lodo *sagrado*,
y entraste a los frutales con tu gracia ligera,
y me vas por la sangre cual por una pradera
y en su bruñidas chispas vibras enamorado.

Te escucho en los recónditos oídos de la entraña
como si me trajeras la voz de la montaña,
como si me tañeras cristales de tu fuente.

Me vuelves al sentido de tu belleza pura,
y *al sentirme en mi carne me siento en la natura*,
y *hombre y río creamos una sola corriente*.
(«Hombre y río», p. 53. 6 de febrero de 1954. A orillas del río
Aconcagua)

La coincidencia entre el macrocosmos y el microcosmos, entre la naturaleza y el hombre, por lo tanto, es la actitud espiritual que rige todo el sistema poético de Sabat Ercasty.

El universo participa de la misma pulsación del alma humana y, viceversa, el poeta está en la actitud permanente de tensión para captar la vida profunda de la naturaleza, su aliento y conformarse a ella:

Ola que el corazón del mar promueve,
vengo a crear mi tiempo en tu latido,
solos están mis ojos y mi oído,
mi enhiesta llama y mi profunda nieve.
(«Ante las olas», p. 15. Julio de 1952. Sobre un peñasco
del Pacífico)

Sabemos que para Northrop Frye (1977),⁸ cuya atención se focaliza en la substancia mitológica de la producción artística, la referencia última del arte es la naturaleza, y en el arte que ha dejado de ser un mero contenido para convertirse en un campo de acción, el vínculo con la naturaleza proviene principalmente de la sincronización del artista con «el pulso telúrico» («El Ande naciente», p. 40. En un desfiladero de los Andes. 1 de febrero de 1954), con los ritmos del ambiente (día y noche, mareas, solsticios, gestaciones, respiración). Todos estos ritmos son cíclicos y están ritualizados. Y sabemos tam-

⁸ Cf. también Yurkievich 1984, las páginas que se refieren a Neruda (169-257).

bién que el ritual, que contiene en su germen los arquetipos mitológicos, es la tensión para recuperar la relación mágica perdida con los poderes naturales. Sabat Ercasty, poeta-antena, está acústicamente empeñado en captar las voces arcanas del ser, de su universo interno y externo, en auscultar las sugerencias fenoménicas, las melodías cósmicas. Lo sonoro cósmico, hecho de representaciones sensoriales (exógenas) o mentales (endógenas), construye aquella cosmogonía musical propia del poeta-músico. Así escribe Sabat Ercasty en «El órgano azul»:

Es el *poeta-músico*. Y su ola es el encanto...

No sé qué inspiración la mueve hasta la orilla.

Mientras triza alabastros y en las arenas brilla,

mece en la curva enorme su melodioso canto.

(«El órgano azul», p. 43. En la bahía de Valparaíso. 3 de febrero de 1954)

Este canto del mundo lo siente brotar al mismo tiempo desde el fondo de sí mismo, por aquella circulación de elementos micro y macrocósmicos a los que se ha hecho mención. De esta forma se insertan en el cuadro de la sonoridad y de la orquestación cósmica «un *mujido* arcano», «un *rumoroso* paso» («Valle de Chile», p. 16. 20 de julio de 1954. Cercanías de Santiago), «un peñón cribado de *flautas* y de *notas*» («Peñón de ocaso y noche», p. 23. En un peñón de la costa Chilena. 24 de enero de 1954), «la *rapsodia* sencilla» del mar con sus «flautas» y sus «bocas» («El órgano azul», p. 43. En la bahía de Valparaíso. 3 de febrero de 1954), «la *voz* nocturna de la sombra en la nieve» («Ante un río de los Andes», p. 10. 16 de enero de 1954. A orillas del Aconcagua), el «Eléctrico *zumbido* del alaje» y «de la Tierra el prometeano *grito*» («El vuelo», p. 17. 21 de julio de 1952. Santiago de Chile), el «oculto *sonido*» del caracol, «memoria *musical* del abismo» («En el Pacífico», p. 18. 22 de enero de 1954. En una playa de Valparaíso), «los *cantos* marinos» y «la *sal rumorosa*» («El cenicero marino», p. 49. 15 de enero de 1954. En un figón de Valparaíso), «el *fragor* salvaje | del monte y del torrente enardecido» («El amor de la nube», p. 29. 10 de febrero. Desde un balcón. Santiago), el «*grito* del sol» («La aurora sobre el Ande», p. 61. 17 de julio de 1952. En un flanco de la cordillera), los «*ecos* de metal de tus radiantes minas» («Chile en alto y hondo», p. 62. 10 de julio de 1952. En el Cajón [cañón andino] del Maipo), la «*música*» de una estrella «levemente exhalada» («Yo la sentí vibrar», p. 64. 8 de febrero de 1954. Sobre una roca de los Andes), «el *fragor* de tu pecho potente» («Hermandad del río», p. 73. 1952. En el camino que bordea el Maipo. Hacia la cordillera), «el *rumor* legendario «del viejo océano» y la «*música* poderosa» del mar («Plegaria al océano», p. 76. Febrero de 1954. En costas del Pacífico).

La tensión sonora recupera incluso sinestesias audaces como «acústicos perfiles» («Una ofrenda para Pedro Prado», p. 63. 3 de julio de 1952. En Viña del Mar), una «líquida voz» («El río Mapocho», p. 66. 11 de febrero de 1954. En Santiago) y un «silencio amatista» («El lago entre los montes», p. 30. En Chile. Sin fecha recordada).

La auscultación de lo terrestre permite todos los posibles juegos analógicos y de ósmosis entre los sentidos («qué harina de *silencio*», «*sentir* la luz de plata» [«El amor de la luna», p. 65. 17 de febrero de 1954. En una noche andina]) y, a su vez, entre los diferentes reinos de la naturaleza («*rugías* en las rocas tu hazaña, | y tu tronar *volaba* en las selvas esquivas» [«El río Maule», p. 79. 1952. En las laderas del Descabezado [volcán]]).

Y así, como hay un centro energético de la naturaleza donde los «nervios de la montaña vibraban en mi oído» («Identidad cósmica», p. 54. 8 de febrero de 1954 [sin localización]), existe coincidentemente un centro profundo de la experiencia imaginativa de donde surge el mito como oráculo, como revelación. A este centro dinámico desciende Sabat Ercasty por inmersión, hacia el vitalismo desbordante de la creación del mundo, penetrando en las honduras de su conciencia:

Sueño el día y la noche, cuando la cordillera
vertebró sus delirios, incendió sus entrañas.
Sueños los crecimientos, la crispación entera,
el huracán, el polvo, el fuego, las montañas.

[...]

Sueño cómo, de pronto, brincaron los torrentes,
y el agua, repentina, precipitó sus fuentes,
y los ríos araron sus bramadoras rutas.

Sueño los rojos génesis, las llamas creadoras,
la lúbrica ufanía, las sangrantes auroras,
y un Dios enardeciendo las fuerzas absolutas.
(«El Ande naciente», p. 40. En un desfile de los Andes.
1 de febrero de 1954)

Al encarnar en palabras esas fuerzas genésicas, naturales y divinas, la écfrasis anima el flujo visionario de un repertorio de mitologemas, o sea de arquetipos mitológicos que constituyen el basamento de la memoria del mundo:

No es *memoria* del hombre esta *memoria* inmensa,
ni es con mi pensamiento que mi cabeza piensa,
y es como más abajo del ser manifestado.

Dentro de las raíces de la montaña andina
 descendí a las raíces de la Tierra divina,
 y escuché un corazón como nunca escuchado.
 («Identidad cósmica», p. 54. 8 de febrero de 1954
 [sin localización])

Penetrar en las entrañas de la tierra, hundir en la intimidad de la materia, «descender a las madres del torrente» («Siembra astral», p. 45, 4 de febrero de 1954. Valparaíso) es representar el cosmos en la profundidad ctonia, subterránea, de sus orígenes donde se conserva perenne la infancia del mundo. Se reitera en los versos la imagen de 'madre' y 'tierra' y la analogía con la fecundidad femenina y la telúrica («tendido de boca en la fecunda entraña | la abracé en un abrazo que fué toda la vida!» («Tierra de Chile», p. 42. En una ladera de los Andes. 31 de enero de 1954). Pero, valga una imagen por todas: «y la montaña madre, como un sexo, se abría» («El labrador del Ande», p. 56. 16 de enero de 1954. En la ruta de Quillota a Santiago). Para Sabat Ercasty la tierra es «la eterna madre» (sintagma que es el título también de un poema, «La eterna madre», p. 83, escrito el 23 de agosto de 1957, sin localización precisa), la tierra es la engendradora, generadora y regeneradora de la vida, la que procrea y cuyo seno - «seno terrestre» (83) - da alimento.

La exaltación benéfica de confundirse con el cosmos,⁹ el gusto de «Sorber la savia y apresar la vida» («Siembra astral», p. 45, 4 de febrero de 1954. Valparaíso), pasa a través del hilo líquido de la ingestión: «Me arrodillo en las ondas. Bebo el licor del mundo» («Ante un río de los Andes», p. 10. 16 de enero de 1954. A orillas del Aconcagua). Ser «uno | en esa Unidad suprema de las cosas», aquí donde «La tierra bebe el sol y vibra en su belleza» («Éxtasis», p. 81. Febrero de 1954. Junto al Aconcagua), el monte «bebe [...] la luz sagrada y pura» («Las tres imágenes del monte», p. 14. En los Andes chilenos. 12 de enero de 1954), y el «condor [...] bebe los vagos infinitos» («Oración cósmica», p. 22. En la cordillera. 25 de enero de 1954).

Para contar y cantar a Chile, una gramática gozosamente fisiológica aspira en toda la obra a representar la realidad entrelazando y conectando las diferentes percepciones. Tal como el poeta las capta en una cuesta de la cordillera, las trasvasa conjuntamente a una única estrofa de «Tierra de Chile» que concentra la presencia y la mezcla de todos los cinco sentidos:

⁹ Paradigmático es el caso en «Hombre y río», p. 53, donde hombre y río crean una sola corriente. Entre otros ejemplos de la fusión, cf. la misma imagen acuática también en «Identidad cósmica», p. 54, donde el hombre «hasta» es el torrente mismo («y hasta soy el torrente») o se siente incorporado en el monte hasta olvidar su condición de hombre («Adherido a la piedra del monte, fui tan suyo | que me sentí de monte en un humano olvido»).

Largamente el *sabor* de tu tierra he *gustado*,
color de los sonidos y susurro en colores,
tactos de leve aroma o de espesos olores,
sensación en el pie de musgos y de prado.

[...]

(«Tierra de Chile», p. 42. En una ladera de los Andes. 31 de enero de 1954)

Si exploramos entre las menciones léxicas, ocupa un lugar importante el tema de la nutrición elemental: el agua, que incluye también lo líquido en todas sus formas frutales (el durazno, la uva, la pera, etc.: cf. más arriba el texto completo de «Hombre y río», p. 53), y el vino también, por supuesto. Un poema, «Dionisos» (p. 24. En el camino de Valparaíso a Santiago el 16 de enero de 1954), está dedicado enteramente a la «dulzura de dios» pero el listado de vinos sabatiano cuenta también con «dulces vinos» («Racimo y flor», p. 12. 18 de enero de 1954. En unas viñas de Chile), un «vino fogoso» («El cenicero marino», p. 49. 15 de enero de 1954. En un figón de Valparaíso) y un «impalpable vino» de los astros («Alsino», p. 25. Ante un ave marina en la bahía de Valparaíso. 26 de enero de 1954).

Dentro del repertorio alimenticio de Sabat Ercasty se repiten los elementos básicos, elementales: los cereales («la harina de luna en su polvo divino | y el pan de cada día en la mesa sagrada» [«El labrador del Ande», p. 46. 16 de enero de 1954. En la ruta de Quillota a Santiago]), «los rubios trigos» («Tierra de Chile», p. 42. En una ladera de los Andes. 31 de enero de 1954), la espiga (pp. 59, 67, 72, 74¹⁰), la fruta – el fruto (p. 59), la manzana (p. 67), «el durazno y el racimo dorado» (p. 53), la pera (p. 53), la uva (p. 49), los «frutos tentadores» (p. 42), los «jugos tropicales» (p. 12)¹¹ –, la miel (pp. 67, 78).¹² A este propósito, en «Mujer chilena» Sabat Ercasty elaboró una rica nomenclatura de lo natural a través de la cual la mujer condensa su cosmovisión y es el arquetipo que conjuga las funciones básicas de la vida orgánica: la nutrición, la sensualidad, la maternidad:

10 «El templo». 17 de febrero de 1954. A orillas del Mapocho; «Mujer chilena». 13 de febrero de 1954. En Santiago. Plaza de Armas; «Todo Chile». 1952. A orillas del Maipo; «Danzad, jóvenes trigos». 1954. En las praderas de Quillota.

11 «El templo». 17 de febrero de 1954. A orillas del Mapocho; «Mujer chilena». 13 de febrero de 1954. En Santiago. Plaza de Armas; «Hombre y río». 6 de febrero de 1954. A orillas del río Aconcagua; «El cenicero marino», 15 de enero de 1954. En un figón de Valparaíso; «Tierra de Chile». En una ladera de los Andes. 31 de enero de 1954; «Racimo y flor». 18 de enero de 1954. En unas viñas de Chile.

12 «Mujer chilena». 13 de febrero de 1954. En Santiago. Plaza de Armas; «Naturaleza». 1954. Limache.

Mujer, toda en la flor, toda en la estrella,
surco de campo y miel en la manzana,
espiga de la luz en la mañana,
y en toda noche precursora huella.

[...]

(«Mujer chilena», p. 67. 13 de febrero de 1954. En Santiago. Plaza de Armas)

Y si, en «Mujer chilena», la mujer encarna la fertilidad terrestre, en «Tierra de Chile», en un juego de inversiones, es la tierra la que está representada en su esencia femenina a través de un amplio espectro metafórico:

Amó mi voluntad el hierro del arado
cuando arrancaba al lodo profecías de flores,
besé los rubios trigos, los frutos tentadores,
y me oprimí a los árboles con goce apasionado.

Y me sentí en el *polvo vital, que todo crea,*
en los *torrentes locos que sangra la montaña,*
en la *simiente hermética* y en la *gleba encendida,*

en la raíz de sombra y el ala que planea,
y tendido de boca en la *fecunda entraña,*
la abracé en un abrazo que fué toda la vida!

(«Tierra de Chile», p. 42. En una ladera de los Andes. 31 de enero de 1954)

La alabanza del amor y de la pasión amorosa se amplifica hasta abarcar el universo entero, «pánicos amores» («La rosa astral», p. 68. 18 de febrero de 1954. Hacia Santiago. En un sendero nocturno), deseos carnales que invaden la geología, la botánica y la zoología, lo humano y lo divino y donde incluso «el sueño de vivir fecundará las horas» («La rosa astral», p. 68): «danzan las montañas en la cuenca amorosa» («El ojo del agua», p. 36. En una comba entre montañas. 19 de enero de 1954); «Los valles fecundan las simientes» («Estío», p. 51. 14 de febrero de 1954. En una quebrada, cerca de Santiago); el río Mapocho «enamorado» riega la ciudad («El río Mapocho», p. 66. 11 de febrero de 1954. En Santiago); «hay entre cielo y tierra un amoroso celo» («Éxtasis», p. 81. Febrero de 1954. Junto al Aconcagua); «un Neptuno celoso | que en la más fina gruta sus creaciones besa» («Ante los caracoles de Pablo», p. 80. Febrero de 1954. En Santiago) y una nube «femenina, [que] besa el torso herido» de los roquedos («El amor de la nube», p. 29. 10 de febrero [sin año]. Desde un balcón. Santiago).

En el universo analógico de Sabat Ercasty, enamorados están la simiente, la tierra, el lago, el río¹³ y conviven en una euforia impulsiva «las islas calientes, abrazadas y amantes» («El cenicero marino», p. 49. 15 de enero de 1954. En un figón de Valparaíso); «un volcán apasionado («Mujer chilena», p. 67. 13 de febrero de 1954. En Santiago. Plaza de Armas) y «apasionadas olas» («Plegaria a Gabriela Mistral», p. 82. 14 de Abril de 1957. En Montevideo); un «torrente enardecido» («El amor de la nube», p. 29. 10 de febrero. Desde un balcón. Santiago); un «marino lecho» («Ante las olas», p. 15. Julio de 1952. Sobre un peñasco del Pacífico) y ... «¡Y las curvas, las curvas sensuales de la vida!» («Antes los caracoles de Pablo», p. 80. Febrero de 1954. En Santiago).

Naturaleza seductora y seducida, amante, amada. Pero hay más. A lo largo de los sonetos se manifiesta insistentemente la sacralización de la naturaleza. Y si el hombre puede vivir la experiencia de lo Sagrado y relacionarse con el Universo a través de una 'geografía' que reproduce en la tierra las configuraciones del mundo celeste, para Sabat Ercasty este espacio sagrado no puede ser que la bahía de Valparaíso, Axis del Mundo, punto de convergencia, de hierogamia, o sea de matrimonio sagrado entre Cielo y Tierra, entre Cielo y Mar. Y es en «Nupcias de Mar y Cielo» donde se celebra la ceremonia, el rito entre los diferentes planos de la existencia, la extraordinaria unión de lo alto y de lo bajo:

¡Bahía, tu bahía, Valparaíso! Veo
cómo a las sombras místicas y a las constelaciones
las hurta el mar profundo, de nocturnas pasiones,
en un arrobamiento de cósmico deseo.

Sobre el agua hay un lírico y amoroso aleteo,
el océano arquea diáfanas pulsaciones.
Vaga un oleaje lento, fugan húmedos sonos,
y la noche y el mar estrechan su himeneo.

Adentro, en la bahía, naufragados cristales
sorben de las estrellas los besos inmortales
y en tálamos de algas son amados.

Cae un polen celeste a los sexos marinos,
y aquella danza hundida de los mundos divinos

13 «la simiente enamorada» («Siembra astral», p. 45. 4 de febrero de 1954. Valparaíso); «la tierra enamorada» («Yo la sentí vibrar», p. 64. 8 de febrero de 1954. Sobre una roca de los Andes); «el lago enamorado» («El lago entre los montes», p. 30. En Chile. Sin fecha recordada) y el río que «Incontenible, de las cumbres llega[s] | a la ciudad, que enamora-do riega[s]» («El río Mapocho», p. 66. 11 de febrero de 1954. En Santiago).

es como si soñasen los abismos callados.
 («Nupcias de Mar y Cielo», p. 41. Bahía de Valparaíso.
 1 de febrero de 1954)

Según explica Mircea Eliade, «la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica» (Eliade 1973, 20). Y una bahía - la bahía de Valparaíso -, por lo tanto, puede convertirse en una hierofanía. En lo sagrado que se nos muestra.

Bibliografía

- Eliade, Mircea (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Meo Zilio, Giovanni (1960). «Influencia de Sabat Ercasty en Pablo Neruda». *Revista Nacional*, 202, 1-39. Ahora también en Meo Zilio 1995.
- Meo Zilio, Giovanni (1963). «Pascoli e Sabat Ercasty». *Diálogo*, V, 19-22, 56-65. Trabajo sucesivamente ampliado y publicado en español en el tomo Meo Zilio 1967, 103-85. Ahora también en Meo Zilio 1995.
- Meo Zilio, Giovanni (1967). *De Martí a Sabat Ercasty*. Montevideo: El Siglo Ilustrado.
- Meo Zilio, Giovanni (1986). «Sabat Ercasty e Neruda: tracce de 'El árbol' in 'Entrada a la madera'». *Studi di Letteratura ispanoamericana*, 18, 13-18. Ahora también en Meo Zilio 1995.
- Meo Zilio, Giovanni (1987). «Otras huellas de Sabat Ercasty en Neruda: 'El hada de los jardines' / 'Entrada a la madera'», en «Los Años Veinte = Actas de Primer Congreso Internacional 'Centre d'Études des Littératures et des Civilisations du Río de la Plata' (París, 23-25 de junio de 1986)», *Río de la Plata* (París), 4-5-6, 177-83. Ahora también en Meo Zilio 1995.
- Meo Zilio, Giovanni (1995). *Estudios Hispanoamericanos. Temas Lingüísticos y Estilísticos*. Roma: Bulzoni.
- Neruda, Pablo (1962²). *Obras Completas*. Buenos Aires: Losada.
- Sabat Ercasty, Carlos (1917). *Pantheos*. Montevideo: O.M. Bertani Editor.
- Sabat Ercasty, Carlos (1958). *Chile en monte, valle y mar. Sonetos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Scopus.
- Subercaseaux, Benjamín (1940). *Chile o una loca geografía*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Yurkievich, Saúl (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel.

Contar con imágenes

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Texto e imagen en *La Quijotita y su prima*, de Fernández de Lizardi Las cenizas de la imaginación

Amanda Salvioni

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract *La Quijotita y su prima*, by the Mexican writer J.J. Fernández de Lizardi, was first published in 1818, and then re-edited throughout the 19th century, with several illustrations. The presence of the images in the book influences the relationship between the text and the reader, modifying the time and gesture of the reading itself. The image determines that the written text is not the exclusive repository of meaning, influences the forms of reception, and contributes to the construction of the meaning of the text, which is historically determined. From these premises, the essay analyses not only the different functions of the images in relation to the text, but also the way in which their presence evolves, from the eve of Independence to the fullness of the Nation.

Keywords Fernández de Lizardi. Novel. Illustrations. History of reading. History of women.

Sumario 1 Introducción. – 2 La quijotita y su prima, una novela ilustrada para la educación de las mujeres. – 3 El quijotismo lizardiano: lecturas y locuras femeninas. – 4 Texto e imagen, una relación funcional. – 4.1 Las funciones narrativa y simbólica: la caída de Pomposita. – 4.2 La función hermenéutica. – 5 La función metanarrativa: la puesta en escena del discurso y la reaparición del montón de lana.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-05 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/021

283

1 Introducción

Libro: sustantivo singular masculino.
Lectura: sustantivo singular femenino.
(Innocenti 2013)

El origen de la novela ilustrada en México coincide con el origen mismo de la novela como nueva forma de relato del Continente hispanoamericano, inaugurada precisamente en México por José Joaquín Fernández de Lizardi cuando, a causa de la revocación de la libertad de prensa en 1812, y después de ser encarcelado por las posturas ideológicas de su periódico *El pensador mexicano*, se ve obligado a buscar no solo nuevas formas de expresión de sus ideas liberales, sino maneras de seguir ganándose la vida con la escritura. Sale así, en 1816, *El Periquillo sarniento*, y en los tres años a seguir, *Noches tristes y día alegre*, *La Quijotita y su prima* y *Don Catrín de la Fachenda* (que solo se publicará póstumo, en 1832). Las cuatro novelas de Lizardi constituyen el primer corpus novelístico hispanoamericano coherentemente concebido, que experimenta la narrativa de ficción como forma de representación de la comunidad imaginada nacional.

Ahora bien, tanto *El Periquillo* como *La Quijotita* se publican por entregas, con el agregado de numerosas láminas, cuya presencia es anunciada por el autor en sendos prospectos de edición, como elemento novedoso y enriquecedor. Queda claro desde el principio que las ilustraciones no cumplen un rol secundario en el proyecto narrativo de Lizardi, quien selecciona personalmente los pasajes y escenas para representar, señala las dificultades técnicas y los altos costos que conlleva la ilustración editorial, y finalmente se preocupa por la exacta posición que las láminas deben ocupar en la encuadernación, indicando que «las estampas no se deben colocar al principio ni al fin de los capítulos, sino donde corresponda al pasaje que se lee con lo que ellas representan» (cit. en Alba-Koch 1999, 107).

Lizardi establece, de esa manera, una disciplina de lectura marcada por la contigüidad entre el texto y la imagen: si bien su intento parece orientado a complacer los gustos e intereses del público, no cabe duda que su idea de novela incorpora las ilustraciones como parte integrante del texto, más allá del *appeal* ornamental y comercial que la imagen reviste para el público lector. No habrá vuelta atrás: no solo las novelas de Lizardi se seguirán ilustrando en las ediciones sucesivas, durante décadas, sino que numerosas e importantes novelas mexicanas del siglo XIX se editarán en forma ilustrada dando lugar a un corpus imponente y multifacético.

La historia de la novela y de la industria editorial mexicana es también una historia de como la cultura letrada y la cultura visual han ido de la mano, compartiendo campos y prácticas, desde la Nueva Espa-

ña hasta la Nación independiente. Hoy en día, el estudio de la narrativa ilustrada cobra sentido justamente al considerar que una historia cultural del siglo XIX no puede no situarse en esos cruces, en las intersecciones, y en los ‘intervalos’, como quería Aby Warburg, donde podremos acabar de «reconstituir el lazo de connaturalidad entre palabra e imagen» (cit. en Didi-Huberman, Chéroux, Arnaldo 2013, 15) del que hablaba el padre de la nueva iconología. Un reto irrenunciable para el estudio del siglo XIX en Occidente, y por lo tanto para el XIX hispanoamericano.

La segunda parte del título de este trabajo se refiere a una reflexión de Georges Didi-Huberman que tiene que ver con la pregunta ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen?, o qué ocurre cuando la imagen entra en contacto con la realidad, es decir con eso que solemos identificar como verdad referencial. Didi-Huberman, citando a Benjamin, habla de un «incendio», o sea de un estallido de significados que se activan y se concretizan con la mirada, pero que al mismo tiempo determinan una destrucción, una pérdida: «No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas» (Didi-Huberman, Chéroux, Arnaldo 2013, 14).

De alguna forma, las ilustraciones de la narrativa de ficción establecen una relación muy ambigua con lo real, puesto que su referente reside en un espacio de indeterminación propio del texto literario, que solo se define y se concretiza con la lectura. La imagen hace manifiestos todos aquellos rasgos, detalles o aspectos del objeto representado en la obra literaria del que no se puede saber con exactitud, sobre la base del texto, cómo está determinado. Como decía Ingarden (cit. en Rall [1987] 2008, 35), es la actividad co-creadora del lector la que opera dentro de esos espacios de indeterminación. La ilustración puede, al mismo tiempo, limitar la imaginación lectora o dispararla, lo que le ha valido alternativamente, en la historia de la literatura y del libro, el repudio y la exaltación. La ilustración es, por lo tanto, una forma de concretización que afecta al significado históricamente determinado de la obra: como los paratextos de Genette, e incluso mucho más que ellos, la ilustración constituye una de las raíces semiológicas del texto. La novela ilustrada se nos entrega, entonces, con su bagaje de cenizas, de imágenes que han ardido ante la mirada de lectores olvidados, que han construido, a lo largo del tiempo, el sentido de la obra.

Ahora bien, si el siglo XIX ha sido definido como el siglo de oro de la ilustración (Chartier 1995, 231), ya que las posibilidades de reproducción técnica favorecen su uso masivo en la industria editorial popular y las poéticas románticas propician su presencia en la novela, también es cierto que las reediciones de las mismas novelas en el siglo siguiente han borrado sistemáticamente las ilustraciones, en nombre de un logocentrismo ciego que no lograba ver en esa originaria contigüidad entre palabra e imagen las raíces de una posible signifi-

cación. El asedio interdisciplinario a la iconología de las últimas décadas ha demostrado, en cambio, no solo la especificidad de la imagen como fuente del conocimiento histórico, sino, creo, su irrenunciable aporte a la semántica del texto literario. Utilizo, entonces, quizás desordenadamente, ideas propias de la estética de la recepción, de la historia de la lectura, de los estudios visuales y de la narratología para abordar la interacción entre texto e imagen dentro del objeto-novela.

2 La quijotita y su prima, una novela ilustrada para la educación de las mujeres

En la mediatizada conclusión de su *Umbrales*, Gérard Genette (Genette [1987] 2001, 351) indicaba la publicación de la *Nouvelle Héloïse*, en 1761, y de los «Sujets d'estampes», donde Rousseau justifica y explica la presencia de las ilustraciones en su obra, el comienzo no solo de una profunda transformación del estatuto de la novela, sino también de una intensa reflexión sobre la novela ilustrada. Curiosamente, establecer el punto de arranque del fenómeno de la novela ilustrada moderna en la *Nouvelle Héloïse* marca, en el caso que nos ocupa, una coincidencia significativa y no banal. Si el libro de Rousseau ponía en escena - narrativa e icónicamente - la educación femenina y sus escabrosas implicaciones emocionales (la protagonista, como los amantes medievales Heloisa y Abelardo, se enamora de su preceptor y, a su muerte, le confía la educación de sus propios hijos), de la misma manera la novela de Lizardi que analizo aquí pone en escena los riesgos de la educación de las mujeres, haciendo hincapié en el rol de la lectura como práctica pedagógica crucial. Significativamente, en la novela mexicana el pedagogo no es el amante de la protagonista, sino el padre, lo cual neutraliza la carga erótica que complejiza el arquetipo de la mujer culta representado por Heloisa. Como se verá, en una especie de *mise en abîme*, la *Quijotita y su prima* aboga por las buenas lecturas como medio de educación específicamente femenino, y pretende, al mismo tiempo, colocarse dentro de las buenas bibliotecas domésticas, como novela ejemplar.

La Quijotita y su prima. *Historia muy cierta con apariencias de novela*, se publica por primera vez en pliegos sueltos ilustrados entre 1818 y 1819, de forma incompleta, y seguirá editándose a lo largo del siglo XIX, evidenciando en su historia editorial las prácticas de la reutilización y transmisión de imágenes, incluso de un editor a otro, lo que subraya la importancia de las ilustraciones, a las que ningún editor parece querer renunciar.¹ Trataré de evidenciar, no solo las distin-

¹ Tras los primeros dos tomos, publicados en pliegos sueltos entre 1818 y 1819, que lamentablemente no he podido consultar, la novela se edita de forma completa, en 4 tomos, entre 1831 y 1832, por la imprenta de Altamirano, con 8 grabados anónimos. La tercera

tas funciones de las imágenes en relación con el texto, sino también la manera en que su presencia evoluciona, desde las vísperas de la Independencia hasta la plenitud de la Nación, llegando a constituir lo que Ségolène Le Men llama «filières d'images» (Chartier 1995, 238).

La trama de la *Quijotita*, a diferencia del *Periquillo*, del que pretende constituir el paralelo femenino, es más bien exigua. Las dos protagonistas, las primas Pudenciana y Pomposa, nacen al mismo tiempo en el seno de dos familias de la clase acomodada de la capital, y serán educadas de dos maneras completamente distintas. La primera, Pudenciana, tiene por maestro a su propio padre, don Rodrigo, alter ego del autor, espíritu ilustrado y liberal, que cuida su formación en tanto futura mujer, a su vez procreadora y educadora de futuros ciudadanos. Su método educativo responde a los ideales ilustrados formulados en la tratadística francesa y alemana del último tercio del XVIII (Hernández García 2003), entre los cuales prima el Rousseau emendado por el abate Blanchard, y al más antiguo *L'éducation des filles* de Fénelon, citado y parafraseado en el texto. La educación de Pudenciana consiste en primer lugar en la alfabetización y el desarrollo del juicio crítico a través de la lectura, de la que don Rodrigo subraya el inmenso poder de transformación del individuo y la sociedad.

La síntesis de las teorías pedagógicas enunciadas por don Rodrigo no tarda en revelar la consabida ambigüedad de fondo en relación con la cuestión femenina propia de la Ilustración, que termina manifestando insalvables contradicciones. La mujer es, en el momento de su nacimiento, perfectamente igual al hombre en lo que se refiere a sus capacidades intelectivas, pero inferior en lo que se refiere al cuerpo, no solo por su debilidad, sino por un desorden fisiológico interno que arrastra el espíritu femenino hacia abismos sin límites, solo contenible con la acción pedagógica y tutelar del hombre. En razón de todo esto, la niña Pudenciana es instruida para que pueda ejercer la lectura y la escritura dentro de los límites establecidos por el padre. Su razón deberá serle de guía para que no se extravíe en los vicios y las supersticiones, pero será una razón plasmada por el juicio paterno, una suerte de libre albedrío condicional.

Los retratos de mujeres ilustres, letradas y científicas, traídos a colación por el pedagogo en sus discursos, sirven para apoyar la dimensión meramente teórica de las enseñanzas paternas, ya que en la práctica

edición, de 1836, será a cargo de la imprenta de Mariano Arévalo, que reutilizará los 8 grabados de la segunda, mientras que la cuarta edición, en un solo tomo, saldrá en 1842 por la Librería Recio y Altamirano, y contará con 22 láminas litografiadas, enmarcadas a página entera, y viñetas sin marco al final. Para la quinta edición, a cargo de M. Murquía y Comp. en 1853, se reutilizarán las 22 láminas, pero desaparecerán las viñetas, introduciéndose, a cambio, los retratos de los principales protagonistas. He analizado, además, la edición de 1897, incluida en las *Obras escogidas* de J.J. Fernández de Lizardi, por los editores J. Ballezá y Comp., que presenta cromolitografías y grabados de Antonio Utrillo, a toda página, y viñetas a principio y fin de capítulo. De ahora en adelante, todas las citas relativas a la novela de Lizardi se referirán a la edición de 1897.

se le niega a la niña la posibilidad de seguir aquellos ejemplos, inapropiados para la mujer en el ejercicio de su función social de cuidadora del hogar y procreadora. El fantasma de Sor Juana Inés, de quien en un pasaje del libro se citan por completo las célebres redondillas, emerge detrás de la banalización de su significado, con todo su poder desestabilizador en los delicados equilibrios de la condición femenina en la sociedad novohispana. Si a nivel del discurso la moraleja atribuida a las redondillas se refiere a la responsabilidad de los hombres que son causa de los desvaríos de las mujeres, a nivel simbólico la figura de Sor Juana no deja de chocar con el retrato ideal de la mujer ilustrada. Reveladora de las contradicciones sociales que enredan a la mujer, la monja, a quien en su encierro claustal se le niega su función procreadora, es presa del fastidioso enigma del intelecto femenino: «era una religiosa enclaustrada en un monasterio, y no una mujer de mundo» (Fernández de Lizardi 1897, 202), observa un personaje masculino para desautorizar su mensaje. El personaje de Pudenciana termina por aplastarse bajo el peso de los mensajes contradictorios que recibe de su educación: su inferioridad en la igualdad, su irracionalidad en la Razón; lectora sin poder leer libremente, escritora sin poder escribir. Ella llegará a ser mujer y madre ejemplar, y corresponderá al ideal paterno hasta desdibujarse en mera figura del discurso; una presencia casi innecesaria.

Pomposa, en cambio, es un personaje en carne y hueso y lleno de contradicciones. Desde su nacimiento se encuentra abandonada por los padres, incapaces de cultivar un proyecto pedagógico coherente, a la merced de nanas indígenas y sirvientas incultas, o de un colegio público solo capaz de transmitirle una instrucción formal e inconsistente. Crece, de esa manera, en una total y perniciosa autonomía y libertad. Por cierto, no la antigua libertad jurnaturalista ni la nueva libertad contractualista, sino un vacío ilimitado que la deja esclava de sus pulsiones. Un grupo de estudiantes goliardos la apodarán 'Quijotita' en relación a sus locuras y alucinaciones: Pomposa la Quijotita lee desordenada y apasionadamente malas novelas y vidas de santos, y está condenada a morir, por sífilis, en el momento exacto en que empieza a vislumbrar los verdaderos rasgos de la realidad circundante. A ella, culpable de abortar, se le niega la posibilidad de procrear, como última higiene social prescripta en esta despiadada alegoría novelada de la Nación en ciernes.

3 El quijotismo lizardiano: lecturas y locuras femeninas

La adaptación femenina del personaje cervantino brinda la clave de esta novela pedagógica y pseudo-picaresca, como una alegoría de la lectura practicada por las mujeres. El cervantismo de Lizardi, como justamente apunta Alba-Koch (2010, 61), se ubica plenamente dentro del marco de la recepción ilustrada del *Quijote*: el narrador identifica la «quijotería» como todo lo que se opone a la Ilustración, en la

medida que representa una defensa de lo arbitrario y ficticio frente a lo positivo y racional asociado al largo Siglo de las Luces, cuyas postrimerías iluminan la ciudad letrada novohispana.

Pero el quijotismo crítico que Lizardi manifiesta en la *Quijotita y su prima* se alimenta más bien de la reinterpretación anglófona de la novela de Cervantes, que introduce el quijotismo femenino como variante. Iniciado por Charlotte Lennox con su novela *The Female Quixote*, de 1752, que Lizardi pudo haber leído en la libre traducción realizada por Bernardo María de Calzada, publicada en Madrid en 1808 bajo el título *Don Quijote con faldas*, el quijotismo femenino, como modelo transnacional, se difundió especialmente en las Américas, conectándose, según Catherine Jaffe (2017), con temáticas poscoloniales ligadas a la construcción de los nuevos sujetos nacionales.

En este sentido, el inmediato antecedente de la novela de Lizardi bien podría ser la obra de Tabitha Gilman Tenney, *Female Quixotism, Exhibited in the Romantic Opinions and Extravagant Adventures of Dorcasina Sheldon*, publicada en Boston en 1801, en edición ilustrada. Tanto Pomposa la Quijotita como Dorcasina Sheldon, que imitan con sus comportamientos modelos literarios malos y obsoletos, funcionarían como sinécdoques del sujeto colonial (Jaffe 2017, 56), ya que representan una crítica a sus respectivas sociedades en pos de autonomía. Quedan por definir los motivos por los cuales los personajes femeninos se prestan a la sátira social ilustrada en el contexto americano.

En el caso de Lizardi, el cuerpo femenino se muestra especialmente permeable a los vicios, desvalores, defectos e infestaciones que caracterizan la sociedad colonial; encarna, además, una turbadora condición de inferioridad y al mismo tiempo de indocilidad, que revela las inquietudes de los reformadores con respecto a la modernización del país. La mujer que lee reúne, de algún modo, en una sola imagen, muchas de las inquietudes de las modernidades periféricas, desde la emulación de lo foráneo al desorden de las pulsiones. Por otra parte, la lectura femenina siempre fue mirada con recelo y asociada con la sexualidad incontrolada, la subversión y la locura. Incluso en la visión ilustrada, la mujer lectora cae inevitablemente en la tentación de imitar lo que lee; es menos capaz de discernir lo real de lo ficticio; es más vulnerable a la seducción de las ideas, con el riesgo de llevar lo virtual e incorpóreo de la lectura al plano de su propia realidad física. No por nada, la mujer que lee es una imagen compleja en la iconografía occidental, como demuestra, por ejemplo, la tradición de las Marías Magdalenas representadas en el acto de leer, a la espera de su redención (Innocenti 2013), casi una imagen arquetípica del intelecto femenino y su potencial pervertidor.

4 Texto e imagen, una relación funcional

4.1 Las funciones narrativa y simbólica: la caída de Pomposita

En este cuadro ideológico, que determina la intención pedagógica de la novela, las ilustraciones cumplen distintas funciones que corresponden a otras tantas dimensiones del relato: narrativa, simbólica, hermenéutica, metanarrativa. Me limitaré a analizar algún ejemplo de las funciones principales detectables en las ilustraciones de las ediciones consultadas.

El primer grabado que aparece en la edición de 1831, reutilizado en la tercera de 1836 como portadilla, se refiere al relato de la primera infancia de Pomposa, abandonada por su madre al cuidado de una *pilmama* de apenas ocho años. La niña, asomada al balcón para mirar un vitor, u otra celebración callejera, se desliza de los brazos de su joven cuidadora y precipita a la calle, sin perder la vida gracias al caso fortuito de haberse caído «sobre un montón de lana que habían sacado a asolear» (Fernández de Lizardi 1897, 30). La ilustración correspondiente [fig. 1] muestra, en la parte inferior, un cortejo compuesto por hombres, niños y mujeres que sujetan las astas de varias banderas, ramos y estandartes, los cuales llenan el nivel intermedio de la composición, mientras que en el nivel superior aparece el balcón del edificio, con su barandilla y la puerta que conduce al interior de la vivienda. En el balcón están erguidas y atónitas tres figuras femeninas, entre las cuales se reconoce la pequeña *pilmama*, vestida de una falda indígena, cuyas facciones descompuestas testimonian la angustia por lo que acaba de suceder, y dos damas de miriñaque y peineta, una de las cuales puede ser la madre de la niña. Ésta se encuentra ya debajo del balcón, cabeza abajo, perfectamente perpendicular a la línea de la calle, lo cual acelera ópticamente la ilusión del movimiento de la caída. Lo notable a nivel compositivo es que la cabeza de la niña se encuentra en la trayectoria de las puntas de las astas de las banderas, erguidas como lanzas, casi sugiriendo que el peligro de la caída es doble: no solo la niña se va a estrellar al suelo, sino que va a terminar traspasada. No hay ni un solo rastro del montón de lana que debería protegerla.

Ahora bien, la función de ésta y de otras láminas es, en primer lugar, narrativa: la imagen sostiene el relato en oposición a las continuas digresiones tratadísticas, que suspenden y ralean la narración. La plancha del grabado incluye la didascalía, que transcribe el pasaje del texto al que se refiere la escena representada, para marcar la necesaria contigüidad entre texto e ilustración, según las indicaciones de Lizardi; pero en la encuadernación del volumen dicha disposición no se respeta y las láminas aparecen desplazadas. El efecto es una suerte de deslocalización de la memoria lectora, que se ve obligada a volver a lo leído, interrumpiendo la progresión de la lectura, para recordar los (escasos) sucesos de la trama y recuperar, de ese modo, la dimensión novelesca.



Figura 1 Anónimo, «Se asomó tanto para ver lo que quería, que colgándose demasiado la criatura, cuando quiso no pudo impedir se le deslizará de los brazos». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 1, portadilla)

Esta lámina, en particular, aparece en la portadilla de la edición de 1836, lo que le brinda el carácter de un auténtico ‘umbral’, como diría Genette, o de acceso anticipatorio al texto. Ya sea en la portadilla, ya sea en el cuerpo del volumen, la lámina constituye una clara prolepsis: la caída física de la niña no hace sino anticipar la caída metafórica de la mujer al final, arrastrada a lo más bajo de la sociedad y traspasada por la enfermedad y el horror.

Si el mensaje lingüístico contenido en la didascalia establece el anclaje de la imagen con el texto, el mensaje icónico propio de la ilustración se puede articular a su vez en dos dimensiones: la denotativa, es decir la referencia directa al episodio narrado, la que permite a la imagen desempeñar su función narrativa, y la connotativa, la que posibilita su función simbólica.² En esta última se juega la parte más interesante de la interacción entre palabra e imagen, y el aporte más complejo a la semántica del texto. La niña precipita después de pasar el umbral de su casa para asomarse peligrosamente al abismo social; se desliza de los brazos de la *pilmama* bajo los ojos distraídos de la dama, que no ha sabido protegerla de la insensatez indígena, y ahí encontrará, en el mundo de abajo, su destino trágico.

La caída de la niña, así como está representada en la lámina, desempeña una función simbólica en la medida en que condensa una serie

² Me estoy refiriendo, aquí, a la clásica categoría analítica de Roland Barthes acerca de la retórica de la imagen (Barthes 1964).

de significados que constituyen una visión del mundo, profundamente crítica con la sociedad novohispana, dividida en castas atravesadas por la irracionalidad y la ignorancia; una visión que presupone y anticipa un desenlace mucho más trágico respecto al quijotismo femenino anglosajón, cuyas protagonistas recobran generalmente la cordura y finalmente se redimen.

4.2 La función hermenéutica

4.2.1 Los interiores domésticos

La función simbólica deriva de connotaciones erráticas y discontinuas, como decía Barthes, que se activan durante la lectura. La función hermenéutica de la imagen, en cambio, es aquella que deriva de ese plus de significados que la ilustración genera, y que implican una interpretación del mensaje del texto. Por lo general, dicha función se concretiza ahí donde la imagen presenta rasgos incongruentes con el texto.

La representación icónica de los interiores domésticos es la que espacializa el ideograma dominante del narrador, que considera la casa como legítimo espacio femenino en la sociedad novohispana. Por razones paralelas y opuestas, el *Periquillo* exhibía prevalentemente exteriores en las numerosas láminas que lo ilustraban.

Uno de los temas más frecuentemente representados en las primeras ediciones de la *Quijotita* es el episodio que ve a Pomposita, ya adolescente, sorprendida por la madre mientras fuma un cigarro. Abandonada, como siempre, al cuidado de las criadas, la muchacha no tiene los instrumentos para discernir lo bueno de lo malo, lo apropiado de lo indecoroso, y cuando la madre la golpea con violencia, hasta hacerla sangrar, rompe en un llanto de dolor, de incomprensión y de rabia. La ilustración correspondiente [fig. 2], distribuye los personajes femeninos en el ambiente cerrado de una sala. En primer plano se encuentra la madre, desmayada por la violenta emoción entre los brazos de una criada, y más arriba, en segundo plano, está Pomposita llorando. La figura de la madre es la que resalta mayormente por tener los contornos bien definidos y una postura que refleja el pathos del momento; en cambio, los trazos que dibujan a Pomposita son extremadamente tenues, y hacen casi transparente su figura. Toda la atención converge en la madre, revelando el punto de vista narcisista de esta última.

La ilustración siguiente [fig. 3] representa una escena de abuso narrada por un personaje femenino, que recuerda el asalto sufrido por mano de un viejo lascivo con el consentimiento de su familia. La muchacha, en el relato, logra defenderse y alejar al viejo con la ayuda de un joven, que luego se verá obligada a casar. Una gran ventana domina la pared de la habitación, e ilumina la escena, determinando un juego de sombras a los pies de los personajes. Ambas imágenes, como la mayoría de las que siguen, representan el interior doméstico bur-



Figura 2 Anónimo, «Hallamos a Pomposita llorando y bañada en sangre, y su madre provada». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 1, 128)



Figura 3 Anónimo, «Pero no fue él tan pronto en intentar su llaneza, cuanto yo en plantarle una buena bofetada». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 1, 73)

gués, caracterizado por una perspectiva pictórica poco más que primitiva, lograda mediante el uso de la técnica del cuadrículado de los pisos que identifica el punto de fuga. No hay que olvidar que la ilustración editorial debió desarrollarse, en esta primera fase, fuera del ámbito y de los cánones académicos, valiéndose de dibujantes y artesanos no necesariamente formados profesionalmente (Pérez Salas 2005). Más allá del resultado poco logrado en cuanto al dibujo, el uso de la técnica revela un esfuerzo de realismo que se despliega especialmente en los interiores burgueses.

La escena de la muerte de Pomposa [fig. 4], que se desarrolla en la humilde vivienda de una mendiga, no muestra ese mismo afán de mímesis: el cuerpo de Pomposa, en primer plano, parece flotar en el piso, trastocando la relación prospectiva con los muebles y los personajes que están detrás. Los dos diferentes hogares - la casa elegante y la vivienda popular - se mantienen, así, bien distanciados en la percepción del lector, revelando puntos de vistas diferentes: homodiegético y realista en las casas burguesas, heterodiegético y antimimético en los espacios subalternos.



Figura 4 Anónimo, «Entregó su alma al Criador dejando un patético y sensible ejemplo». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 4, 251)

4.2.2 Pudenciana aprende a leer

En las láminas preparadas para la segunda y tercera edición,³ no aparece ninguna alusión al personaje de Pudenciana. Solamente a partir de la cuarta, en 1842, empieza a asomarse tímidamente la hija de Don Rodrigo. El volumen, editado por Altamirano y Recio, cuenta con un número mucho mayor de láminas a toda página, con el agregado de viñetas a conclusión de los capítulos, que aparecen a partir de los últimos pliegos, gracias a la introducción de la plancha tipográfica que reúne imagen y texto.⁴ En esta edición se ilustran las mismas escenas ya representadas en las ediciones anteriores, a las cuales se agregan otros temas. Cabe destacar la ilustración de una escena que tiene lugar en la casa de don Rodrigo, que representa la enseñanza de la escritura en la educación de Pudenciana [fig. 5].

3 No he podido comprobar si coinciden con las ilustraciones de la primera edición en pliegos, aunque, por analogía con lo que ocurre con el *Periquillo*, no deberían ser las mismas utilizadas por Altamirano y Arévalo.

4 El uso del grabado, en México menos frecuente que la litografía, permite la presencia de viñetas sin marco que se integran en la página, sin necesidad de imprimir la hoja aparte, como ocurre con la prensa litográfica. Se trata de experimentaciones que en Europa darán lugar a las grandes obras maestras ilustradas, como la *Comédie Humaine* de Balzac y *I Promessi sposi* de Manzoni en su edición de 1840.



Figura 5 Anónimo, «¿Te gusta escribir? Sí, papá. Pues más te gustará cuando sepas qué gran cosa es la escritura». 1842. Litografía (Fernández de Lizardi 1842 y 1853, t. 1, 100)



Figura 6 Anónimo, «Resolvieron ponerle el nombre de Quijotita y se extendió el honorífico diploma». 1842. Litografía (Fernández de Lizardi 1842 y 1853, 300)

El hogar de don Rodrigo, como los demás interiores domésticos de esta serie iconográfica, está poblado de presencias y de objetos, siendo mucho menor el vacío que en cambio dominaba las representaciones de interiores de la serie anterior. Dos bibliotecas destacan dentro del mobiliario de la sala y, en primer plano, se encuentra el escritorio detrás del cual está sentada Pudenciana. A sus lados, el padre y la madre presiden la lección; en realidad, mientras don Rodrigo se dirige a la muchacha, su esposa parece más bien interrogarlo a él. Pudenciana, en todo esto, se encuentra asediada por sus padres, que la vigilan estrictamente en el acto de escribir. A decir verdad, la joven apoya sobre el papel la mano que sujeta la pluma, pero su mirada es frontal, como dirigida al lector, que a su vez la mira a ella, en el centro de la escena. En lugar de concentrarse en la escritura, Pudenciana parece más bien estar escuchando la conversación de los padres: don Rodrigo le está explicando a su esposa por qué no quiere mandar a su hija al colegio público, después de que la mujer manifestara un tímido disenso al respecto. Mientras tanto, Pudenciana se queda como a la espera de poder finalmente ejercer la habilidad de la escritura, que el narrador en el texto acaba de exaltar como máxima expresión de la libertad individual y la Razón. La didascalia retoma un pasaje literal del texto: «¿Te gusta escribir? Sí, papá. Pues más te gustará cuando sepas qué gran cosa es la escritura» (Fernández de Lizardi 1897, 169).

Lo notable es que mientras en el texto Pudenciana es todavía una niña en edad preescolar que juega con pluma y papel para acostumbrarse a trazar signos, en la ilustración correspondiente está retratada como una joven mujer, que supuestamente ya debería ser capaz de escribir. Sin embargo, no lo hace, quedando suspendida en el gesto, como a la espera de algo que la autorice. En este caso, la incongruencia entre texto e imagen genera un matiz que orienta sutilmente la lectura, cumpliendo, así, su función hermenéutica: si el capítulo describe la educación de una niña de pocos años, la ilustración nos muestra que el resultado final, o sea la joven mujer ya instruida, no implica una emancipación, y que ella siempre estará sujeta a la acción pedagógica y tutelar de otros.

4.2.3 Pomposa se convierte en Quijotita

Los que en cambio ejercen con plena libertad y autonomía la escritura son los estudiantes que se reúnen para encontrar un apodo apropiado para Pomposa. En la economía del texto, la reunión de esos jóvenes maliciosos que bautizarán a la muchacha con el nombre de Quijotita es central; ahí se ofrece la clave de lectura del quijotismo lizardiano y se explicita el paralelismo con el personaje cervantino:

Don Quijote era un loco, y doña Pomposa es otra loca. Don Quijote tenía lúcidos intervalos en los que se explicaba bellamente [...] doña Pomposa tiene los suyos, en los que no desagrada su conversación; pero delira en tocándole sobre puntos de amor y hermosura. El fantasma que perturbaba el juicio de don Quijote era creerse el más esforzado caballero [...] El que ocupa el cerebro de doña Pomposa es juzgar que es la más hermosa y cabal dama del mundo [...] Don Quijote en los accesos de locura, a nadie temía; doña Pomposa, en los suyos, a nadie teme, y se expone a los más evidentes peligros con los hombres, creyendo salir siempre victoriosa de sus asaltos. (Fernández de Lizardi 1897, 464-5)

La ilustración correspondiente [fig. 6] muestra el interior del cuarto estudiantil, cuyo mobiliario está compuesto por una biblioteca, una mesa-escritorio, un catre y algún accesorio para la higiene personal, decoración que denota la diferencia de ese reducto de vida varonil respecto de un hogar familiar. Es esta la única escena en la que están presentes solo personajes masculinos: el lugar exclusivo del hombre es el del estudio y la cultura. El grupo de jóvenes se abulta alrededor de la mesa, ocupados algunos a comer y a tomar, y otro a escribir lo que el protagonista - el estudiante conocido por el apodo cervantino de Sansón Carrasco - le va dictando.

Es notable que el discurso de Carrasco, en el texto, haga hincapié en el sentimiento de poder que mueve la «locura» de Pomposita, la



Figura 7 Anónimo. 1842. Grabado (Fernández de Lizardi 1842, 439)

cual consiste en llegar a pensar que puede ganarle a los hombres gracias a su belleza y capacidad de seducción. El estudiante no menciona en ningún momento el peligro de la lectura, que es en cambio lo que normalmente dispara la dinámica quijotesca. La alucinación de Pomposa es una especie de caballería al revés: la dama no le teme a nadie, y se expone «a los más evidentes peligros con los hombres» (Fernández de Lizardi 1897, 465) como a otras tantas batallas que piensa poder ganar. Lo que evidentemente motiva al grupo de estudiantes en su búsqueda de un apodo infamante para Pomposa es el resentimiento por haber sido rechazados por ella, es decir, derrotados en la batalla. Pero la guerra es otra cosa: el apodo que le atribuyen a la muchacha es el principio de su fin; a partir de ese momento, la reputación de Pomposa estará manchada irremediablemente. En la ilustración, el escritorio que tímidamente ocupaba Pudenciana en la lámina anterior está totalmente dominado por los varones, que esgrimen contra Pomposa las armas de la erudición académica, de la cual ella carece a causa de su formación desordenada.

La imagen de Pomposa en el acto de leer – la que debería remitir a su apodo cervantino – es el objeto de otra viñeta de fuerte valor simbólico. La ilustración [fig. 7] retrae a Pomposa durante su aventura como ermitaña, reescritura del episodio de la Cueva de Montesinos. En efecto, en respuesta a su dudosa reputación, la muchacha se dedica a la lectura de vidas de santos y compendios de religiosidad popular, profundamente aborrecidos por Lizardi, que disparan la dinámica quijotesca propiamente dicha. A raíz de sus lecturas, Pomposa se autoconvence de que ella también puede ser santa, y decide traspasar el umbral doméstico para ir a vivir como ermitaña en el campo.

La viñeta muestra a la Quijotita en actitud soñadora con un libro en la mano, rodeada por un paisaje bucólico, en contraste con las descripciones paisajísticas del texto, que subrayan lo inhóspito del lugar de forma cruda y realista. ¿Estamos frente a una imagen que asume

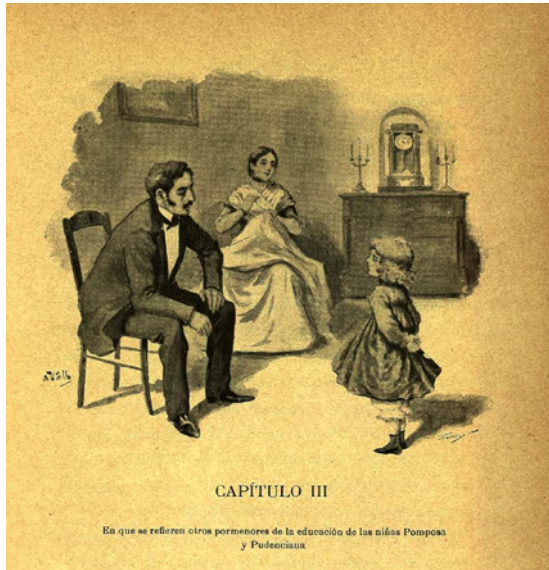


Figura 8 Antoni Utrillo. 1897. Grabado (Fernández de Lizardi 1897, 57)

una focalización interna al personaje (es el punto de vista de Pomposa, que lee e idealiza su situación) o, más bien, se trata de una imagen fuertemente simbólica, muy acorde con los estilemas clasicistas, que remite a la tradición iconográfica de la Magdalena que lee? En su incongruencia con el contenido literal del texto, ¿no es, ésta, una imagen arquetípica que condensa todos los tabúes surgidos alrededor de la mujer que lee, y por ende, del intelecto femenino?

5 La función metanarrativa: la puesta en escena del discurso y la reaparición del montón de lana

Hacia fines del siglo XIX, el tejido iconográfico que acompaña la novela se hace más complejo y se articula de manera distinta con el mensaje verbal. Como ya se ha señalado anteriormente, en las primeras ediciones la casi totalidad de las ilustraciones estaba dedicada a Pomposita; de esa forma, el focus resultaba puesto especialmente en la *pars destruens* del relato, es decir la sátira social. Lizardi había concebido su novela en pleno periodo de transición, en medio de los tumultos que llevarían a la Independencia de México, y con el ojo puesto en la construcción no solo de la estructura política y administrativa del futuro Estado, sino en la imaginación de una comunidad nacional capaz de sostenerlo. Las ediciones póstumas, desde la década del treinta y

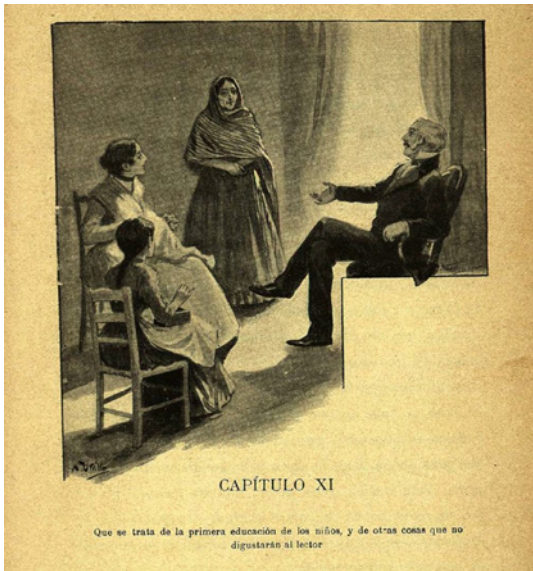


Figura 9 Antoni Utrillo. 1897. Grabado (Fernández de Lizardi 1897, 219)

hasta la del cincuenta, hicieron hincapié en la fuerte intencionalidad pedagógica del texto, desde un punto de vista dictado por la urgencia de las conflictividades sociales y de las turbulencias políticas de la nueva Nación. El ejemplo negativo de la Quijotita no solo potenciaba el mensaje pedagógico con su fuerza amonestadora, sino que interpretaba el pesimismo acerca de la posibilidad de una cohesión social superadora de las dificultades. Ya hacia fines del siglo, cuando con el Porfiriato se consolida el país y se multiplican los mensajes de estabilidad y prosperidad, el focus de las lecturas de la obra de Lizardi parece desplazarse hacia su *pars construens*: es así que, en las ilustraciones de la *Quijotita y su prima*, empiezan a aparecer más frecuentemente el personaje de Pudenciana y, sobre todo, se pone en escena icónicamente el discurso pedagógico del padre.

En 1897, el librero-editor José Ballezá publica las *Obras escogidas* de Lizardi, donde se incluye la edición de *La Quijotita y su prima* con cromolitografías y grabados de Antoni Utrillo. Ballezá, editor catalán establecido en México, se había especializado en la edición ilustrada gracias a la experiencia de publicación, desde hacía unos diez años, del célebre *México a través de los siglos*, por Vicente Riva Palacio, llevada a cabo en coedición con el barcelonés Espasa, a su vez editor de gran tradición y talento en la realización de obras ilustradas. La prosperidad económica que caracterizó las primeras épocas del Porfiriato, y el mayor poder adquisitivo de las clases burguesas urbanas, propiciaban la

difusión de la edición de lujo, es decir, profusamente ilustrada. El modelo empresarial de la coedición entre Ballescá y Espasa, que permite a la edición mexicana contar con las últimas tecnologías y las profesionalidades artísticas europeas, brinda óptimos resultados y en pocos años se llegan a publicar *El Periquillo* y *La Quijotita*, impresos en Barcelona y encuadernados en México, con la colaboración del artista Antoni Utrillo.

La *Quijotita* de Ballescá responde a las características y criterios de la edición de lujo, destinada, por lo tanto, a un público de clase social medio alta. La diagramación responde a una precisa disciplina de lectura. Al principio y al final de cada capítulo aparecen las viñetas que enmarcan lo narrado dentro de precisas pautas visuales, determinando un ritmo de lectura regular. Además, aparecen numerosas cromolitografías a página entera que representan pasajes seleccionados del texto. Lo notable de la selección de los pasajes ilustrados es que muchos de ellos no se refieren a contenidos narrativos, sino a los temas tratadísticos desarrollados por Lizardi. De alguna forma, ya no hace falta apuntalar con imágenes el hilo de la narración, continuamente interrumpido por la enunciación ensayística, sino que parece más bien necesario sostener el discurso pedagógico positivo, que corre el riesgo de perderse tras las vicisitudes novelescas de la pobre Pomposita.

La puesta en escena de la educación de las niñas [figs. 8, 9] carece del movimiento propio de otros episodios novelescos, y se resuelve en representaciones estáticas en las cuales el focus está puesto en la centralidad de don Rodrigo en cuanto educador. Ahora bien, si las escenas poseen un exiguo valor narrativo, revelan, en cambio, un denso contenido simbólico. El padre de Pudenciana está sentado frente a un auditorio femenino, hablando en tono sereno; en la primera viñeta la niña está parada frente a él, minúscula, como repitiendo la lección, mientras que la madre se encuentra sentada a las espaldas del marido, ligeramente desdibujada; en la segunda, la muchacha y la madre están sentadas de espaldas bordando, mientras una criada escucha de pie, y don Rodrigo les habla en actitud magistral. El hogar de Pudenciana es el ideal doméstico realizado, con un *pater familias* que ha logrado imponer un orden racional a las relaciones humanas que se desarrollan en su interior. Ésta es la imagen que finalmente puede competir icónicamente con su opuesto, es decir el hogar de Pomposita donde la figura masculina está totalmente ausente. No por nada, la sociedad mexicana del Porfiriato se asienta en un patriarcado autoritario que hace a los intereses de las clases altas urbanas, y que durará hasta el estallido revolucionario. Bien mirado, parece aquí prevalecer una función que podríamos llamar metanarrativa: lo que se representa, en efecto, son los monólogos del padre de Pudenciana, que constituyen a su vez el eje estructural de la narración. Las ilustraciones ponen así en escena el texto mismo, como en una narración de segundo grado, un texto que, a fines de siglo, el público lector percibe ya como un clásico del canon literario nacional.

Utrillo, en la lámina que reproduce la caída de Pomposita desde el balcón, decide finalmente dibujar el montón de lana que le salva la vida. No todo está perdido, para las quijotitas mexicanas.

Bibliografía

- Alba-Koch, Beatriz de (1999). *Ilustrando la Nueva España: Texto e imagen en El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Alba-Koch, Beatriz de (2010). «Fernández de Lizardi y su lectura ilustrada del *Quijote*: cervantismo, quijotismo y autoría». *Foro hispánico*, 40, 51-72.
- Barthes, Roland (1964). «Rhétorique de l'image». *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, 40-51.
- Chartier, Roger (dir.) (1995). *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*. Paris: IMEC, Maison de Sciences de l'Homme.
- Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones de Círculo de Bellas Artes.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1831-1832). *La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Imprenta de Altamirano.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1836). *La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Imprenta de Mariano Arévalo.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1842). *La educación de las mujeres, o La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Librería de recio; Altamirano.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1853). *La educación de las mujeres o La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: M. Murquia y Comp.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1897). *La educación de las mujeres o La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: J. Ballezá y Comp.
- Galván Gaytán, Columba Camelia (1998). «José Joaquín Fernández de Lizardi y la educación de las mujeres: notas sobre las heroínas mexicanas». Dadson, Trevor J. (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995), vol. 6. Birmingham (UK): Dept. of Hispanic Studies, The University of Birmingham; Doelphin Books, 204-8.
- Galván Gaytán, Columba Camelia (2004). «De libros y lectura en una novela de *El pensador mexicano*». Lerner, Isaías; Nival, Roberto; Alonso, Alejandro (eds), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001), vol. 4. Newark (DL): Juan de la Cuesta, 213-20.
- Genette, Gérard [1987] (2001). *Umbrables*. Trad. por Susana Lage. México: Siglo XXI.
- Hernández García, Jesús (2003). *Fernández de Lizardi, un educador para un pueblo*, vol. 1. México: UNAM, Instituto de investigaciones filológicas; Universidad Pedagógica Nacional.
- Innocenti, Piero (2013). «L'Ottocento editoriale e le sue radici. Alcune riflessioni su fabbrica, illustrazione, smercio dei libri». De Franceschi, Loretta, *Pubblicare, divulgare, leggere nell'Ottocento italiano*. Manziana: Vecchiarelli, 7-58.

- Jaffe, Catherine M. (2017). «Female Quixotism in the Transatlantic Enlightenment: Fernández de Lizardi's *La Quijotita y su prima*». *Dieciocho*, 40(1), 53-104.
- Palazón Mayoral, María Rosa (2010). «La Referencia: los padres y las madres de la Patria. Metáforas familiarizantes en Fernández de Lizardi». *Literatura mexicana*, 21(1), 53-66.
- Pérez Salas, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México, un nuevo modo de ver*. México: UNAM.
- Rall, Dietrich [1987] (2008). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

El alquimista poético-político

Un homenaje a Fernando Birri: padre del Nuevo cine Latinoamericano

Marco Franzoso

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract Fernando Birri (1925-2017) was a puppeteer, writer, artist, director, cinema theorist and teacher. The intellectual from Santa Fe has made syncretism and eclecticism the trademarks of his art. After completing his studies in Italy in 1956, he went back to his birthplace Santa Fe where he founded the Instituto de Cinematografía, the first cinema academy of the country. With his work and academic activity Birri redefined the function of Cinema, transforming it into an educational instrument for the creation of a Latin-American social self-awareness. Birri has revolutionised South-American Cinema, to the extent that he has been named 'Padre del Nuevo Cine Latinoamericano' (Father of the new Latin-American Cinema). This paper does not claim to be an exhaustive analysis of Birri's work. It aims instead to offer an entry point to awake the interest about the first part of his production, in order to screw up some point for a future investigation.

Keywords Fernando Birri. Escuela de Santa Fe. Neorealism.

Sumario 1 Introducción. – 2 Birri según Birri. Bases para una reconstrucción autobiográfica. – 2.1 Argentina-Italia ida y vuelta. – 2.2 Escuela de Santa Fe. – 3 Final abierto.



Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/022

303

1 Introducción

Cada error
en la interpretación del hombre
comporta un error
en la interpretación del Universo
y de la Historia
y es por lo tanto
un obstáculo a su transformación
(Actualización de una antigua fórmula alquímica,
Fernando Birri)

Titiritero, poeta, artista plástico, director de teatro y de cine, crítico y teórico del cine, actor y docente, Fernando Birri es considerado el padre del Nuevo Cine Latinoamericano.

Humanista del siglo XX dedicó la vida al arte en todas sus formas. Con lucidez intelectual de maestro y alma de niño, este señor muy anciano con barba de monje tibetano, nunca dejó de (re)volucionar sus formas, métodos, contenidos, manteniendo, sin embargo, a lo largo de su extensa trayectoria un rigor ético/estético que él definió «conciencia poético-política».

Birri es conocido sobre todo por su actividad cinematográfica, pero el cine fue solo uno de los lenguajes con los que pudo expresar sus ideas, que van más allá de la voluntad narrativa o de la expresión emotiva: son constitutiva de su ser.

A pesar del reconocimiento internacional, los estudios acerca de Fernando Birri son escasos y fragmentarios. Encontrar las motivaciones de esta ausencia será un eje a desarrollar en investigaciones futuras. En esta instancia nos limitaremos a considerar su trayectoria artística e intelectual como problemática.

Fernando Birri se sale de los esquemas. Su arte es declaradamente contaminado, híbrido; trabaja en los intersticios entre los géneros; refleja, a decir del autor, el sincretismo (socio-cultural o ideológico-político) que caracteriza a América Latina. El cine-poesía de Birri nace y se desarrolla a través de lo que él mismo define «pensamiento aluvional» (2007), o sea la idea de que en el latinoamericano se conjugan una serie de dimensiones del pensamiento que son el resultado de su propia historia: transnacional, híbrida, heterogénea. Estas convicciones (claras en el Birri de 2007) empezaron a gestionarse en su juventud y fueron retomadas en diferentes publicaciones.

En este trabajo - enmarcado en una investigación más amplia - trataremos de reconstruir la primera etapa de la vida/obra de nuestro autor a partir de los auto-relatos presentes en los textos: *Fernando Birri. Pionero y Peregrino* (1987) y *La Escuela Documental de Santa Fe* ([1964] 2008). Conscientes de la problematización que requiere el discurso autobiográfico, la nuestra será una simple aproximación a esos relatos, con la intención de presentar la versión del autor y poner las bases para cuestionamientos futuros.

2 Birri según Birri. Bases para una reconstrucción autobiográfica

2.1 Argentina-Italia ida y vuelta

Descendiente de inmigrantes italianos del Friuli (su abuelo era friulano, molinero y anarquista, que en 1880 tuvo que emigrar por hambre y política de Santa Maria la Longa en el Friuli, a la pampa argentina), Birri nació en Santa Fe de la Vera Cruz en 1925. Recuerda que sus abuelos pasaron pronto del proletariado campesino al urbano, siempre con ideas anarquistas. El padre se diplomó como doctor en ciencias políticas y sociales y, a pesar de su ascendencia de clase, no renegó las ideas del padre: fue uno de los primeros radicales libertarios de Santa Fe.

Por un arte social de Pleckhanov, yo lo leía en la biblioteca de mi padre cuando tenía once años. Desde una edad bastante joven, tuve conciencia de la clase a la que pertenecía. Tuve conciencia de ser burgués [...] y tuve también conciencia de que tenía que trabajar con todos mis medios para oponerme a los valores de esa clase. (Birri 1987, 50)

Ya desde niño manifestaba su habilidad artística y su pasión por la poesía. A los 10 años creó *El retablillo de Maese Pedro*, un teatro de títeres itinerante que recorría Santa Fe y la zona del Litoral. A los 22 fue director del primer Teatro de la Universidad Nacional del Litoral, rol que le permitió viajar a diversos puntos del país. Durante los años cuarenta formó parte del grupo poético Espadalirio, un grupo de amigos, personalidades heterogéneas de Santa Fe que querían dar a conocer y publicar sus obras poéticas sin tener que pasar por los circuitos editoriales de la capital. Sobre este periodo de la vida intelectual santafesina hay pocas investigaciones. El relato que dibuja la Argentina como un enano con cabeza de gigante (Buenos Aires) no resulta argumento suficiente para entender completamente las redes de relaciones y las (im)posibilidades efectivas de desarrollar actividades artísticas en la provincia. Habría que preguntarse: ¿Había alguna institución que centralizaba las actividades intelectuales y artísticas en Santa Fe? ¿Qué relaciones había entre los intelectuales de la provincia? ¿Qué redes conectaban las provincias entre sí? ¿Qué redes conectaban las provincias con la capital? ¿Qué obras o autores llegaban a Buenos Aires?

Tanto con el *Retablillo* como en su función de director del teatro, la preocupación principal de Birri fue la descentralización del arte: sacar expresiones artísticas de los lugares tradicionales (centro) para llevarlas a lugares no tradicionales (periferia), alcanzando de esta manera un público popular. El cine fue un paso inevitable para cumplir con la necesidad de llegar a comunicar con la mayor cantidad de gente posible. Este auto-relato también se debería reconsiderar:

Birri, como muchos pensadores de izquierda de su época, consideraba fundamental llegar a un público popular, con el objetivo de concientizar a esa franja de población. Su gran lucha fue en contra del cine popular comercial-mercantil (incentivado por el peronismo) que llegaba a los sectores populares, pero no los representaba, no les daba la palabra y, de esta manera, los invisibilizaba.

Birri recuerda que viajó a Buenos Aires para aprender a hacer cine, pero encontró las puertas cerradas: «Había como una mafia sindical que controlaba todos los puestos» (1987, 51). La industria cinematográfica argentina, en los años cincuenta, era una de las más floridas de América Latina. Sin embargo se producían muchas películas comerciales al estilo norteamericano.

Estamos en la Argentina de los años 50, momento en el que el cine está totalmente degradado con el peronismo. (51)

Por estas razones Birri decidió ir a estudiar cine a Italia. Un investigador ingenuo y condicionado por la fuerte personalidad del autor - como yo - acepta sus palabras como ciertas e indiscutibles, dejando de lado un abanico de lecturas posibles, sin considerar que las elecciones de vida están dictadas por un conjunto de relaciones espacio/temporales/personales que no son reducibles y, a veces, tampoco enunciables. Habría que preguntarse ¿de qué manera la personalidad y las posiciones ideológico-políticas de Birri influyeron en su toma de posición? ¿Qué factores determinaron realmente su elección de dejar el país? Habría que reconstruir la coyuntura, para poder considerar todos los matices que entraban en 'el mundo del cine argentino' de esos años.

Se sabe que el peronismo utilizó el cine como medio de difusión de ideas, que el Estado se convirtió en 'actor principal', que la sindicalización era muy fuerte y 'filtraba' las entradas a lugares de trabajo y de cierta forma 'asfixiaba' la libertad de los artistas. Pero, por otro lado, se sabe que no hubo una verdadera censura dado que el estado peronista no actuaba en el cine con un control de los contenidos como lo hacía con otros medios de comunicación. Sería oportuno preguntarse ¿hasta qué punto el estado peronista consideró al cine de ficción como un entretenimiento y no como un objeto cultural y artístico de fuerte incidencia?

Hay que reconocer, por otro lado, que el cine neorrealista italiano encontraba espacios en las salas de Buenos Aires, a pesar de que la mayoría de la distribución estaba controlada por Estados Unidos. Además, cineastas argentinos (y de toda América Latina) trataron de hacer un cine al estilo neorrealista, adelantándose a los trabajos de cineastas de los años siguientes más 'comprometidos' políticamente (entre ellos justamente Fernando Birri). En 1948, sólo tres años después de la realización de *Roma città aperta*, se producen *Emigrantes* de Aldo Fabrizi y *Pelota de trapo* de Leopoldo Torres Ríos. Se atribuyen ínfulas neorrealistas a *Los pulpos* (Christensen, 1948), *Suburbio* (Klimo-

vsky, 1951), *Deshonra* (Tinayre, 1952), *Donde comienzan los pantalones* (Ber Ciani, 1952), *El paraíso* (Ritter, 1953), *Barrio Gris y Oro Bajo* (Soffici, 1954-1956). Por lo tanto, existían en Argentina experiencias alternativas al cine comercial; el movimiento de los cineclubs se amplió en los cincuenta y, con él, las revistas especializadas. El neorrealismo encontró en América Latina un terreno fértil y una difusión que no tuvo en ninguna otra parte del mundo.

Justamente esta difusión del neorrealismo, junto con la falta de posibilidades y, quizás, la nostalgia a lo que nunca conoció fueron las razones que empujaron Birri a viajar a Italia atraído por el neorrealismo italiano:

alguna rueda no funcionaba en el gran reloj de los planetas: un minúsculo resorte llamado ternura había saltado. Y aquella ternura que los films italianos traían documentando humildemente lo cotidiano, fotografiando a los hombres y a los días de los hombres, no era la panacea universal, pero se parecía bastante. (Birri [1964] 2008, 25)

Birri se forma en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma donde entra en contacto con una manera única de hacer y vivir el cine. Más allá de la validez de los cursados, la tecnología de vanguardia, la presencia de los grandes maestros del neorrealismo, lo que mayormente lo fascina es el clima efervescente que rodeaba el centro en ese momento:

Veníamos italianos y extranjeros - norteamericanos, hindúes, atenienses, escoceses, españoles, paulistas, argentinos - hablando de cine, discutiendo de cine, devorando la palabra cine como una vitamina nueva, tónica, susceptible de ser asimilada por todos, compartida e inacabablemente prodigiosa. Esta era la segunda gran lección del Centro Sperimentale, del cine italiano contemporáneo: el cine era arte para muchos hecho por muchos, arte de diálogo de discusión, de comunicación, de realización en grupos, por equipos, de sincera, fervorosa y persistente colaboración. (103)

En este grupo de jóvenes cineastas varios provenían de América Latina y serían quienes, de ahí a diez años, sentarían las bases para la creación de Nuevo Cine Latinoamericano, el primer movimiento artístico a nivel transnacional de América. Primero llegaron Birri y Ruda Andrade, brasileño; en seguida los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Aléa, el dominicano Óscar Torres, el brasileño Triguero Neto, Gabriel García Márquez de Colombia, y Glauber Rocha también de Brasil.

Las redes relacionales entre estos jóvenes cineastas es un argumento que ameritaría un análisis profundo y completo. Se investigó desde un punto de vista más bien histórico (anecdótico) en diferentes volúmenes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, fijándose sobre to-

do en la colaboraciones sucesivas (una vez que volvieron a los respectivos países), que en su periodo de formación. Sería interesante analizar por qué todos decidieron volver a sus tierras para hacer cine, a pesar de conocer las dificultades (y los peligros) que iban a encontrar. Las convicciones ideológicas, éticas y morales movilizaron sin duda la elección. Todos tenían bien clara la idea de querer cambiar el mundo, pero empezando por el propio país.

El cine toma en la Italia de los años cincuenta un valor intelectual, artístico y político innovador, superando su función de diversión para alcanzar un nivel artístico y, sobre todo, una función histórica. Sin embargo se trataba de una expresión del clima cultural del país que, después de los años oscuros de la dictadura y de la guerra, estaba en un momento de increíble efervescencia: en lo intelectual había el pensamiento de izquierda más desarrollado de Europa; se hacía revisionismo histórico y el nuevo aire democrático se respiraba sobre todo en campo cultural. Cada expresión artística tenía un trasfondo profundamente ideológico, en lo que el concepto de verdad era central. Sin entrar en el debate sobre 'lo real' en el arte, nos limitamos a recordar el ensayo de Bhabha (2013), que menciona la «memoria barbárica» de la sociedad. En Italia, gran parte de los intelectuales de la post-guerra logró cargar con la historia, poniéndose del otro lado, del lado del oprimido, del héroe que liberó la patria del oscurantismo fascista. Por un lado esta actuación y necesidad es entendible y aceptable, sobre todo si genera un movimiento artístico de tal intensidad, por otro lado sería muy idónea la pregunta de Bhabha: ¿Qué historia contar cuando descubrimos que la civilización y la barbarie muy a menudo están ligadas por una única cloaca abierta por donde corren culpa, sangre y lágrimas? (Bhabha 2013, 57).

El neorrealismo resolvió hacer revisionismo histórico a través del arte; concientizar al público; funcionar como testimonio para que lo que pasó una vez no vuelva a pasar (¿funcionó?). El intelectual sólo se presentaba como el ojo, la mirada, la letra que contaba emociones, situaciones y relaciones populares.

Por primera vez en la historia el cine se define como arte social, con fines morales y con una posición ética definida: la voluntad de funcionar como testimonio de una situación dramática, testimonio de la vida o, mejor dicho de las vidas angustiadas y al mismo tiempo heroicas de los italianos de aquel tiempo.

Con estas bases se entiende que el neorrealismo se salió totalmente de la idea de cine como entretenimiento. Para que el arte llegue a cumplir con una función de testimonio y de denuncia, el cine tiene que proponer problemas, interrogantes; tiene que hacer razonar.

Birri se forma en este clima, se nutre de neorrealismo, lo metaboliza, lo hace suyo, pero siempre con una parte del pensamiento dirigido a Argentina, con la idea de poder aplicar esta mirada a su tierra de origen.

2.2 Escuela de Santa Fe

En 1955 Birri vuelve a Santa Fe. Con el apoyo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, junto a otros jóvenes intelectuales apasionados, dicta un curso de cine, que poco a poco dio lugar lo que muchos llamarían la Escuela Documental del Litoral.

La idea de Birri consistía en transportar la experiencia italiana del neorrealismo a la Argentina, pero no para repetirla y copiarla, sino para asimilarla, usarla como una llave para construir una propuesta nueva, con los mismos intentos morales, en el panorama nacional:

No se trataba [...] de repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud neorrealista [...] En otras palabras no se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina, pero sí de hacer entender - y sobre todo de hacer sentir - hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestro ojo [...] y hasta qué punto ese realismo no puede dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación. (Birri [1964] 2008, 35)

La primera actividad fue un taller de cuatro días en el que se presentaron dos foto-documentales italianos: *Un paese*, con textos de Zavattini y fotos de Paul Strand e *I bambini di Napoli*, textos de Domenico Rea y fotografías de Chiara Samugheo. Estas proyecciones y el debate se acompañó de unas clases teóricas sobre Forma y contenido. El trabajo práctico consistía en la producción de un foto-documental. Poco más de una semana después, se proyectaban los primeros foto-documentales santafesinos:

son hombres, mujeres, chiquilines, patios, callejones, carros, vías, quemados, mercados, puentes, islas, trabajos, miserias, disconformidades. (35)

De esta primera experiencia nació la idea de crear una escuela de cine - la primera del país - que tomó el nombre de Instituto de Cinematografía, con la intención de dictar un curso de preparación teórico-práctico de producción de films documentales. La elección del documental no es casual, sino que tiene que ver con la voluntad de representar la realidad argentina y, para hacerlo, la técnica que da el mayor efecto de verdad es sin duda el documental.

La experiencia es única porque, por primera vez en el país la universidad se constituye como centro de producción cinematográfica y de conexión con la población. La actividad de estos años del

Instituto culmina con la producción de *Tiré Dié* (1958), la primera encuesta social filmada de América Latina, experiencia piloto para la constitución de un Nuevo Cine Latinoamericano. La película presenta la situación de un asentamiento precario que se desarrolló en las afueras de la ciudad de Santa Fe, a lo largo de las vías del tren que conectaban la ciudad con Rosario. Se da voz a los chicos que piden a lo largo de las vías (al grito de «Tire dié»), se muestran las precarias condiciones de vida, las dificultades del día a día.

La película es un filme colectivo, un filme escuela, como lo definió Birri, en el cual participaron todos los estudiantes del curso. La operación que se cumple es la de dar voz a los marginales, representarlos, ponerlos al centro de la escena, decir: ¡existen! El reconocimiento de las minorías pasa a través de la enunciación (el reclamo) hacia la autoridad por parte de un sujeto o grupo parlante (Bhabha 2013).

A nivel técnico la película reveló muchos problemas y fallas, sin embargo la urgencia de decir fue más grande que la búsqueda de la perfección.

«Cine desde el subdesarrollo» lo llamará Birri, «Cine imperfecto» para Julio García Espinoza, «Estética del hambre» acuñará Glauber Rocha.

El estreno de la película, en el Aula Magna de la UNL, también fue un momento particular y movilizador. Recuerda Birri:

Al Aula Magna concurren públicos de las más diversas extracciones sociales. Junto al profesor universitario se sentaron los habitantes del Bajo de Santa Fe [...] se rompió el esquema de públicos preconstruidos - o exclusivamente burgués o exclusivamente popular - para producir el fenómeno curioso de un público interclasista. (Birri 1987, 57)

Tire dié fue una película-manifiesto que presentó una metodología y una filosofía nueva en el panorama cinematográfico. Se fundó una tradición de cine militante y social, que tuvo su auge en los años sesenta y su ápice en el 1968, con la tendencia político-cultural-cinematográfica tercermundista forjada a través de festivales y encuentros en toda América Latina.

En 1962 Birri escribió el Manifiesto de Santa Fe en el que pone en palabras lo que se puso en práctica en *Tire dié*.

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, argentina incluida [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro [...] ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica).

Y al testimoniar cómo esta realidad - esta subrealidad, esta infelicidad - la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta [...] El cine que se haga cómplice del subdesarrollo es subcine. (1987, 23)

Detrás de los imperativos del manifiesto se esconde la gran problemática que une a todos los movimientos militantes de América Latina en la década siguiente: la búsqueda de una identidad cultural como la principal defensa en contra de las invasiones del imperialismo.

Las actividades del Instituto de Cine terminaron en 1963 cuando ya el Centro no recibía más subsidios y se tildó como subversivo. Queda por preguntarse ¿qué se entendía por subversión en términos artísticos? ¿Qué cambio de coyuntura en el país empujó a Birri y su grupo al exilio?

De esta manera termina la experiencia de la primera escuela de cine argentina, que, a pesar de su (mala) suerte, fue el antecedente para la constitución de un movimiento artístico transnacional que transformaría el cine latinoamericano. Fernando Birri, como muchos otros intelectuales en los años sesenta, setenta, ochenta participa de los debates desde el exilio, dentro de las posibilidades que tuvo. En 1986 el círculo se cierra con la creación de la Escuela de cine y tv de San Antonio de los Baños (Cuba). Este instituto, fundado y dirigido en sus primeros años por Birri con el apoyo del estado cubano, vuelve a enmarcar institucionalmente el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, convirtiéndose en el hermano político del Instituto de cine de santa Fe.

3 Final abierto

El esfuerzo intelectual de Fernando Birri fue constante y continuo, puso siempre el cuerpo a servicio de sus ideas, fue artista y maestro incansable, variable en sus estilos y formas pero siempre firme en su idea de arte de intervención, cambiante y que cambie.

Vida y obra son inseparables y se conjugaron en el lema: una larga resistencia poético-política.

En el presente trabajo intenté dar cuenta de las dificultades que entraña una investigación que tiene como objeto de estudio una figura tan compleja, poliédrica, completa y enorme como es Fernando Birri y su obra - el cine, los poemas, los libros, los manifiestos. Cada uno de los interrogantes planteados abre las puertas de muchas posibilidades, líneas de estudios, teorizaciones y focalizaciones diversas. El objetivo de estos planteamientos es invitar al acercamiento al objeto-Birri, con la convicción de que, a partir del estudio de su vida-obra, se podría empezar a tejer un entramado de ideas acerca del arte y la sociedad en América Latina.

Bibliografía

- Bhabha, Homi (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismo vernáculo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birri, Fernando (1987). *Fernando Birri. Pionero y peregrino*. Buenos Aires: Editorial contrapunto.
- Birri, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Standard*. Buenos Aires: Aguilar-Alfaguara.
- Birri, Fernando [1964] (2008). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La frontera México-Estados Unidos en las novelas gráficas

El caso de *Churubusco* y de *La cicatrice*

Virginia Tonfoni

Independent researcher

Abstract This study aims to show the great possibilities of graphic novel as a medium to represent historical instances, through fiction or direct records and witnesses, by focusing on the work of the Italian cartoonist Andrea Ferraris. *Churubusco*, set in 1847, during the Mexican-American War, tells the story of Saint Patrick's Battalion deserting from the American army. Being invited to expose the original panels of his graphic novel at the Istituto Italiano di Cultura in Los Angeles for the 150th anniversary of the American invasion, the author recollects records from the border and publishes a second work, *La cicatrice*, blinking an eye to graphic reportage and journalism.

Keywords Graphic novel. Andrea Ferraris. Churubusco. La cicatrice. US-Mexican border. Mexican-American war. Graphic journalism. Reportage.

Sumario 1 Introducción. – 2 Andrea Ferraris y la frontera mexicana. – 2.1 Cuadro histórico. – 2.2 *Churubusco*. – 2.3 Narración y estilo. – 3 *La cicatrice* y el graphic journalism. – 3.1 *La cicatrice*. – 4 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/023

313

1 Introducción

Non c'è genere letterario o cinematografico classico di cui il *graphic novel* non abbia cercato di riprendere la tradizione adattandola al suo specifico e al suo presente, a volte con molta maggior libertà che la letteratura. (Fofi 2012, 11)

Antes de aproximarse al trabajo de Andrea Ferraris, autor de *Churubusco* (2015) y de *La cicatrice* (2017), cabe mencionar otra novela gráfica, cuya historia se desarrolla en la misma frontera México-Estados Unidos. Se trata de *Appuntamento a Phoneix* (Sandoval 2016) en la que el autor mexicano Tony Sandoval cuenta su peripecia como migrante ilegal hacia los Estados Unidos. El libro es un *rara avis* en la producción del mexicano, quien le debe su fama europea a los cuentos fantásticos: en este trabajo Sandoval da muestra de un estilo gráfico distinto, utilizando tinta china y un trazo insistente y nervioso con el que dibuja arrugas, cabellos, pliegues de prendas un poco raídas, acompañándonos en el concurrido mundo de la frontera. Aquí encontramos *fixers* (personas que organizan el viaje ilegal), guardias fronterizas, perros y familias enteras arruinadas por haber pagado muchas veces un viaje que nunca tuvo éxito. El autor, que también es el narrador protagonista, ofrece en su novela gráfica una panorámica de las opciones de pasaje: el tren, conocido en el mundo latino como La Bestia, en el que viajan centenares de sin papeles; el vado del Río Grande que da el nombre de espalda mojada a los migrantes que lo cruzan; los viajes en coche o en furgoneta, como será su caso.

Esta historia se desarrolla en la misma frontera que separa México de Estados Unidos, un confín que siempre fue escenario de conflictos, como la Guerra de Invasión estadounidense, el marco histórico en el que se mueven los personajes de *Churubusco*; el mismo linde donde años más tarde surgirá el Muro, al que está dedicado el segundo trabajo de Ferraris, *La cicatrice*. Será el mismo Tony Sandoval quien aconsejará a Ferraris visitar el muro en la zona de Nogales en ocasión de su viaje a California.

2 Andrea Ferraris y la frontera mexicana

2.1 Cuadro histórico

Tras la anexión de Texas a los Estados Unidos, éstos ofrecieron 40 millones de dólares al gobierno mexicano en cambio de los territorios de California y de Nuevo México. Al ver rechazada su propuesta, el neo elegido presidente de Estados Unidos, Polk, envió tropas de Texas hacia la zona de Río Grande. En marzo de 1846, 1.600 soldados mexi-

canos cruzaron la frontera para hacer frente a la ocupación extranjera. Una pequeña provocación fue suficiente para que Estados Unidos declarara la guerra a México. Conocida como Intervención estadounidense en México, la guerra duró alrededor de dos años. El ejército de Estados Unidos, comandado por el general Scott, estaba compuesto por muchos soldados de origen irlandesa. Por esto los desertores protagonistas de esta historia tomaron el nombre de San Patricios, se atrincheraron en el monasterio del pueblo mexicano de Churubusco y allí resistieron a los norteamericanos. Tras una larga batalla, fueron derrotados y finalmente ejecutados en la plaza de San Jacinto de Ciudad de México, el 13 de septiembre de 1847.

2.2 *Churubusco*

Andrea Ferraris escucha por primera vez la historia de Churubusco [fig. 1] en una canción interpretada por el guitarrista Ry Cooder, «The Sands of México», contenida en el disco *San Patricio* (2010) de la banda irlandesa The Chieftans, álbum dedicado a los inmigrantes irlandeses que tomaron parte en la Guerra México-Estados Unidos.¹ La canción habla del Batallón de San Patricio, un grupo de soldados conscriptos de nacionalidad irlandesa del ejército estadounidense, llegados al Nuevo Mundo en búsqueda de fortuna y dignidad. Los soldados de San Patricios, en su mayoría colonos cristianos irlandeses, compartían la condición de miseria y de marginación con los mexicanos al punto de empatizar con su causa y desertar del ejército yanqui: desde entonces son recordados como traicioneros por los Estados Unidos, pero como héroes en tierra mexicana.

2.2.1 Rizzo y los San Patricios

En la primera parte de su novela gráfica el autor cuenta la aventura de un pelotón del ejército estadounidense que vaga en búsqueda de los desertores que se han establecido en el convento de Churubusco. Gaetano Rizzo, un inmigrado siciliano, hijo de campesinos, presta servicio en las filas norteamericanas; es un personaje atormentado por una pesadilla a la que no puede dar una interpretación segura. Es callado, ensimismado y por lo tanto a menudo es ridiculizado por sus compañeros.

¹ Carrillo, Alvaro; Cooder, Ryland Peter; Rodriguez, Eugene (2010). «The Sands Of Mexico». The Chieftains, *San Patricio*. Concord Music Group, Inc.

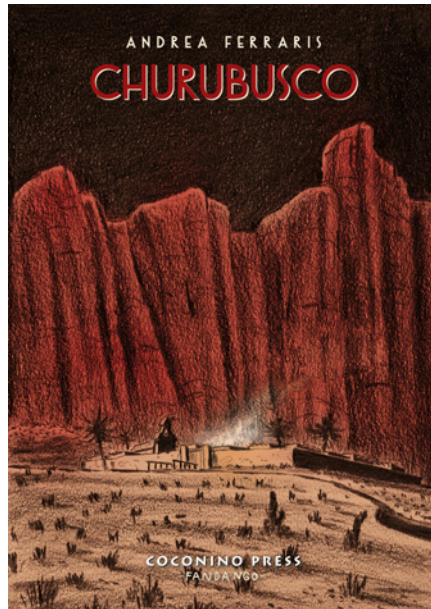


Figura 1 Cubierta de *Churubusco* (Ferraris, Coconino Press, 2015)

Sono dei morti di fame, capitano, dei fottuti cattolici. Irlandesi, polacchi, spagnoli e italiani... come te, Rizzo [...] pezzenti come quelli della tua razza, vi riconoscete dal tanfo che fate. Ti basta annusare l'aria per sapere dov'è Churubusco. (Ferraris 2015, 104-5)²

De manera tan provocativa se dirige el soldado Gibson a Rizzo, cuya actitud huraña y agitación espiritual son ejemplares de la figura del migrante católico en los Estados Unidos. El general Scott decide ponerle a prueba, acompañándole a Gibson, el soldado que más le maltrata. En esta ocasión el malestar de Rizzo y su sentimiento de incomodidad se hacen patentes y se le insinúa la duda de no estar del lado correcto de la pugna; se pelea con Gibson y termina por matarle mientras éste está intentado violar a una mexicana, María. Será ella quien salvará a Rizzo, que en la lucha ha sido herido por una bala de Gibson.

Notamos como la invención literaria, la aparición de un personaje ficticio en las filas de soldados realmente existidos, supera la necesidad del efecto de realidad.

² «Son unos muertos de hambre, capitán, unos jodidos católicos. Irlandeses, polacos, españoles e italianos... como tú, Rizzo [...] miserables como los de tu raza, os reconocéis de la peste. Te basta con oler el aire para saber dónde está Churubusco» (donde no especificado, las traducciones son de la Autora).

El autor infunde a Rizzo ese carácter real dotando su historia de un filón interior: el pasado oscuro del siciliano, alejado de la familia tras haber sido sorprendido con su hermano por robar en las tierras del padrón (según lo que aprendemos por su pesadilla recurrente), su constante sentido de culpa y finalmente el asesinato de Gibson y la relación con María, le convierten en un personaje profundamente humano, representado con los debidos claroscuros que una descripción idealista no contemplaría. Sin embargo el autor no sabe todavía que un Gaetano Rizzo existió realmente y refiere así sobre la creación del personaje:

Cerco documenti ufficiali della presenza degli italiani ma inizialmente non ne trovo. Decido allora di raccontare la storia di un italiano d'invenzione. Penso al protagonista come a un siciliano, lo chiamo Rizzo e lo immagino della provincia di Trapani. Scrivo quindi tutta la storia e la disegno. Solo a quel punto trovo un documento ufficiale. Una lista di nomi di soldati del plotone San Patricios, a fianco l'età, la provenienza e la data di morte. Tra di loro un certo Garretson Roberts (nome italiano americanizzato), nato a Messina ed impiccato all'età di 22 anni. Sono fortunato, ho sbagliato solo la provincia.³

2.3 Narración y estilo

2.3.1 Narración

La novela se abre con la batalla de Churubusco. El batallón estadounidense capitaneado por el General Scott consigue por fin que los San Patricios se rindan (se cuenta que solo fue por haber terminado las municiones): son capturados, marcados a fuego con la letra D de desertores y finalmente ahorcados. Este primer capítulo «Adiós, San Patricios» es una drástica prolepsis que se cierra con el hallazgo del cadáver de Rizzo: Ferraris nos muestra el final del asunto, dibujando un telón histórico concreto del que ya conocemos el desarrollo y el desenlace y al mismo tiempo nos ofrece una importante anticipación

³ «Busco documentación oficial sobre la presencia de italianos, pero al principio no encuentro nada. Decido contar una historia de invención sobre un chaval italiano. Pienso en un protagonista siciliano, le llamo Rizzo y me imagino que sea de Trapani. Escribo entonces toda la historia y la dibujo. Sólo al final encuentro un documento oficial: un listado de nombres de los soldados del pelotón de San Patricio, con al lado la edad, la procedencia y la fecha de muerte. Entre ellos hay un tal Garretson Robert (nombre italiano americanizado), nacido en Messina y ahorcado a la edad de 22 años. Me siento afortunado: tan solo he fallado la provincia» (Ferraris, Andrea, entrevistado por Valerio Stivé (2015). *Churubusco: la storia del Messico nelle matite di Andrea Ferraris*. URL <http://www.fumettologica.it/2015/06/churubusco-storia-messico-matite-andrea-ferraris-intervista/>, 2018-09-20).

presentándonos al protagonista. Por lo tanto ya en el primer capítulo hay elementos útiles para definir *Churubusco* novela histórica: la historia de Rizzo es la invención novelesca que se articula sobre un contexto histórico presentado con el comienzo *in media res* de la batalla de Churubusco; un elemento ficcional en el medio de muchos reales, que es central en el desarrollo narrativo y no altera la verdad histórica. (Mata Induraín 1995, 44-5)

2.3.2 Estilo

El primer rasgo gráfico de la novela de Ferraris es el dibujo realizado con una mina gruesa, de tipo 4b, apenas acuarelado en las partes del sueño de Rizzo. Al faltar los negros típicos del proceso de entintado, la expresividad del signo es entregada por completo a las múltiples posibilidades de la línea. Por un lado, el empaste grueso y polvoriento del signo llena las páginas de la misma polvareda caliente del desierto mexicano; por el otro la prevalencia de líneas quebradas, nerviosas, que atraviesan la fisionomía devastadas de los soldados, transmite mucha de su tensión y desesperación.

La organización del texto en cuadros, típica de la narración secuencial del cómic, nos enfrenta a cuestiones determinantes como la perspectiva y el montaje. Las planchas de *Churubusco* presentan distintas tipologías de diagramación (organización de los cuadros en la página): el autor utiliza el gran plano general para escenas en las que a menudo la mirada de los personajes corresponde a la del lector, creando planos que aluden a la sugestión del gran espacio, a la desolación del paisaje mexicano y de manera indirecta a la incógnita del escondite de los desertores [fig. 2]; las planchas tripartitas se utilizan para las escenas de enlace narrativo, por lo general, mudas (como las de Rizzo y María que desafían la tormenta de arena para salvarse [fig. 3]) o descriptivas, que marcan un paso más dinámico, como en el caso de la batalla en apertura [fig. 4], donde cada viñeta corresponde a un cambio de perspectiva y de punto de vista. El ritmo acelera con el suspense cuando el autor escoge la diagramación en seis bloques cuadrados y equivalentes, como en la pelea entre Rizzo y Gibson [fig. 5]. El relato interior del protagonista constituye una variación importante: es el sueño con el que reconstruimos su pasado, organizado en viñetas redondeadas, donde se utiliza un color sepia y la técnica de la acuarela. Se trata de una excepción gráfica que contribuye de manera fundamental a la construcción psicológica de Rizzo, personaje ficticio, que como es común en la novela histórica, le otorga humanidad a la narración, despertando la sensibilidad del lector para acercarle a un contexto histórico real. Es justo en este sentido que la novela gráfica de Ferraris responde a los rasgos del subgénero histórico que por su propia definición es un género híbrido, una combinación de ficción y realidad.

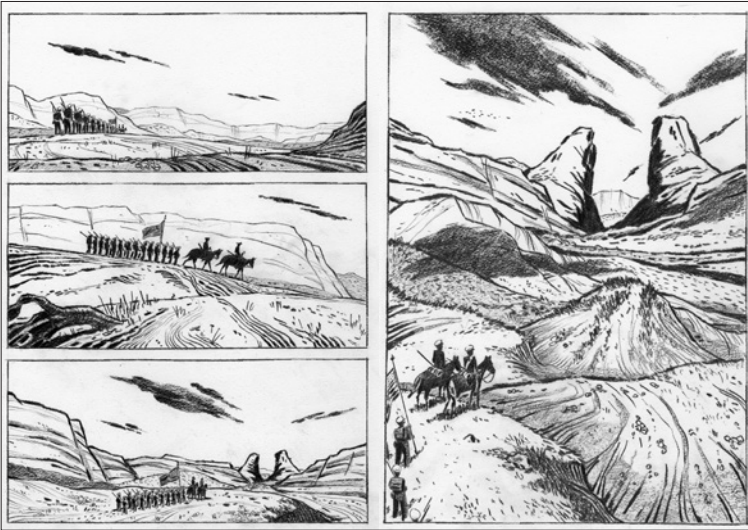


Figura 2 *Churubusco* (Ferraris 2015, 42-3)

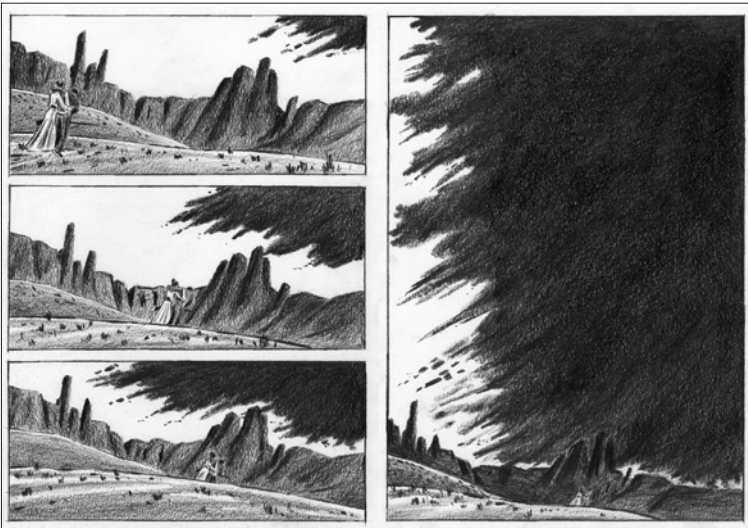


Figura 3 *Churubusco* (Ferraris 2015, 130-1)



Figura 4 *Churubusco* (Ferraris 2015, 14-15)



Figura 5 *Churubusco* (Ferraris 2015, 106-7)

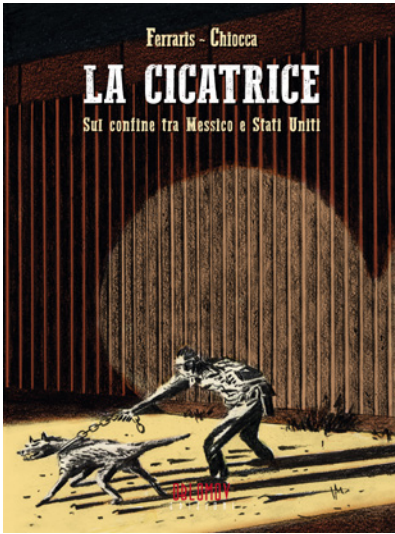


Figura 6 Cubierta de *La cicatrice* (Ferraris, Chiocca 2017)

3 *La cicatrice* y el graphic journalism

En el verano de 2017 Andrea Ferraris recibe la invitación del Consulado de México y del Instituto Italiano di Cultura de Los Angeles para preparar una exposición de 42 planchas originales en ocasión de las ceremonias para el 170 aniversario de la invasión estadounidense de México. En este contexto nace la idea de un segundo libro; bajo consejo del anteriormente mencionado colega dibujante, Tony Sandoval, y acompañado por el guionista Renato Chiocca, Ferraris visita Nogales y se pone a trabajar en un libro distinto.

3.1 *La cicatrice*

La cicatrice [fig. 6] se divide en dos partes simétricas «Una notte al confine» y «Un giorno al confine» (respectivamente «Una noche en la frontera» y «Un día en la frontera»). En la primera parte los autores reconstruyen la historia de José Antonio Elena Rodríguez, víctima de los golpes disparados por el agente de la *border patrol* (patrulla fronteriza) Ray Swartz, el primero en ser juzgado por un homicidio trans-

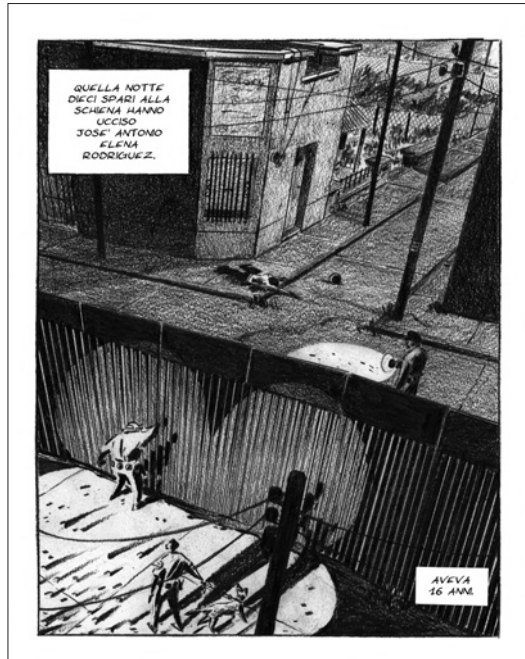


Figura 7 *La cicatrice*
(Ferraris, Chiocca 2017, 18)

fronterizo.⁴ En la segunda parte los mismos autores visitan el Muro saliendo de Tucson en compañía de dos miembros de los Samaritans,⁵ voluntarios que prestan ayuda y socorro a los migrantes ilegales. Ferraris y Chiocca se proponen hacer posible que las historias y la verdad emerjan,⁶ trabajan como verdaderos periodistas recogiendo documentación verbal y visual. En la primera parte del libro estamos frente a una reconstrucción periodística en cómics de un hecho de crónica re-

⁴ El agente Swartz, en servicio en la frontera Nogales-Arizona, en el intento de bloquear a dos traficantes de droga que estaban cruzando la frontera, es alcanzado por el lanzo de piedras. Se mueve hacia la valla y dispara hacia el otro lado, 10 disparos en 34 segundos. Los golpes alcanzan y matan a José Antonio Elena Rodríguez, de 16 años. El 23 de abril de 2018 Swartz ha sido absuelto del cargo de homicidio culposo de segundo grado [fig. 7].

⁵ Tucson Samaritans-humanitarian aid in the Arizona desert, <http://www.tucsonamaritans.org> (2019-04-04). Es una organización de voluntarios que prestan ayuda humanitaria a los migrantes en el sector de Tucson en la frontera Arizona/México.

⁶ Sobre la génesis de este libro véase la entrevista «Una cicatrice aperta» realizada por Virginia Tonfoni, en *Alias, il manifesto*, 25 de noviembre de 2017, <https://ilmanifesto.it/una-cicatrice-aperta/> o bien en el blog de la autora <https://quattrononi.wordpress.com/2017/12/11/la-cicatrice-intervista-a-andrea-ferraris-erenato-chiocca/> (2018-09-20).



Figura 8 *La cicatrice*
 (Ferraris, Chiocca 2017, 22)

ciente y en la segunda leemos un verdadero reportaje,⁷ en donde los personajes son personas reales que les cuentan su historia a los autores. Ferraris parece haber leído el drama de aquella frontera marcada por quiebras profundas, injusticias y muertes injustificadas, y lo interpreta en el título *La cicatrice*, palabra que ya se había utilizado para referirse a este espacio

The US-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two world merging to form a third country—a border culture. (Anzaldúa [1987] 2012, 25)

En el reportaje en cómics de Ferraris y Chiocca se muestra la adaptación social al contexto de esta especial zona fronteriza, el área que rodea el muro, este sitio donde se crea el 'tercer país' al que la Anzaldúa se refiere, habitado por

⁷ Para una definición de *graphic journalism* y *reportaging journalism* véase Stefaneli, Rizzo, Costantini 2018.

The squinted-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the 'normal'. (25)

Los miembros de los Samaritans, así como los militantes de los No More Deaths (No más muertes) son ciudadanos estadounidenses que responden a la emergencia migratoria participando como voluntarios en la asistencia con géneros de primera necesidad (comida y agua) que depositan en los recorridos trazados por los migrantes, bajo la mirada de las patrullas de frontera que no puede perseguirles por esto, pero que no han tardado en dismantelar un entero hospital montado por los voluntarios en el verano de 2017. Los habitantes de la zona que saben que están operando en una «zona de guerra, una tierra de nadie», como recuerda Isabel García de Coalición de derechos humanos [fig. 8] (Ferraris, Chiocca 2017, 22), son representantes circunstanciales de una cultura plasmada por la dinámica de la migración constante y de un 'país' engendrado por la misma presencia del muro. Como el autor afirma:

In quella striscia di terra intorno al muro si ha la sensazione di vivere in una zona infetta. Intorno c'è il pus e la ferita resta viva ma insieme sono nate realtà nuove che contrastano la malattia e che si possono considerare una nuova forma di vita, una terza via.⁸

4 Conclusiones

La frontera México-Estados Unidos nace oficialmente en 1848 al final de la guerra de invasión en la que México pierde el 51% de su territorio. Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, en su primera novela gráfica Ferraris cuenta un triste episodio que hoy en día es recordado como una etapa crucial en la construcción de la identidad mejicana.⁹ La invitación por parte de la Embajada de México en Los Ángeles para exponer las planchas del cómic, en septiembre de 2017, confirma esta realidad; la historia de los desertores que pasaron a las filas del ejército mejicano y resistieron de manera estoica al

⁸ «En esa porción de tierra que rodea el muro uno tiene la sensación de vivir en una zona infectada. Alrededor está el pus y la herida abierta, pero al mismo tiempo han nacido nuevas realidades que se oponen a la enfermedad y que se pueden considerar una nueva forma de vida, una tercera vía» (cf. referencias nota 6).

⁹ Véase las declaraciones de la Directora del Museo Nacional de Antropología e Historia, Cecilia Genel, pronunciadas en Coyocán en ocasión del centésimo septuagésimo aniversario de la defensa de Churubusco (<http://www.inah.gob.mx/boletines/6428>) y el enlace <https://www.inah.gob.mx/boletines/7452-alistan-conmemoracion-del-171-aniversario-de-la-batalla-de-churubusco> (2019-09-10) relativo a las celebraciones del 171 centenario de la batalla.

asedio del general Scott, para luego terminar ahorcados, es patrimonio cultural de México y forma parte de la narración de la identidad mexicana. Recordando a Anzaldúa que

Prefiere enfocarse en el mismo lugar donde dos culturas se han enfrentado en un combate histórico de consecuencias identitarias, asimilando y adoptando cualidades de las dos culturas a la vez que se siente ajena a ambas (Lomelí 2012, 134)

constatamos una postura parecida en nuestros autores: la primera novela histórica muestra la historia de Rizzo, quien desde las tropas estadounidenses de Scott, pasa al pelotón de los San Patricios, soldados desertores que terminan por luchar del bando de México. Sucesivamente, en *La cicatrice*, los autores deciden documentar el estado actual de la frontera y lo hacen como si estuvieran sentados en el mismo muro, mirando a un lado y al otro. Es un punto de vista preferencial desde el que pueden contar primero la triste historia de José Antonio Elena Rodríguez, que se convierte en figura emblemática de la tensión en la frontera; luego, en la segunda parte, documentan la existencia de estadounidenses que, reconociendo el drama de los migrantes, les prestan ayuda de forma voluntaria. En los dos casos se trata de grupos de personas (los desertores de la guerra México-Estados Unidos, y los voluntarios de hoy en día) que cuestionan sus orígenes a medida que van tomando otra identidad: comparten con el 'otro' la condición física liminar de la frontera y adquieren un rasgo identitario híbrido, convirtiéndose en lo que Anzaldúa llama *los atravesados*, los humanos representantes de esa tercera cultura a la que la autora apunta.

Deep in our hearts we believe that being Mexican has nothing to do with which country one lives in. Being Mexican is a state of soul-not one of mind, not one of citizenship. Neither eagle nor serpent, but both. And like the ocean, neither animal respects borders. (Anzaldúa 2012, 84)

Cabe añadir que, a nivel formal, si en su memorable y fundamental obra que abre la temporada de los estudios fronterizos - por lo que a esta frontera de nuestro interés se refiere - la autora chicana Gloria Anzaldúa crea «un testo dove, insieme a diversi stili di scrittura, si mescolano storia e mito, spagnolo e inglese, esperienze personali e poesia» (Gentile 2006, 199), en sus novelas gráficas, Andrea Ferraris también practica cierto mestizaje de géneros: la novela histórica en el caso de *Churubusco*, y el relato periodístico mezclado con el reportaje en *La cicatrice*. Por lo tanto, si las dos novelas gráficas muestran que existe y existió en la frontera México-Estados Unidos una tercera humanidad no identificable simplemente con 'lo mexicano' o 'lo estadounidense' y si ambas presentan una forma 'mestiza' de entender

la novela y el cómic, es posible concluir afirmando que por las destacadas implicaciones culturales, *Churubusco* y *La cicatrice* pueden incluirse en un nuevo filón de narración gráfica de Estudios Fronterizos.

Bibliografía

- Alonso Carrillo Aguilar, Rafael; Domínguez Chávez, Humberto (2008). *Intervenciones extranjeras y movimiento de Reforma Liberal (1834-1855)*. URL <https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-1/HMI/Reforma.pdf> (2018-09-20).
- Anzaldúa, Gloria [1987] (2012). *Borderlands - La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters; Aunt Lute.
- Barbieri, Daniele (1991). *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani. Rist.: Firenze: Giunti Editore, 2018.
- Barbieri, Daniele (2017). *Semiotica del fumetto*. Roma: Carocci.
- Ferraris, Andrea (2015). *Churubusco*. Roma: Coconino Press.
- Ferraris, Andrea; Chiocca, Renato (2017). *La cicatrice*. Cagliari: Oblomov Edizioni.
- Fofi, Goffredo (2012). «L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo». Spinazzola, Vittorio, *Tirature 12. Graphic novel: l'età adulta del fumetto*. Milano: il Saggiatore, 10-15.
- Gentile, Brigidina (2006). «Crossing and Transgressing Borders: Gloria Anzaldúa e l'attraversamento trasgressivo delle linee di confine della scrittura». Cancellier, Antonella; Ruta, Caterina; Silvestri, Laura (a cura di), *Scrittura e conflitto = Actas del XII congreso de AISPI* (Catania-Ragusa, 16-18 maggio 2004), vol. 1. Madrid: Instituto Cervantes-Aispi, 199-207. URL https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_15.pdf (2019-04-04).
- Lomelí, Francisco (2012). «La frontera entre México y Estados Unidos; transgresiones y convergencias en textos transfronterizos». *Iberoamericana*, 12(46), 129-44.
- Mata Induráin, Carlos (1995). «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica». Spang, Kurt.; Arellano, Ignacio; Mata Induráin, Carlos, *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 13-68.
- Sandoval, Tony (2016). *Appuntamento a Phoenix*. Latina: Tunué.
- Stefanelli, Matteo; Rizzo, Marco; Costantini, Gianluca (2018). «Il giornalismo a fumetti». *MicroMega*, 3, 243-54.

**Representar la violencia:
de la 'Novela de la Revolución'
a la Narcoliteratura**

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Cuatro historias de la Revolución mexicana y un prólogo al grito de ‘Ajetreo’

Francisco Tovar

Universitat de Lleida, Espanya

Abstract Marta Portal defines the Mexican Revolution as “a blast of reality”. The event follows an historical process, one with strong social and symbolical implications. Referring to the novels of the Mexican Revolution, Marta Portal also states: “they try to unveil and remake the world to other perspectives by denouncing the lies and the alienation of human relationships”. This article only reviews four literary samples of that reality: *Los de abajo*, by Mariano Anzuela; *El águila y la serpiente*, a novel by Luis Martín Guzmán; *El resplandor*, by Mauricio Magdaleno; and *Los conspiradores* by Jorge Ibarguengoitia, an ironic account about the conspiracy led by Hidalgo under the cry ‘Ajetreo’, the first revolutionary expression born under the threat of social and political resentment in colonial Mexico, against of the Metropolis.

Keywords Mexican Revolution. Mariano Anzuela. Luis Martín Guzmán. Mauricio Magdaleno. Jorge Ibarguengoitia. Cry of ‘Ajetreo’.

Sumario 1 Revolución y Máscaras. – 2 Cuando nada el pato y cuando ni agua bebe. – 3 Relatos e historia. – 4 Figuras, hechos y ruinas.

1 Revolución y Máscaras

Dice Marta Portal (1980) que la Revolución mexicana, de origen modesto, cumplirá unas etapas donde van forjándose los aspectos ideológicos y políticos de un movimiento agrario, nacionalista, reformista y anticlerical. Por su naturaleza y consecuencias, llegó a ser, finalmente, un acontecimiento importante. Contrapunto literario de aquella historia es la novela, guardando memoria de los hechos en sus distintas formas de narrar. Es así que la novela de la Revolu-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/024

329

ción mexicana discurre al compás del suceso mediante una escritura decantada con el tiempo en múltiples variaciones. El conjunto da pie a

un metalenguaje – que excluye ciertos aspectos de la realidad – que intenta desvelar y rehacer el mundo hacia otras perspectivas, mediante la denuncia de las falsedades y de la alienación de las relaciones humanas, pero ¿para quién? ¿Quiénes han leído a los novelistas de la Revolución Mexicana? (Portal 1980, 89)

Responder a esas preguntas muestra un limitado abanico de posibilidades: ni al pueblo sencillo, «fácil consumidor de mitos», ni a quienes ofician de políticos les interesan esas obras; cuando mucho reclamaron atención de intelectuales y de una «minoría privilegiada neocapitalista surgida de la Revolución» (89), grupos a los que difícilmente inquietaron.¹ Tampoco es un secreto que las novelas de la Revolución mexicana discurren al compás de políticas determinadas, introduciendo un factor nuevo: su ambigüedad. No es motivo de condena todo el pasado; las esperanzas revolucionarias y sus objetivos inmediatos quedaron sin cumplir; lo indígena, en su totalidad, no es admirable; los caudillos nunca son héroes únicamente ni solo bandidos; el pueblo, en su conjunto, ni actúa definitivamente con maldad ni, por definición, es absolutamente bueno:

las condiciones psicológicas descubiertas en la novela de la Revolución, machismo, brutalidad, falsa sumisión, inclinación a la mentira y al engaño, suspicacia, son condiciones típicas de una antropología de la pobreza. No locales, ni, por tanto, nacionales, sino temporales. (Portal 1980, 35)

El proceso revolucionario introdujo un cambio de vida en la sociedad mexicana; el correlato de sus novelas desvelará ese mismo cambio. Uno y otras vienen a ser aventura de inicio y retorno. Este último ya no es inocente.² Toda esa historia se cuenta desde las múltiples formas de un realismo que supera

1 Marta Portal reconoce la posterior atención teórica reclamada por esas novelas, que también provocaron debates. Con esas formas de contar se materializa el «rito iniciático de una sociedad en la que, era de suponer, los valores tradicionales y culturales y la experiencia personal son contemporáneos de todos los hombres que la componen» (1980, 92).

2 Ese tránsito de ida y retorno da cuenta de una «desgana generacional hacia los valores de los mayores; la iniciación es una iluminación crítica del pasado nacional, y el saber que esta etapa les desvela es igualmente de dimensiones negativas – la estrechez del nacionalismo, la arteriosclerosis de una ideología, la culpabilidad activa pasiva, de la anterior generación. El regreso lo hace no a la sociedad de la que parten, sino a la sociedad – utópica, quizás – universal. Han partido de la búsqueda de la mexicanidad para venir a aprender que 'el hombre es todos los hombres'» (Portal 1980, 95).

escuelas y periodos literarios a causa de una condición que les es común [a todo escritor de la Revolución]: todos ellos han dado en su obra una imagen y una visión trascendente de la realidad que conocieron y los marcó, no solo en un fragmento de ella; y en esa imagen o en esa visión queda su concepción del mundo, tanto como el testimonio de su intento por marcar, a su vez, esa misma realidad. (Alegria 1971, 29)

2 Cuando nada el pato y cuando ni agua bebe

Mariano Azuela escribe las primeras notas de *Los de abajo* en 1914; en 1916 las publica en forma de novela, organismo vivo de aquellos apuntes. Ofrece así testimonio de una lucha revolucionaria hilvanando, a cuento de sus protagonistas, gestos, situaciones, paisajes y anécdotas.³ *Los de abajo*, en conjunto, muestra cierto desequilibrio entre los tres fragmentos del volumen, con sus tensiones. Es un relato ambiguo, bajo la consideración de ideologías férreas, pero tampoco resulta un despropósito valorar el acierto del autor, sincero y comprometido ante los hechos que narra. Sea como fuere, la novela, que no es una crónica verdadera ni una exagerada imaginación, merece ocupar un espacio significativo entre las demás obras que tratan sobre la Revolución mexicana.⁴ Es Azuela un provinciano inquieto que sabe mantener su posición de observador independiente y defender con libertad su criterio.

Esto es importante, pues ninguna de las capas sociales que participaron en la Revolución era capaz de suprimir [...] la explotación del hombre por el hombre. Si Azuela hubiera aunado a su general simpatía por el hombre su apoyo a una de las fuerzas que actuaban en la revolución, ello inevitablemente le hubiera obligado a la apologetica, falseando así la realidad. (Dessau 1972, 230)

³ Marta Portal utiliza esos mismos términos en su introducción a *Los de abajo* (1984, 27).

⁴ Para valorar *Los de abajo* deben considerarse inevitablemente factores literarios, pero también la circunstancia personal de su autor: «la novela fue escrita bajo el impacto inmediato de los acontecimientos, por un hombre a quien había conmovido profundamente el desarrollo de la Revolución. Azuela logró, sobre todo en las escenas finales, dar una expresión literaria a estas emociones» (Dessau 1972, 230). Salvando las referencias cercanas, el trabajo de Azuela no esconde simpatías con la escritura folletinesca de los diarios, que aumentarían esos registros en 1925. Divulgaban todos las ideas reformadoras que ya incluía José Joaquín Fernández de Lizardi, manejando varias de las técnicas literarias que transitan por distintas formas de un realismo decimonónico hispanoamericano al uso, sin despreciar logros del modernismo y el acento regionalista propio de ideologías liberales cultivadas lejos de los núcleos culturales capitalinos.

Los de abajo tardaría en apreciarse diez años, quizás por ser un relato a todas luces incómodo, permitiendo una interpretación reaccionaria o revolucionaria de sus páginas. Esta obra de Azuela tendrá su momento al provocarse un debate sobre la violencia de los hechos en la prensa diaria y en las tertulias de iniciados. Azuela modeló la figura de un héroe que no abandonará su condición humana, cumpliendo el itinerario y los trabajos de otro viaje mítico. Al regreso, la esperanza: «Copiosa será la cosecha de la tierra que fue fango y el hierro roturó».⁵ Mariano Azuela sería el único escritor que formula una exigencia literaria en la novela mexicana de su tiempo.

Su tragedia es que, simpatizando con el pueblo y defensor de una verdadera literatura nacional en una época en que todos los escritores estaban contra la representación de la realidad mexicana, zozobra en la contradicción entre su punto de vista, orientado hacia la inmutabilidad moral típica de la pequeña burguesía provinciana y los comienzos del desarrollo de una sociedad burguesa en México, al terminar la Revolución. (Dessau 1972, 237)

3 Relatos e historia

Martín Luis Guzmán publica en 1928 *El águila y la serpiente* ([1928] 1960),⁶ un texto de clasificación difícil: memorias, en tanto es una escritura sobre la experiencia personal del autor, narrador-protagonista en la obra; compilación de crónicas y reportajes a propósito del acontecimiento revolucionario – personajes, sucesos y momentos –, junto a una oportuna explicación de lo ya escrito; debate, interior y público, de la memoria; y relato de ficción, ensamblando cuidadosamente los materiales bajo el signo de la poesía y de la imaginación. Sea como fuere, Martín Guzmán, sin dañar un resultado último ni conducir a su incongruencia, superpone y mezcla géneros, enriqueciendo una historia verosímil que habla de la Revolución mexicana.

La escritura de Luis Martín Guzmán tiene rasgos periodísticos, atendiendo a su época; modula fórmulas costumbristas y el juego literario de los medallones, unas y otro bajo las formas de un realismo de amplio espectro, simbólico en ocasiones. También juega con las influencias de Azuela y alguna querencia extranjera. En conjunto, *El águila y la serpiente* muestra una escritura sencilla y ágil, en sintonía con la formación, estilo e inteligencia de su autor. Decía Torres Bodet: «Guzmán sigue la escuela de la Bruyère de Baudenargues», afirmación que, al menos, debe puntualizarse.

⁵ Frase con la que Azuela inicia su primera edición de *Los de abajo*.

⁶ Algunos fragmentos habría de publicarlos el autor en las hojas de *El Universal*.

Efectivamente, la mayor parte de *El águila y la serpiente* está constituida por retratos de destacados y característicos representantes de la Revolución, la esencia de la cual trata de captar Guzmán. También podría llamarse al libro una galería de 'caracteres' revolucionarios. Pero sería verdaderamente erróneo hablar de una imitación consciente de los autores franceses [...]. La analogía con La Bruyère surge de una lejana similitud de las situaciones en que escribieron los autores y de las que quisieron representar. (Des-sau 1972, 339-40)

Las influencias de *Los de abajo* en la escritura de Martín Luis Guzmán solo remite al mutuo afán por abordar una misma época, pero desde una perspectiva diferente. Azuela, en *Los de abajo*, se ocupa de los fenómenos de orden social y, con ellos, de sus protagonistas; *El águila y la serpiente* no extraña esos mismos núcleos de interés, invirtiendo términos. Ambas novelas responden a distintos métodos, aunque una deriva en favor de objetivos inmediatos y la otra busca los duraderos. Las dos historias se complementan.

Los de abajo y *El águila y la serpiente* son fieles a sus títulos. El primero de los relatos, literalmente, habla de la gente y señala el primitivismo de los caudillos territoriales despreciando al revolucionario de salón intelectual, sea inocente o de calaña oportunista. El valor del símbolo es lo que al segundo importa, configurando una historia representada por las figuras de su escudo nacional, pendón esgrimido fundamentalmente por grupos dirigentes, cualquiera que fuere su tendencia ideológica. Son «los de arriba» quienes modulan su voz en la obra de Guzmán, que tiene muy poco de pueblo, aunque lo llegue a entender. Su formación y existencia responden a estímulos de naturaleza y orden superiores.

Libro de aventuras y episodio revolucionario centrado históricamente, a su vez concentrado en la escritura de su autor, *El águila y la serpiente* muestra un quehacer literario enfrentado a ciertas imprecisiones, muchos estilos descuidados y bastantes incorrecciones: «Guzmán se mantiene siempre en una tonalidad elevada que por su aparente naturalidad y sencillez no cansa ni empalaga» (González 1975, 256).

Mauricio Magdaleno publica *El resplandor* en 1937 ([1937] 1969), novela que añade a *Los de abajo* y *El águila y la serpiente* la figura del indio, un personaje anclado en una geografía concreta y obligado a vivir en la miseria, lejos del blanco y hasta del criollo. Relato de corte indigenista, es otra historia de la Revolución mexicana, subrayando el alegato de orden político. La técnica empleada por Magdaleno ya no se ciñe a la exposición lineal y sucesiva de los hechos e ideas, ni a un planteamiento meramente informativo de los mismos; responde a una visión particular de la Revolución, en sintonía con la escritura de Faulkner y Huxley, anunciando técnicas

literarias de nuevo cuño, desarrolladas en la novela mexicana posteriormente.

La obra no atiende a los esquemas del costumbrismo literario, aunque mantiene su perfil realista, consecuentemente adaptado. El indio, lejos de su papel habitual como representación exótica entre criollos y blancos, alcanza dimensiones problemáticas, mostrando el fracaso del acontecimiento revolucionario, inevitable para resolver los fallos una orden social donde rige la explotación del hombre por el hombre.

Mauricio Magdaleno aborda su Revolución mexicana otorgándole a los hechos trascendencia y valor simbólico. Desolación y pobreza envuelven a ese individuo que antes ya estaba sometido al colono y espera todavía épocas mejores o recuperar lo que ha perdido. «El dolor y las dominaciones no son accidentales ni contingentes, situados en un tiempo que se pueda recuperar: regresan siempre detrás de las esperanzas que parecían más seguras» (Portal 1984, 170). La existencia del hombre ha de contemplar el nacer y el morir. Son pautas que sirven a los blancos; el indígena, debido a su particular herencia, está obligado a convivir junto a sus difuntos, una presencia que da fuerza y mantiene siempre a generaciones por venir... ¿para futuras inmolaciones? Magdaleno reclama del gobierno la solución del problema que atañe a los indios: reivindicar a los de abajo y cumplir los graves compromisos que la Revolución había contraído con la problemática de los campesinos. Azuela y Guzmán suenan con palabras de Magdaleno, desvelando ya en su novela el «ahora como un resultado natural de sus antecedentes. Al tratar este grupo particular de indios otomíes, la técnica produce el efecto de otorgarles calidad de intemporalidad y perdurabilidad frente a las más terribles privaciones» (Brushwood 1973, 340).

Jorge Ibargüengoitia en *Los relámpagos de agosto* (1962) vuelve a escribir sobre la Revolución mexicana,⁷ desacralizando así en torno de burla y clave satírica «un proceso que a la luz de los gobiernos que ha forjado no se sostiene como lección de moralidad ni de honestidad» (Martínez Assad 2002, 241). Ibargüengoitia se aprovecha de la historia mezclando hechos, fechas y personajes, construyendo así, bajo palabra escrita de un general ficticio, José Guadalupe Arroyo, un testimonio verosímil de los hechos que narra.⁸ El juego de Ibargüen-

⁷ Ibargüengoitia escribe sobre la revuelta escobarista de 1929 en *Los relámpagos de agosto*, primera novela del autor, enviándola en 1964 al Concurso Casa de las Américas. Quedó en primer lugar. Una obra teatral suya, compuesta en 1961, *El atentado*, ya lo había ganado en 1963. En opinión de Juan Villoro, ambas piezas tienen rasgos de claros matices picarescos y vuelven a ofrecerse como ejercicios de literatura «sobre las posibilidades de la primera persona» (Villoro 2002, XXXI).

⁸ La memorias de Francisco J. Santamaría (*La tragedia de Cuernavaca en 1927 y mi escapatoria celebre*) y las de Juan Gualberto Amaya (*Los gobiernos de Obregón a Calles y regimenes 'peleles' derivados del callismo*); también las de Álvaro Obregón (*Ocho mil ki-*

goitia está servido al comparar en un solo relato las fuentes directas que ha utilizado para una elaboración literaria de aquellos textos desvelando el proceso del mismo acto creativo. Debe añadirse un detalle significativo a estas consideraciones: la ironía permite a Iburgüengoitia pulsar una escritura doble: la que ofrece Guadalupe Arroyo y lee su copista, de orden pasivo, y la que fragua el novelista, con retorno malicioso, hacia el mismo general.⁹

El humor es el punto de inicio para comprender la novela, ciertamente irónica pero también terriblemente amarga, no sólo acerca de las virtudes de los revolucionarios, sino sobre las características intrínsecas de las revoluciones. No es una condena de la Revolución mexicana, sino una duda sobre las intenciones de los hombres y las certidumbres de las épocas. (Santillán 2002, 247)

En 1960, Jorge Iburgüengoitia escribe *La conspiración vendida*, pieza teatral donde su autor reconocerá que faltaba ironía y sobran héroes acartonados.¹⁰ Iburgüengoitia cuenta de nuevo esa misma historia en *Los conspiradores* (1981),¹¹ novela de la conjura urdida por el cura Hidalgo, y el posterior levantamiento de su gente al grito de Dolores, con trágico final.¹² En la obra pueden identificarse aquellos hechos en forma de parodia, con el filtro amargo de la ironía, no del humor simple ni de la burla cruel. Iburgüengoitia desvela con ese ta-

lómetros de campaña), sin olvidar por ello la obra del historiador Alfonso Taracena (*Historia verdadera de la Revolución mexicana*), sirven cuando menos a Iburgüengoitia para componer *Los relámpagos de agosto* - el narrador se identifica en la obra como José Guadalupe Arroyo y es un general revolucionario. Su nombre y apellidos remiten, por sus iniciales: J.G.A. a Juan Gualberto Amaya. Todos ellos, menos Taracena, vivieron la Revolución mexicana en primera persona y, mediante su escritura, quisieron justificarse.

9 Carlos Martínez Assad, remitiendo a Evodio Escalante (*Las metáforas de la crítica*, 1998), evocando éste a una idea de Ana Rosa Dometella (*Jorge Iburgüengoitia: la transgresión por la ironía*, 1989) subraya ese mismo detalle.

10 Iburgüengoitia escribe *La conspiración vendida* por encargo de Salvador Novo, para conmemorar el Año de la Patria. En aquella obra no se cambiaba el nombre a los personajes históricos; tampoco a su localización geográfica real, de las distintas escenas. Fue galardonada con el Premio Ciudad de México. Nunca llegó a representarse, aunque tuvo ediciones impresas en 1965 y 1975.

11 Título de la publicación española. El mismo relato, en su edición mexicana, se tituló en forma distinta: *Los pasos de López*.

12 El cura Miguel Hidalgo lideró la revuelta que, amparada por de la virgen de Guadalupe, bajo su estandarte y con el grito de Dolores, llamado también de 'Ajeteo', se iniciaría con apenas 536 hombres y llegó a reunir en pocos días 50.000. Iburgüengoitia novela esa misma historia en *Los conspiradores*, donde también maneja ciertas referencias útiles: un relato de valor testimonial debido a Pedro García, compañero de Miguel Hidalgo en la revuelta de 'Ajeteo', en su aventura y en Baján (*Memorias sobre los primeros pasos de la Independencia*, en los archivos del Museo Nacional de Arqueología y Etnografía), el novelón de Juan A. Mateos (*Sacerdote y Caudillo*, 1869) una biografía literaria del cura Hidalgo elaborada por Luis Castillo Lodón (*Hidalgo: la vida del héroe*, 1948).

lante las «peripecias de la comedia humana»; sonrío también con «el escepticismo de un Montaigne que sobrelleva el torpor bebiendo ron con hielo» (Villoro 2008, 13, 18).¹³

Ibargüengoitia se divierte colocando en sus textos a los protagonistas de la historia en situaciones tontas, chuscas, ridículas, simples, comunes y cotidianas... en fin posibles [...]. Curiosamente, las ficciones humorísticas de Ibargüengoitia son, por momentos, mucho más verosímiles que la historia oficial que se empeña en retratar héroes, próceres y titanes. (Barajas 2002, 349-50)

El mismo escritor niega el manejo de fáciles y gratuitos divertimentos: «si mi lenguaje hace reír a la gente, allá ellos». La provocación tendrá respuesta, no siempre literaria ni favorable. Para unos, Ibargüengoitia solo muestra un «reflejo distorsionado de la Revolución Mexicana» ofreciendo, sin «belleza ni verdad», su peor caricatura. Otros le acusan, empleando el impersonal, de jugar con ventajas «pisoteando sombras indefensas». En última instancia, el autor de *Los conspiradores* también quiso «analizar la realidad, asumir una posición ante el mundo cargada de irreverencia». ¹⁴ Desde la escritura, se hurga de nuevo en las entrañas de un pasado reciente para quebrar sólidas iconografías y despejar el aire.

Los pasos de López es una novela amena, risueña, de saludable y corrosivo efecto sobre las supersticiones patrias. Si pende su vista como una regocijada diatriba de los héroes nacionales, también resulta una alabanza a la materia humana o pueblo que los encumbró: cuando las masas tienen genio, pueden ahorrarse el talento de sus pastores. (Castañón 2008, 347)

Ibargüengoitia no traiciona lo que antes narraron testigos e historiadores a propósito de la Revuelta del cura Hidalgo. Lugares y personajes ocupan su espacio e identidad ficticios, pero reconocibles, a cuenta de un solo narrador, estableciendo este su doble plano de actuación: los primeros quince capítulos de la novela, en sintonía con una pieza tea-

13 Humor, ironía y parodia son tres conceptos aplicados al conjunto de la obra escrita por Ibargüengoitia. Como parodia implica, según Linda Hutcheon, «una relectura: se distorsiona un referente que el lector conoce» (Villoro 2002, XXXIV). El juego de farsa que maneja el autor al componer sus piezas reconoce los ideales revolucionarios y el inmenso absurdo que la Historia muestra. Aprendió la ironía leyendo a los ingleses, maestros en sus registros. Suele compararse la escritura de Ibargüengoitia y la de Evelyn Waugh. El mundo que uno y otra despliegan es un baldío en donde los personajes «intrigan y proyectan sus vidas futuras pero es el azar lo que está detrás de cada uno de sus ridículos fracasos» (Mejía Madrid 2002, 338).

14 Los entrecuillados remiten a Soledad Puértolas, Ignacio Maldonado y Sergio Gómez Montero, citados en «La crítica literaria en torno a Los relámpagos de agosto», de Gustavo Santillán (2002). El autor del trabajo añade más referencias críticas.

tral de Beaumarché; hasta el final de la novela es una crónica de los hechos, a semejanza de lo que narrara en su tiempo Bernal Díaz del Castillo.¹⁵ El autor de su propio relato histórico es Matías Chandón, máscara frívola en apariencia; de ningún modo inocente.

En *Los relámpagos de agosto* y en *Los conspiradores* Iburgüengoitia no escribe únicamente sobre la Revolución; guarda memoria de un proceso nacional de liberación, durante sus balbucesos independentistas. La primera novela remite a los años que van de 1927 a 1929, cuando México trataba de institucionalizar su gobierno;¹⁶ la revuelta del cura Hidalgo, entre 1810 y 1811, es lo que cuenta el otro relato. Ambas piezas literarias permiten a su autor alcanzar, por distintos itinerarios, el objetivo último de algunos historiadores dispuestos a estudiar el pasado, cuestionando el oficialismo de rancias interpretaciones. Iburgüengoitia mina en *Los relámpagos de agosto* cierta herencia política de la Revolución mexicana y se aleja de la épica independentista en *Los conspiradores*, transformando en humanos de carne y hueso a sus héroes fundacionales. Para escribir todo eso, Iburgüengoitia gusta de manejar el tono justo de humor crítico. Así ofrece nuevamente «una insólita y resignada versión de su trabajo tocado por la risa».¹⁷

15 No es difícil reconocer al cura Hidalgo, en su personaje Domingo Periñón; tampoco identificar otras figuras implicadas en la misma historia. Los hechos narrados y su localización también pueden situarse históricamente. Únicamente Matías Chandón es un personaje literario genuino. La teatralidad que atribuimos al relato en sus quince primeros capítulos viene a confirmarse citando *El barbero de Sevilla o la precaución inútil*, pieza teatral de Beaumarché (1775), estrategia útil para quienes urdían el complot revolucionario. El paralelismo entre la realidad y la invención resulta evidente: Iburgüengoitia propone una lectura escénica de la conjura real, con intención distanciadora y variaciones múltiples, literarias: «El celoso extremeño» cervantino y sus antecedentes – cuando menos las *Disciplinas clericales*, del judío Pedro Alfonso; *Libro de los ejemplos*, de Sánchez de Vercial; *Historia de Flores y Blancafort*, muy conocida en su época; y el *Filocolo*, de Bocaccio, sin olvidar el *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera; la *Tragedia policiana*; y *La Lena*, de Alonso Vázquez y Velasco Giovanni Pasinello – y escenográfico-musicales –; *El barbero de Sevilla*, de Giovanni Pasinello (1782); *El barbero de Sevilla o la precaución inútil*, que había de titularse *Almaviva o la inútil precaución*, de Rossini (1782). Siguiendo ese itinerario musical, Mozart compone *Las bodas de Fígaro* (1786). La teatralidad en *Los conspiradores* viene a subrayarla el mismo Iburgüengoitia finalizando el primer tramo de la crónica escrita por Chandón (capítulos 1 al 15) mediante una breve frase: «Cae lento el telón». El tramo siguiente (capítulos 16 a 24) remite a Bernal Díaz del Castillo, Miguel Chandón, variando el motivo histórico de su escritura. A semejanza del cronista, el narrador legitima su testimonio verificando personajes, lugares y hechos.

16 La historia enseña que fueron tres años de luchas militares. Un par de aquellos enfrentamientos bastante significativos. En 1927, Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez protagonizaron uno en contra de Álvaro Obregón; en 1929 sería Gonzalo Escobar quien protagonizaría otro en contra de Plutarco Díaz Calles. Todos eran generales.

17 Es la opinión de Juan Villoro transcribiendo a su vez una declaración que atribuye a Iburgüengoitia: «La labor del humorista – ese soy yo, según parece –, me dicen, es como la de la avispa – siendo el público vaca – y consiste en agujinear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos [...]. Por último, hay quien afirma, y yo estoy de acuerdo, que el sentido del humor es una concha, una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no

4 Figuras, hechos y ruinas

La Revolución mexicana permite al novelista enfrentarse a un acontecimiento de superior envergadura, interpretando la violencia en toda su complejidad. Eso es lo que hacen Mariano Azuela, en *Los de abajo*; Martín Luis Guzmán, con *El águila y la serpiente*; Mauricio Magdaleno, fraguando *El resplandor*; y Jorge Ibargüengoitia, desde *Los relámpagos de agosto*. Azuela escribe sobre la vida en campaña y su natural desbarajuste. Su obra no es, como se ha dicho en bastantes ocasiones, la novela de la Revolución mexicana, sino la de sus inicios, desvelando «una cólera ciega y un afán de venganza reprimido durante muchos años. Fue un momento de caos, incertidumbre y fracaso» (Castro Leal 1960, 2: 48). Cercano a los jefes y al estado mayor de la Revolución, Martín Luis Guzmán toma el pulso de aquella historia entre 1913 y 1915, destacando alguna de las figuras que manejaron el rumbo de los acontecimientos nacionales y el futuro del país. Magdaleno pinta con fuerza un lienzo que incluye traidores, con sus verdaderos perfiles: hacendados, encomenderos y generales. Magdaleno hilvana un reportaje con «la objetividad de un testimonio judicial, la estoica sinceridad de una narración popular y toda la fuerza de un alegato» (Castro Leal 1960, 1: 860).

Jorge Ibargüengoitia, en *Los relámpagos de agosto*, vuelve a escribir sobre la Revolución mexicana, señalando hechos y enmascarando personajes. Todo ello al compás de una verdadera ficción, transformando así la historia de su patria y «las figuras de la Revolución, en una farsa hilarante, en una bufonada donde los caudillos no pueden ya ser reverenciados, ni siquiera detestados» (Pitol 2002, XVIII). El mismo Ibargüengoitia, en *Los conspiradores*, guarda memoria de un México en proceso de liberación nacional. El mismo autor le atribuye a un personaje inventado un quehacer narrativo, de falso valor testimonial, baja del trono a héroes fundacionales, airea demagogias y cuestiona el oficialismo de tantos relatos.

Ibargüengoitia escribe *Los relámpagos de agosto* y *Los conspiradores* a propósito de la historia mexicana, sin trampa ni cartón. Uno y otro relato, de 1962 y 1981, acotan espacios, marcan fechas, identifican personajes, reconocen situaciones, organizan escenas, desvelan criterios y no reprimen críticas. Rumores hay: ejecutado Perrión, creció en aquel mismo lugar «un nopal chiquito que da flores rojas». Hechos valen: «Dieciséis años pasaron antes de que alguien se diera cuenta de que, en el acto de contrición que le llevaron, Perrión [Hidal-

podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente. Esa característica del humor como sedante es la ruina del autor como aguijón. Por eso creo que si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas me conviene bajar un escalón y pensar que, si no voy a cambiar el mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama» (Villoro 2002, XXX).

go], en vez de firmar escribió no más 'López'» (Ibargüengoitia 1981, 197). La Revolución mexicana, un siglo después, tuvo sus propios chismes: no ejecutaron a Juan Guadalupe Arroyo (quizás Juan Gualberto Amaya), se fugó del país junto a su esposa y dos hijos durante un tiempo y, dedicándose al comerciar, volvió a México. Mal no le ha ido y algo debe al grito de 'Ajeteo'. Sin embargo, la historia de la Conjura proporcionó héroes, trazó itinerarios y fracasó en 1811; la de la Revolución tuvo figuras, enterró cadáveres y autoaniquilaría sus logros entre 1915 y 1930.¹⁸

Bibliografía

- Alegría, Fernando (1971). *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Azueta, Mariano [1916] (1960). «Los de abajo». Castro Leal 1960, 1: 53-113.
- Barajas, Rafael (2002). «De los héroes de leyes a la ley de Herodes». Ibargüengoitia 2002, 348-83.
- Brushwood, John Stubbs (1973). *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañón, Adolfo (2008). «Jorge Ibargüengoitia y Carlos Montemayor: dos novelas mexicanas». *Viaje a México (Ensayos, crónicas y retratos)*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert. 343-9.
- Castro Leal, Antonio (ed.) (1960). *La novela de la Revolución Mexicana*. 2 vols. México: Aguilar Mexicana de Ediciones.
- Dallal, Alberto (1983). «La Facultad de Filosofía Letras de Luto». *Gaceta UNAM*, 8 de diciembre, 14.
- Dessau, Adalbert (1972). *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz del Castillo, Bernardo (1984). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 2 vols. Ed. de Miguel León Portilla. Madrid: Historia 16. Crónicas de América.
- González, Manuel Pedro (1975). «Del águila y la serpiente a la sombra del caudillo». *La novela de la Revolución Mexicana*. La Habana: Casa de las Américas. Serie Valoración Múltiple, 182-2012.
- Guzmán, Martín Luis [1928] (1960). «El águila y la serpiente». Castro Leal 1960, 1: 203-424.
- Ibargüengoitia, Jorge (1981). *Los conspiradores*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

18 Obregón derrotó a Villa; don Pablo González aniquiló a Emiliano Zapata; Venustiano Carranza, mientras huía, fue acibillado, quizás víctima de Obregón; este último cayó de siete disparos; Villa en una emboscada... y la nómina seguiría: «En los intestinos del general Benjamín Hill, que era Secretarios de Guerra y Marina, se encontraron rastros de arsénico; del cadáver de Lucio Blanco fue encontrado flotando en el Río Bravo; el general Diéguez murió por equivocación en una batalla en la que no tenía nada que ver; el general Serrano fue fusilado con su séquito en el camino de Cuernavaca; el general Arnulfo R. Gómez fue fusilado, con el suyo, en el Estado de Veracruz; Fortunato Maycotte, que según el corrido, divisó desde una torre a las tropas de Pancho Villa, al lado de Obregón, fue fusilado en Pochutla, por las tropas del mismo Obregón; el general Murguía cruzó la frontera con una tropa y se internó mil kilómetros en el país sin que nadie lo viera; cuando lo vieron, lo fusilaron, etc. etc., etc.» (Ibargüengoitia 2002, 141)

- Ibargüengoitia, Jorge (1987). *Los pasos de López*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Ibargüengoitia, Jorge (2002). *El atentado / Los relámpagos de agosto*. Coord. de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. Paris: ALLACA XX. Colección Archivos.
- Magdaleno, Mauricio [1937] (1960). «El resplandor». Castro Leal 1960, 2: 859-1023.
- Martínez Assad, Carlos (2002). «El revisionismo histórico por medio de la novela». Ibargüengoitia 2002, 229-45.
- Mejía Madrid, Fabrizio (2002). «El poder y la carcajada: Ibargüengoitia y la crónica». Ibargüengoitia 2002, 333-47.
- Ortiz Escamilla, Juan (1997). *Guerra y gobierno. Los pueblos y la independencia de México*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. Col. Nueva América.
- Pérez Monfort, Ricardo (2002). «Historia del texto». Ibargüengoitia 2002, 169-88.
- Pitol, Sergio (2002). «Liminar». Ibargüengoitia 2002, XV-XXII.
- Portal, Marta (1980). *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe. Selecciones Austral.
- Portal, Marta (1984). «Introducción». Azuela, Mariano, *Los de abajo*. Madrid: Ed. Cátedra. Letras Hispánicas.
- Ruiz Morcuende, Federico (1973). «Prólogo». Fernández de Moratín, Leandro, *La comedia nueva o el café/ El sí de las niñas*. Madrid: Espasa Calpe. Clásicos Castellanos, VII-LVII.
- Santillán, Gustavo (2002). «La crítica literaria en torno a Los relámpagos de agosto. 1964-2000». Ibargüengoitia 2002, 247-60.
- Villoro, Juan (2002), «Introducción». Ibargüengoitia 2002, XXIV-XXXVIII.
- Villoro, Juan (ed.) (2008), «Prólogo». Ibargüengoitia, Jorge, *Revolución en el jardín*. Barcelona: Reino de Redonda, 11-28.

La Habana Negra: le minoranze nella narrativa di Padura Fuentes

Francesca Valentini

Università degli Studi di Trieste, Italia

Abstract The narrative of Padura Fuentes outlines the 'other' side of La Habana, away from immaculate beaches and fine cigars. Master of Cuban detective stories, Padura explores dark corners of the city, representing the violence which is consumed in the suburban neighborhoods but not only: the writer offers a picture of the city unspoken, that of minorities. From *Máscaras* to *La cola de la serpiente*, the novels of Padura can be read as enigmas, but also as sociological material: the author uses the detection to present the city of Havana in all its shapes, even those which are forced to edges.

Keywords Cuba. Detective stories. Minorities. Homosexuality. Religions.

Sumario 1 I confini fluidi del giallo letterario. – 2 Il romanzo giallo a Cuba. – 2.1 Il giallo di Padura Fuentes: strategie narrative per un romanzo sociale. – 2.2 Il ruolo de La Habana. – 2.3 Gli amici di Conde: voci di una città brulicante. – 3 *Máscaras*. – 4 *La cola de la serpiente*.

1 I confini fluidi del giallo letterario

La produzione di Leonardo Padura Fuentes (*La Habana*, 1955) può essere inclusa in quella che comunemente in Italia prende il nome di 'romanzo giallo', titolo che si riferisce, come evidenzia Giuseppe Petronio (1985), alla prima raccolta di romanzi polizieschi edita da Mondadori nel 1929. Il genere letterario, annoverato tra i prodotti della letteratura di massa del Novecento, è stato spesso al centro del dibattito critico che mirava a stabilire i confini tra quella che viene considerata 'letteratura alta' e la paraletteratura, o letteratura di massa, caratterizzata da una minore ricerca formale e volta meramente a soddisfare i gusti di un pubblico sempre più vasto, ma, a tempo stesso, meno av-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/025

vezzo ai tecnicismi narrativi e alle sperimentazioni formali. Dopo una prima stagione critica volta all'analisi dei meccanismi strutturali che regolano il romanzo poliziesco e alla catalogazione di uno dei fenomeni più caratterizzanti, ma a tempo stesso controversi, del Novecento letterario, ovvero la nascita di una letteratura di massa, il panorama degli studi sembra essere radicalmente cambiato e sembra aver messo in discussione la storica gerarchia dei generi.

I limiti dei primi studi sul genere del giallo vengono tracciati dal saggio di Elvio Guagnini (2010), il quale sottolinea come un'analisi superficiale e generalizzante del *corpus* dei romanzi gialli abbia portato ad affermare che i meccanismi e le strutture narrative impiegate conferiscono alle opere una fisionomia volta a catturare l'attenzione del lettore, coerentemente al proposito fondante del «genere di consumo»; tuttavia, sostiene il critico, l'etichetta «di consumo» appare fuorviante perché la sua insita connotazione negativa porta a ridurre drasticamente qualsiasi analisi volta a cogliere la problematicità del genere. Guagnini, prendendo definitivamente le distanze da quella critica letteraria autrice di una «svalutazione aprioristica e [...] senza appello di quei prodotti, non soltanto sotto il profilo letterario, ma anche sotto quello morale (e sia pure della morale letteraria)» (Cremante, Rambelli 1980, 5), sostiene la necessità di impiegare la dicitura «di consumo» esclusivamente come indicazione della tipologia di pubblico e come accessibilità del linguaggio, privandola di qualunque funzione di delimitazione qualitativa, soprattutto alla luce di quella che Rambelli definisce «acculturazione» del genere, ovvero il processo di ricerca di una dignità letteraria del poliziesco, processo che va verso un movimento, un dinamismo contemporaneo ricco di analisi psicologiche e ambientali. Se il romanzo poliziesco ha attraversato dunque una fase in cui il suo inserimento nel mercato editoriale ha rischiato di ridurne la portata semantica, incasellandolo in strutture ripetitive e stereotipate, tuttavia l'attenzione che i grandi autori della letteratura mondiale, come Sciascia o Borges, hanno riposto nel genere è stata funzionale alla ricodificazione della sua stessa natura. Il profilo del giallo letterario risponde alla definizione data da Petronio (1985) di «giallo infinito», ovvero quel giallo in cui il problema poliziesco diventa l'enigma della conoscenza del mondo, portando il lettore in un labirinto totale dove la conclusione non vede la costituzione di un nuovo equilibrio, ma piuttosto una riaffermazione dell'impossibilità di un ordine consolatore. Il giallo infinito, scardinando i limiti degli stereotipi formali del giallo finito, è il rizoma di Deleuze e Guattari (1978), senza ingressi e senza uscite, dove il soggetto letterario diventa la civiltà stessa, ricordando che la vita si articola «in un campo di battaglia, in una guerra con un mondo in disordine, e che i criminali, figli del caos, sono niente altro che traditori dentro la cerchia delle nostre mura» (Cremante, Rambelli 1980, 13).

2 Il romanzo giallo a Cuba

La critica letteraria che ha analizzato le caratteristiche generali del giallo si è spesso focalizzata sulla grande distinzione tra romanzo-enigma all'inglese e poliziesco d'azione all'americana, tuttavia, per quanto riguarda la letteratura poliziesca cubana, è necessario introdurre un altro ordine di considerazioni: come sottolinea José Antonio Portuondo nel saggio *Astrolabio* (1973), dopo la Rivoluzione *de los barbudos* di Fidel Castro, la tradizione del giallo a Cuba subisce una radicale modificazione. Il critico cubano, infatti, mette in evidenza come esista una *novela-problema*, che risponde allo schema tipico del romanzo-enigma, e una *novela revolucionaria* nella quale viene alterato il rapporto tra legalità e giustizia. Nella *novela-problema*, dove «ambos conceptos [legalità e giustizia] tratan de identificarse, de hacerse coincidir: es justo lo que es legal, lo que no contraviene las leyes que sostienen el sistema imperante» (Portuondo 1973, 132), il sistema di riferimento è quello del mondo borghese. Giustizia e legalità vengono concepiti sulla base di un modello capitalistico che esalta l'individualità, aspetto che si concretizza in immagini di investigatori e *detective* solitari che cercano di ridurre la portata negativa dell'imperialismo capitalista. Tuttavia la loro è una lotta solitaria: l'investigatore «lucha por la justicia, individual y anárquicamente, con procedimientos violentos, gangsteriles, contra la legalidad puesta al servicio de los peores intereses de la burguesía» (132). Nella *novela revolucionaria*, invece, quello che traspare è la collettività del sentimento di giustizia: «la novela mantiene los rasgos esenciales del género, pero trae este nuevo sentido de identificación de justicia y legalidad socialistas y, sobre todo, el concepto de realización colectiva, como autodefensa del nuevo orden social revolucionario» (130). Il principio che soggiace a questa modificazione della struttura essenziale del romanzo riflette la collettivizzazione socialista di tutti gli aspetti della società, compresi quelli legati alla giustizia e all'ordine sociale. Come accade anche in Europa nei paesi che vivono l'esperienza del regime, come l'Italia fascista o la Russia di Stalin, il romanzo giallo è oggetto di diffidenza e su di esso vengono proiettati timori ma anche aspettative sociopolitiche. Narcejac, nel suo saggio *Il romanzo poliziesco* (1976), scrive:

è un fatto molto curioso: il romanzo poliziesco, negli anni precedenti la guerra, è stato proibito sia in Germania sia in Italia. In URSS, invece, è sempre stato considerato come un prodotto della cultura borghese. I motivi della sua incompatibilità con un socialismo scientifico sono evidenti: l'ordine che il romanzo poliziesco vuole ristabilire con il procedimento della spiegazione deduttiva è un ordine di tipo logico, quello delle giustificazioni brevi che si riferiscono in ultima analisi alla natura delle cose. Ma per il marxismo non esiste la natura delle cose. Il mondo non è immobile, e il disordine del de-

litto non può essere indagato e risolto mediante i processi della logica formale. L'umana condotta, come tutto il resto, è un continuo divenire. Il delitto non è un'anomalia, ma piuttosto l'effetto di una violenza che lo trascende e che ha le sue radici in una condizione di squilibrio collettivo. (Narcejac 1976, 173)

La diffidenza nei confronti del genere non è quindi, per Narcejac, legato ad un'unica ideologia politica, al contrario, il poliziesco è problematizzato da entrambe per la sua capacità di indagare, non solo sul delitto, ma sulla società e sul sistema e le sue falle. Tuttavia, Portuondo sottolinea che se Lukács ha identificato «la novela policial con la angustia y la violencia de la sociedad imperialista en liquidación» è perché «no tuvo tiempo de conocer el nuevo camino que abre al género la novela policial de la Revolución cubana» (Portuondo 1973, 129). In essa infatti l'investigatore perde il suo primato individuale, tipico delle società capitaliste, per entrare a fare parte di un sistema strutturato, in cui l'intero paese è chiamato a partecipare alla propria autodifesa. Il critico cubano sostiene infatti:

La novela policial nacida con la Revolución cubana aporta una nota nueva al género y es la que significa la defensa de la justicia y de la legalidad revolucionarias, identificadas, realizadas, no sólo por un individuo normal, sin genialidades, sino, además, con la colaboración colectiva del aparato policial y legal del estado socialista y la muy eficaz y constante ayuda de los organismos de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución. En ella se cumple el principio leninista de la elaboración colectiva y la responsabilidad individual: un individuo, generalmente, un miembro de los organismos de seguridad del estado, trabaja, con los instrumentos científicos más modernos - laboratorios, etc. - en la dilucidación de un caso criminal y utiliza el auxilio que le brindan las organizaciones de mas, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución, que, en cada cuadra, vigilan el normal desenvolvimiento de la vida del país. (Portuondo 1973, 130)

Figurano frequentemente, infatti, nella *novela revolucionaria*, i Comités de Defensa de la Revolución, organi collegiali volti alla difesa del socialismo rivoluzionario, per sottolineare la partecipazione diretta del popolo alla creazione, al mantenimento e alla difesa del Paese socialista. Il giallo diventa, dunque, uno strumento di un potere politico che mira al coinvolgimento più o meno consapevole, più o meno effettivo, della popolazione. L'esaltazione del sistema socialista passa attraverso una rete di personaggi che collaborano attivamente alla sicurezza dello stato perché comprendono di essere loro stessi lo stato: l'ideologia collettivista coinvolge la funzione narrativa del personaggio facendolo diventare uno specchio della figura del *buen revolucionario*.

2.1 Il giallo di Padura Fuentes: strategie narrative per un romanzo sociale

Nella narrativa di Leonardo Padura Fuentes, la fase della *novela revolucionaria* sembra superata: le masse non fanno parte del processo di giustizia in senso stretto e la figura dell'investigatore assume nuovamente un ruolo centrale. La società cubana rappresentata, infatti, non è più quella rivoluzionaria, ma quella delle generazioni successive, quelle che vivono gli esiti della rivoluzione, ma che non ne hanno preso parte, quelle che non hanno potuto scegliere l'ideologia alla quale aderire, ma ne hanno trovata una sola possibile. L'investigatore di Padura Fuentes non si trova a collaborare con una collettività rivoluzionaria e chi trasgredisce i principi della rivoluzione non può essere considerato un caso isolato, ma, al contrario, complica il concetto di giustizia perché crea una profonda spaccatura tra lo spazio della legalità del sistema e quello della sopravvivenza. La tradizione del giallo rivoluzionario, pertanto, viene riscritta nell'opera di Padura Fuentes, il quale mette costantemente in discussione la canonizzazione delle categorie di giustizia e legalità: la definizione di queste, infatti, nelle opere dell'autore cubano presenta numerose sfumature, che spesso sono presentate da personaggi secondari, ma che hanno la funzione narrativa di problematizzare principi che appaiono come verità universali. Non mancano nelle pagine dello scrittore figure secondarie che rimandano ad un credo rivoluzionario, tuttavia queste appaiono come immagini sbiadite, anacronistiche, pur esercitando il fascino della coerenza ideologica.

Questa complessa analisi del tessuto sociale che si ritrova nei romanzi di Padura Fuentes testimonia come l'autore si serva del giallo per altri fini: l'indagine di Mario Conde, il suo investigatore, sembra dipanarsi attorno a singoli delitti, ma in realtà è un'indagine che coinvolge l'intero universo cubano. I romanzi di Padura, infatti, tradiscono la norma che prevede che «il nucleo principale del racconto (e talvolta l'intero racconto) consista nelle indagini del caso svolte» e che «la funzione narrativa del detective si esaurisc[a] nella sola ricerca di un dato-di-fatto (il movente, sia esso brama di ricchezza o eros o vendetta o altro)» (Pietropaoli 1986, 16). Il corpo narrativo, infatti, non è interamente occupato dall'inchiesta attorno al delitto: l'omicidio è uno degli elementi che compongono la rete tematica di Padura, ma non è l'unico, e certamente non è quello centrale. Lo spazio sottratto al lavoro di investigazione, tuttavia, non è occupato, come nel giallo d'azione da «una fitta serie di violenti scontri fisici» (Pietropaoli 1986, 26), ma è piuttosto vicino a quella che viene definita dalla critica «denuncia d'ambiente» (39). Nella produzione di Padura Fuentes, infatti, è la società, in tutti i suoi aspetti, stessa ad essere interrogata, è il sistema politico ad essere l'indiziato, è la logica castrista a sedere sul banco degli imputati. In più occasioni, nei romanzi dello scrittore, trapelano la

corruzione del sistema, gli interessi individuali che continuano a prevalere, se pur talvolta in maniera silenziosa, sul bene comune e i privilegi di cui gode una parte ristretta della popolazione. Ma non si tratta solo di una narrativa volta ad enfatizzare le colpe politiche del sistema cubano, quella di Padura Fuentes è una scrittura che si articola attorno al non detto, al celato, al dimenticato, che attraversa l'intera capitale cubana per cercare coloro che rimangono ai margini della narrazione storica, portandoli al centro dello sguardo disincantato di Mario Conde e, contemporaneamente, del lettore. L'asse portante dei romanzi di Padura non è tanto il delitto o quel processo logico deduttivo che la critica ha posto al centro dell'analisi del genere, nella scrittura di Padura il nucleo pulsante è costituito dalla città de La Habana. Quella proporzione che le analisi critiche dell'inizio del secolo scorso avevano stabilito come limite tra un giallo e un romanzo della realtà sociale perde di significato nella scrittura di Padura Fuentes, nella quale c'è l'evento delittuoso, c'è il mistero da risolvere e il protagonista, come i suoi illustri predecessori, è un investigatore dotato di un intelletto superiore rispetto alla media, tuttavia lo spazio dedicato alla riflessione sul delitto è inserita in un terreno dominato dalle riflessioni sulla città, dai ricordi di un'infanzia che non tornerà più e dall'amarezza nei confronti di tutte quelle speranze giovanili che il tempo, la politica e la vita hanno spazzato via.

2.2 Il ruolo de La Habana

Conde è un personaggio complesso: aspirante scrittore, poliziotto insoddisfatto, cubano che vive la legalità alla maniera cubana, ovvero mettendone sempre in discussione i confini, facendo sempre i conti con le necessità e quello spirito di adattamento che caratterizza il popolo cubano. Le passeggiate che Conde fa per riflettere sul caso si trasformano spesso in considerazioni amare sullo stato in cui versano le strade e le abitazioni della capitale, diventano ricerche di dettagli che testimoniano il ricco passato coloniale, di architetture che richiamano una situazione di una disponibilità economica che ormai è sepolta nelle polverose memorie di chi ha vissuto il prima e il dopo. Nello studio di Chiara Bettelli Lelio (2005), viene sottolineato il ruolo che il paesaggio riveste nella letteratura di Padura Fuentes e quanto questo sia una tematica centrale che spesso sottrae spazio allo sviluppo narrativo. Soprattutto nelle opere che costituiscono il «Ciclo delle stagioni», l'attenzione dell'autore si focalizza su una città che viene rappresentata nella sua dimensione fisica, assumendo una corporeità palpitante, che fa agire la capitale cubana come se fosse essa stessa un personaggio.

La città è un corpo che cambia nella mente di Conde: l'investigatore ricorda i profili che hanno dominato gli anni della sua infanzia, per poi passare agli anni Settanta e Ottanta, quando l'architettura sovietica espugna i quartieri della capitale. La città è un testimone silenzioso

so, ma non ingenuo, di quella che è la vicenda politica dell'isola, diviene uno strumento d'indagine funzionale, non tanto alla ricostruzione dell'identità dell'assassino, quanto piuttosto alla delineazione dell'identità della stessa Cuba. Le sequenze descrittive sono inserite nelle pagine di Padura Fuentes con il fine di presentare la società cubana attraverso la descrizione dei suoi spazi: le rappresentazioni paesaggistiche sono pretesti per far riflettere il detective sulla realtà dell'isola, sugli esiti della rivoluzione castrista, sulle conseguenze che le scelte politiche hanno avuto sul tessuto sociale.

2.3 Gli amici di Conde: voci di una città brulicante

Se la rappresentazione della città è per Padura Fuentes un mezzo attraverso il quale parlare della storia della società cubana, non sono solo gli sguardi del paesaggio urbano ad essere strumentalizzati dallo scrittore: anche i personaggi ricorrenti sono portatori di posizioni e messaggi che fanno acquisire loro una funzione specifica nell'economia della narrazione di Padura Fuentes. Gli amici di Conde, infatti, sono spesso motivo di profonde riflessioni sulla linea sottile, e spesso problematica, che differenzia il concetto di legalità e quello di giustizia. All'interno del gruppo di Conde, infatti, ci sono persone profondamente diverse, che rispecchiano modalità differenti di vivere nel contesto cubano e che offrono allo scrittore la possibilità di scandagliare le varie quotidianità e gli ideali o le necessità che le condizionano.

Carlos il Magro, migliore amico di Conde, può essere considerato il simbolo di coloro che hanno lottato per una patria che tuttavia non dimostra loro alcuna forma di gratitudine: ferito durante la missione in Angola, Carlos è ridotto su una sedia a rotelle e passa le sue giornate chiuso in casa, estromesso dalla vita de La Habana. Carlos è il simbolo vivente di un sacrificio inutile, di come le scelte politiche vengano pagate dalla popolazione impotente: «Carlos no se merecía aquel destino al que lo lanzó una bala perdida que lo encontró - porque le exigieron aquel sacrificio - en medio de una guerra remota y ajena» (Padura Fuentes [2011] 2016, 47). Candito el Rojo è un altro amico di Conde che, in più di un'occasione, crea al detective un senso di inadeguatezza e una profonda lacerazione interiore rispetto a quella che è un'amicizia storica e quella che dovrebbe essere una ferrea etica professionale: «Ser policía, durante más de diez años, le había engendrado tensiones que lo perseguían por todas partes» (23). Candito rappresenta una cubanità che vive ai margini della legalità: inizialmente produce e vende calzature, poi gestisce un bar illegale, dispensando birra e rum di bassa qualità. Anche la conversione di Candito, raccontata in *Paisaje de otoño* (1998), apre una problematica sul rapporto tra religione e socialismo. La decisione di Andrés, medico dell'ospedale della capitale cubana, di trasferirsi negli Stati Uniti offre il pretesto per una riflessione amara sul

destino di coloro che se ne vanno sapendo di non poter più tornare indietro, coscienti di dover salutare i propri amici e i propri cari per sempre, mentre la figura ricorrente di Tamara, primo grande amore di Conde, riflette la vita di coloro che non si sono dovuti rapportare alle privazioni imposte al popolo durante gli anni più duri del regime. Emblematica, tra questi personaggi che si incontrano in tutte le opere che narrano le indagini di Mario Conde, è la figura di Josefina, madre di Carlos il Magro, la quale è una seconda madre per l'investigatore. La donna, ritratta sempre e solo all'interno della povera abitazione, si prodiga per il figlio invalido ma, a tempo stesso, trova il modo di prendersi cura del detective. Josefina rappresenta la difficoltà della donna cubana davanti ai negozi alimentari sempre vuoti, incarna l'inventiva che le donne cubane hanno dovuto sviluppare nel tempo per sottrarre all'arte culinaria quella patina di monotonia e ripetitività data dalla scarsa varietà di prodotti alimentari. Josefina viene ritratta spesso da Padura Fuentes mentre presenta rielaborazioni cubane di ricette tradizionali davanti agli occhi stupefatti di suo figlio e dell'investigatore. Tuttavia, anche se in maniera implicita, il personaggio di Josefina apre la tematica del mercato nero. Il riferimento, mai chiaro, può essere colto solo da chi non è digiuno di Cuba o da un lettore particolarmente avveduto: Mario Conde, di fronte ai piatti sempre diversi che Josefina gli propone, chiede con insistenza alla donna l'origine di prodotti impossibili da trovare nei negozi dello stato. La donna, conscia della professione dell'amico di suo figlio, evita sempre di rispondergli, non per paura di essere punita dalla legge che Conde rappresenta, ma per preservare quest'ultimo dal pericolo di un'ennesima crisi di coscienza. Josefina, protettiva come una madre, tace al detective ciò che lo metterebbe nella condizione di decidere se attenersi a ciò che il suo lavoro gli impone anche di fronte ad una donna a cui vuole bene come se fosse sua madre.

Come afferma lo stesso autore in una recente intervista, attraverso il personaggio di Conde è egli stesso a esprimere le sue perplessità sulla società cubana: «Attraverso di lui [...] esprimo il mio punto di vista sulla realtà cubana, mi è servito per esprimere preoccupazioni, idee, nozioni che in altro modo non avrei potuto esprimere».¹ Padura crea un personaggio dotato, come sottolinea Hélène Zayas nel contributo «Leonardo Padura Fuentes: las máscaras de la nostalgia» (2000), di un'anima sensibile e di una lacerante nostalgia, assegnandogli pertanto un ruolo che va oltre la dimensione dell'indagine e che offre la possibilità all'autore di esprimere il proprio giudizio critico sulla società. Padura infatti afferma:

¹ <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-leonardo-padura-fuentes> (2019-03-20).

Quando io cominciai a scrivere [...] mi sono accorto che i romanzi apparentemente polizieschi per la loro struttura, in realtà erano romanzi sociali. Utilizzare il romanzo poliziesco per raccontare cos'è stata Cuba negli ultimi anni è quello che ho fatto [...] sicuramente chi vede il genere poliziesco come un genere semplicemente d'intrattenimento sbaglia, a partire da autori come Sciascia o Ruben Fonseca questo tipo di letteratura ha smesso di essere tale [...] per diventare impegnato.²

Padura rispetta quindi la struttura essenziale dei grandi romanzi polizieschi della tradizione letteraria, ma per tratteggiare un romanzo che si colloca quindi in un genere ibrido: servendosi degli strumenti del giallo, Padura realizza romanzi sociali. Mario Conde, come Sherlock Holmes, è affiancato dal suo Watson, il sergente Manuel Palacios; quest'ultimo, come Watson, asseconda l'estro investigativo di Conde, svolge le mansioni burocratiche e si dimostra una valida spalla senza manie di protagonismo. Tuttavia Palacios rappresenta anche la mentalità cubana più essenziale: in più di un'occasione rinuncia a comprendere Conde, si limita ad accusarlo per le sue stranezze che, invece, sono da imputare a un carattere riflessivo e sconsolatamente ingabbiato in un sistema che reputa insoddisfacente. Alla spensieratezza di Palacios, che pensa alle sue conquiste e alla *comida del día*, si oppone la sensazione del limite che vive Conde: per lui il senso di giustizia si estende alla dimensione sociale, ricalcando i caratteri del «giallo infinito» di Petronio. Padura Fuentes, attraverso gli occhi di Mario Conde, si spinge oltre il ritratto politico dell'isola: insegue le ingiustizie che si insinuano nei meandri de *los barrios olvidados*, dove vivono gli emarginati, i reietti, gli indesiderati da un sistema socialmente performativo. Padura si serve di Conde per mettere in discussione i parametri sociali che condannano parte della popolazione cubana all'oblio. Questo meccanismo di indagine dell'alterità sociale è centrale in *Máscaras*, del 1997, e in *La cola de la serpiente*, del 2011. In questi due romanzi la trama poliziesca si riduce per lasciare lo spazio a un'altra tipologia di ricerca: quella sulle sessualità alternative in *Máscaras* e quella sulle minoranze etniche in *La cola de la serpiente*.

3 *Máscaras*

Nel romanzo *Máscaras* ([1997] 2016) si assiste al ritrovamento del cadavere di un giovane travestito nel Bosque de la Habana. Il corpo senza vita giace sulle sponde del fiume, coperto da un vestito rosso; agli occhi dell'investigatore di Padura il cadavere appartiene ad un «ser carna-

² <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-leonardo-padura-fuentes> (2019-03-20).

lesco» (Padura Fuentes [1997] 2016, 32), a una «mujer sin los beneficios de la naturaleza» (33-4). Sin dal ritrovamento dell'assassinato, l'indagine mette Conde di fronte alla sua radicata omofobia. Il disprezzo e il pregiudizio nei confronti degli omosessuali emerge chiaramente nel testo: Conde afferma «además nunca me han gustado los maricones, para que lo sepa. Ya estoy perjudicado con esto» (38) e ancora «Yo no resisto a los maricones» (42). Il pensiero di Conde sintetizza il pensiero machista dominante: i luoghi comuni che si succedono nei discorsi di Conde raccolgono l'eredità di una società omofoba e scarsamente propensa alla comprensione delle alterità sessuali, che spesso vengono catalogate come malattie, possibilmente contagiose: «¿Me estará volviendo maricón?, empezó a dudar» (140). Anche le parole di Matilde, la madre della vittima, tradiscono il medesimo pregiudizio: «Usted no puede imaginarse lo que se siente una madre cuando descubre que su hijo es homosexual [...] una empieza a pensar que es algo pasajero y todo volverá a ser normal [...] lo peor es que yo insistí en curárselo como si fuera posible curar eso o su inclinación por los hombres» (172).

È attraverso Alberto Marqués, in un certo senso vero protagonista della scena narrativa, che Conde ottiene la chiave d'accesso ad un mondo chiuso: «aquel mundo era demasiado lejano y exótico para él y se sentía definitivamente perdido» (Padura Fuentes [1997] 2016, 54). Le parole del narratore tratteggiano un ritratto altamente indicativo di Marqués, prima che questi irrompa fisicamente sulla scena narrativa:

aquel preciso y diabólico Alberto Marqués: homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marijuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnica y procedimientos del realismo socialista... (Padura Fuentes [1997] 2016, 41)

L'autore introduce il personaggio del Marqués senza che questi abbia un'effettiva valenza nella struttura del giallo, tuttavia è la funzione narrativa che permette allo scrittore di ricostruire gli anni del *parametrage* e de *las UMAP* (Unidades Militares de Ayudo a la Producción). Alberto Marqués, promettente e celebrato drammaturgo e direttore teatrale, è in *Máscaras* il simbolo degli intellettuali che sono stati condannati durante i primi anni della rivoluzione per la loro omosessualità. Nei primi decenni della Cuba castrista, come si evince anche da numerosi contributi come l'autobiografia di Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992) o il documentario di Néstor Almendros e Orlando Jiménez *Conducta impropia* (1984), sono molti gli intellettuali che sono stati parametrati, ma, come afferma il Marqués:

Mire, hace dieciocho años, cuando corría el año del Señor de 1971, yo fui parametrado y, claro, no tenía ningún parámetro de los que se pedían. Se imagina eso, ¿parametrar a un artista, como si fuera un perro con pedigrí? Casi que es cómico, si no hubiera sido trágico. Y, de contra, es una palabra feísima... Parametrar. Bueno, empezó toda aquella historia de la parametración de los artistas y me sacaron del grupo de teatro y de la asociación de teatristas, y después de comprobar que no podía trabajar en una fábrica, como debía ser si quería purificarme con el contacto de la clase obrera, aunque nadie me preguntó nunca si yo deseaba ser puro ni a la clase obrera si estaba dispuesta a acometer tal empeño desintoxicante, pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeñita que está en Marianao, clasificando libros. (Padura Fuentes [1997] 2016, 54-5)

Attraverso le riflessioni di Conde, Padura Fuentes interroga la letteratura assoggettata al progetto politico rivoluzionario:

Era tan dañino que merecía ese castigo brutal y el ejercicio castrante de la reeducación [...] La ideología nueva, la educación de las masas nuevas, el celebro nuevo del hombre nuevo podían ser contaminados y hasta destruidos por empeños y ejemplos como los de Alberto Marqués? ¿O no era más perjudicial una literatura de oportunidad como la que cultivaba su ex compañero Miki Cara de Jeva, siempre dispuesto a pervertir su escritura y, de paso, a vomitar su frustración sobre todo aquel que escribiera, pintara o bailara con verdadero talento? (67)

Gli strumenti utilizzati per estirpare quello che veniva considerato un 'male borghese' come lo definisce Patricia Valladares-Ruiz (2012, 24) vengono presentati da Padura Fuentes attraverso il racconto del drammaturgo che ricorda con amarezza come il primato dell'arte soccombette sotto la scure del rifiuto per l'omosessualità e come la società non si rivelasse capace di separare il giudizio estetico dal giudizio etico-morale. Il romanzo di Padura è ambientato in un periodo in cui sembra essersi attenuata la 'caccia alle streghe' scatenata all'indomani della rivoluzione, il mondo culturale ha rivalutato l'opera del Marqués, tuttavia l'umiliazione vissuta e il profondo senso di ingiustizia rendono impossibile per il drammaturgo un ritorno all'arte. Nel corso dei vari incontri, Conde ascolta con spirito critico le parole di Marqués, ma la sua omofobia crolla a poco a poco mentre si addentra in un universo che egli ha sempre ignorato. Attraverso Marqués, l'investigatore riesce ad intravedere le crepe nel muro che divide gli eterosessuali, i cosiddetti 'normali', e gli omosessuali. Dopo l'iniziale chiusura, infatti, Conde si interroga sulla dimensione dell'omosessualità, anche se talvolta attraverso un linguaggio che non nasconde il suo scetticismo: «¿a aquel maricón viejo le gustaban los maricones o los

hombres?, y el hombre que está con maricones, también es maricón, ¿verdad? ¿Dos maricones pueden ser amigos y hasta vivir juntos y no cogerse uno al otro?» (Padura Fuentes [1997] 2016, 54). Nonostante l'avvicinamento al mondo omosessuale destabilizzi Conde al punto da chiedersi «Y sería verdad que él, Mario Conde, estaría haciéndose amigo de Alberto Marqués, tan mariconazo y teatral?» o da considerare che «lo peor era que todo el tiempo había sentido cómo las manos se le humedecían, del mismo modo que solía sucederle cuando esperaba a una mujer [...] esto es mariconería mía, se había acusado» (135), l'investigatore dimostra la sua volontà di comprendere e palesa il suo rammarico nei confronti di una società che condanna senza conoscere, che porta all'oblio.

Il silenzio e la condanna all'invisibilità inflitti a coloro che il sistema esclude trovano la loro materializzazione nell'immagine del corpo dell'artista, la rappresentazione dello scheletrico Marqués è, infatti, altamente simbolica:

más que pálido, incoloro, delgado hasta la escualidez, con la cabeza apenas decorada por una lanilla lacia y desmayada. Se cubría desde el cuello a los tobillos con una bata china que pudo haber pertenecido a la dinastía Han [...] Los dedos de las manos eran, sin embargo, afilados, espatulados, como de pianista en ejercicio. (Padura Fuentes [1997] 2016, 42, 44)

Quella di Marqués è una morte in vita, morte che deriva dal silenzio. Alberto Marqués è un «esqueleto andante» come lo chiama Conde, perché «dejó de existir [...] no porque se hubiera muerto o se hubiera ido del país, que es casi lo mismo. No. Sino porque lo obligaron a cambiar de costumbre» (63). Il personaggio viene tratteggiato attraverso le immagini stereotipate dell'omosessualità che la società machista associa alle condizioni femminili della debolezza, della sottomissione, della sensibilità esasperata e della codardia. Il corpo, rappresentato nella sua fragilità, nella sua caducità e nella sua debolezza, funge da ulteriore barriera tra il macho forte, sano e vigoroso, e l'omosessuale effeminato, emaciato, malato e, pertanto, naturalmente inferiore. Ciò che è evidente è l'atteggiamento aggressivo della società fallocentrica che davanti all'omosessuale manifesta «desprecios constantes y marginación histórica y culturalmente decretada desde siempre» (75). Tuttavia l'autore non manca di sottolineare l'ipocrisia di chi condanna apertamente l'omosessualità, ma che in realtà spesso approfitta del potere conferito dall'eterosessualità. Esempio risulta il caso di Luisito, ragazzino cresciuto nello stesso quartiere di Conde: l'adolescente, effeminato e delicato, viene marginalizzato, viene visto come «una especie de apestado» dai suoi coetanei e dai genitori di questi (75). Nonostante Luisito venga escluso dalla vita del quartiere, «el Conde llegó a saber que algunos de los que lo apedreaban

y lo vituperaban en público, ciertas noches propicias habían tenido la segunda escala de su iniciación sexual en el culo promiscuo de Luisito» (75). La società è più volte ritratta mentre si interroga su quale sia il confine tra omosessualità ed eterosessualità; coloro che vivono le loro prime esperienze sessuali con Luisito, per esempio, si rifiutano di ammettere qualsiasi forma di tenerezza a corollario del rapporto consumato perché «eso sí es mariconería» (75).

L'insufficienza e l'inadeguatezza delle categorie socialmente stereotipate emergono in maniera esplicita in *Máscaras* ([1997] 2016). La tematica dell'omosessualità, nel romanzo di Padura Fuentes, vive, infatti, una sorta di disvelamento: il ritrovamento di un corpo maschile vestito da donna inizialmente viene classificato come l'omicidio di un «maricón travesti», calcando il canone generalizzatore che vede nell'omosessuale un uomo che vorrebbe essere una donna, ma la realtà sfaccettata e complessa della problematica di genere e dell'alterità sessuale emerge a poco a poco, inclinando i lati del triangolo uomo, donna e *maricón*. La problematica dei gradi diversi dell'omosessualità, se trova spazio negli stereotipi della scala Kinsey che la mentalità atrofizzata di una società machista concepisce, viene introdotta nel romanzo, anche in questo caso, nelle parole di Marqués. L'intellettuale, infatti, cerca di spiegare a Conde come il dualismo eterosessualità/omosessualità sia riduttivo attraverso esempi tratti dalla sua esperienza e dalle sue conoscenze. La complessità della condizione del travestito, che nel pensiero generale è un uomo che si veste da donna perché vorrebbe essere donna, viene introdotta da Alberto Marqués per spiegare a Conde che la riduzione della portata semantica del travestitismo dipende dall'ignoranza sulle alterità di genere: il drammaturgo, ricordando un episodio del passato, spiega all'investigatore che «el travestí no imita a la mujer [...] el travestí humano es una aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades de mimetismo [...] primero, el travestitismo propiamente dicho, [...] segundo, el camuflaje [...] y por último está la intimidación» (Padura Fuentes [1997] 2016, 48, 50). Tuttavia l'aspetto più interessante è l'apparato teorico che Padura Fuentes riesce ad inserire nel racconto attraverso l'espedito letterario di un libro che Marqués suggerisce all'investigatore: il drammaturgo, infatti, gli consiglia di leggere «el libro que escribió el Recio sobre los travestis [...] El Conde observó la portada del libro: de una crisálida brotaba una mariposa con rostro de persona, grotescamente dividido: ojos de mujer y boca de hombre, pelo femenino y mentón masculino. Se titulaba *El rostro y la máscara*» (56-7). Attraverso la lettura de *El rostro y la máscara*, Conde ricostruisce le linee teoriche degli studi di genere, comprendendo che «el travestitismo era algo más esencial y biológico que el simple acto mariconeril y exhibicionista de salir a la calle vestido de mujer, como él siempre lo había pensado desde su machismo barriotero y visceral» (73). Mettendo in discussione se stesso e le proprie convinzioni, Conde mette in crisi l'intero sistema perfor-

mativo che domina la visione della sessualità. Con l'artificio narrativo del libro del Recio, l'autore esplora i limiti del pensiero comune, tuttavia, ancora una volta, allontana il romanzo dal problema poliziesco per sconfinare in un terreno complesso legato alla dimensione socio-culturale, dove le tematiche legate all'omosessualità, alla repressione castrista, all'emarginazione e al significato, anche teorico, del travestitismo occupano il centro della narrazione.

4 *La cola de la serpiente*

La scrittura di Padura Fuentes si addentra spesso in quartieri della città che celano sottogruppi etnici e sociali che sembrano vivere una vita parallela a quella ufficiale; anche il romanzo *La cola de la serpiente* ([2011] 2016) si dipana attorno a due scenari che sono collocati ai margini del contesto sociale: l'ambientazione del romanzo, infatti, è quella del Barrio Chino de La Habana, mentre durante lo sviluppo dell'indagine principale Mario Conde si recherà a Regla, quartiere simbolo della *santería* cubana. Anche nel caso de *La cola de la serpiente* ([2011] 2016), l'evento delittuoso è l'origine sia di un'inchiesta poliziesca, sia, e soprattutto, di un percorso conoscitivo di due gruppi etnici che occupano lo spazio cittadino, ma che hanno vissuto una storia di sospetto e isolamento e che il sistema considera marginalizzabili.

Il Barrio Chino, scenario dell'omicidio di Pedro Cuang, un cinese ottuagenario, si presenta agli occhi di Conde come un universo inespugnabile: «para alguien que no tuviera un guía confiable en el Barrio Chino aquel caso sería imposible solucionar» (Padura Fuentes [2011] 2016, 20). La peculiarità del quartiere passa attraverso i suoi stessi abitanti; Mario Conde spesso si riferisce ai cinesi enfatizzando quella che ai suoi occhi appare come una stranezza incomprensibile: «como en casi todas las situaciones en que interviene un chino (incluso cuando sea un chino muerto), aquella tenía sus complicaciones» (13). Prima di iniziare l'indagine che lo porterà a scoprire l'identità dell'assassino di Pedro Cuang, Conde «se dedicó a organizar sus pobres ideas sobre qué cosa era un chino. Pero, [...] resultaba evidente que apenas había logrado algunas respuestas miserables, más bien dignas de lástima» (23). Conde si rende conto di sapere pochissimo su quella che definisce «la Antigua estirpe del Barrio Chino [...] los últimos sobrevivientes de una larga historia de convivencia y desarraigo» (14). Gli eredi di coloro che negli anni Cinquanta del XIX secolo avevano compiuto il lungo viaggio dalla Cina a La Habana, tuttavia sembrano vivere in una realtà parallela:

en realidad, su mayor problema era que todo le parecía extraordinario en la vida de aquellos chinos que vivían en el mismo centro de la Ciudad desde hacía más de un siglo siendo gentes lejanas y distintas, de quienes se conocían con toda certeza apenas dos o tres tópicos

inútiles en aquel momento: arroz frito, pomadita china para el dolor de cabeza, el baile del León³ y la existencia de aquellas películas sin subtítulos, como la que una vez, muchos años atrás vio el Conde en El Águila de Oro, rodeado por los aplausos, carcajadas y lágrimas de los espectadores chinos, gozadores pletónicos de un espectáculo para él incomprensible. (Padura Fuentes [2011] 2016, 38)

Come in *Máscaras* ([1997] 2016), Conde ricorre ad una serie di stereotipi per addentrarsi in un mondo che sente estraneo, ma è attraverso la figura dell'investigatore che Padura Fuentes esplora e porta alla luce una realtà silente della capitale cubana, realtà che l'autore aveva esaminato nell'articolo pubblicato nel 1987 da *Juventud Rebelde*.⁴ L'isolamento in cui vivono i pochi cinesi che sono rimasti a Cuba dopo il 1959, la chiusura di un microcosmo che pensa che «cosa de chino se resuelven entre chinos» (Padura Fuentes [2011] 2016, 38) e che ci siano porte che è meglio non toccare, i fantasmi di un passato di vivacità economica che adesso sono ridotti a *hormiguitas que huelen a chino*, sono aspetti che fanno riflettere Mario Conde e, con lui, il lettore. Come in *Máscaras* ([1997] 2016), anche nel romanzo *La cola de la serpiente* ([2011] 2016) Mario Conde è accompagnato nel suo viaggio verso la conoscenza da un personaggio che lo aiuta a decodificare elementi a prima vista incomprensibili. La guida di Conde è Juan Chion, un anziano di origine cantonese, trasferitosi a Cuba in cerca di fortuna. Come Alberto Marqués, l'artista omosessuale di *Máscaras*, Juan Chion offre a Conde una chiave di lettura rispetto a quel Barrio maleodorante attraverso il ricordo di quello che il quartiere era stato prima *de la Revolución de los Barbudos*. L'anziano ricorda: «No te hacías rico, pero tenías todos los placeres, buenos y malos, ahí mismo, en el corazón del Barrio: el opio y la lotería, las fiestas y las peleas, las pandillas y los usureros, las fondas baratas y los restaurantes con reservados» (Padura Fuentes [2011] 2016, 53); le immagini rievocate da Juan Chion, tuttavia, non trovano corrispondenza con la realtà squallida che Conde conosce: il quartiere che sorge tra calle Dragones y Zanja non è più un luogo dinamico e vitale, ma un Barrio che ha imboccato la strada di un definitivo tramonto. Il Barrio Chino viene descritto attraverso gli occhi di Juan Chion che, giunto negli anni Trenta, non ha collaborato alla fondazione del quartiere ma che ha vissuto gli anni in cui questo era una parte fiorente della città, infatti «cuando Juan Chion llegó a Cuba, tenía dieciocho años, dos brazos fuertes y una sola idea en la mente: ganar mucho dinero y hacerse rico en ese mundo nuevo donde los dineros más reales corrían

³ Danza tradizionale cinese che accompagnava, dopo il 1930, la festa del Año Nuevo.

⁴ In appendice all'edizione citata del romanzo, l'autore inserisce una nota nella quale illustra il suo interesse per il Barrio Chino e la genesi del romanzo ivi ambientato.

como el agua cristalina por los míticos arroyos de su país. [...] Juan tenía noticias de muchos otros chinos que se habían enriquecido en las tierra de América» (49). Le parole dell'anziano presentano il Barrio Chino come una continua opportunità di guadagno, come un mercato a cielo aperto, ma ciò apre una spaccatura con quella che è l'immagine che attualmente rimanda il quartiere:

Pero el Barrio que empezaba a dibujarse con las remembranzas de Juan Chion resultaba muy distinto a los callejones sucios y lúgubres por los cuales ahora caminaban los tres hombres: del esplendor físico de esas calles sólo quedaban los apelativos antiquísimos (Zanja, en honor a la zanja real; Rayo, por la centella que un día mató a dos negros), las letras chinas en el balcón de alguna sociedad familiar o de ayuda mutua, y una cierta sordidez indestructible. Este Barrio se muere y el que Juan conoció por el año 1930 vivía y gritaba. (Padura Fuentes [2011] 2016, 53)

A Cuba sono numerosi gli studi sul Barrio Chino, ma un dato che accomuna i saggi è proprio la volontà di mettere in luce il declino vissuto dal quartiere; nel contributo *La inmigración china en la Cuba colonial*, per esempio, si legge: «El Barrio Chino de hoy no es, ni puede ser, remotamente lo que era antes de mediados de este siglo, cuando la afluencia de una migración china, formada por una juventud dispuesta a triunfar en sus actividades o proyectos, emprendía allí sus iniciativas con el entusiasmo y la energía coherentes con sus aspiraciones y edades» (Álvarez Ríos 1995, 49). È proprio questo aspetto, che si evince anche dagli studi di José Baltar Rodríguez (1997), a diventare il centro focale anche dell'analisi di Padura Fuentes, il quale presenta il quartiere come una parte della città atrofizzata, prospettiva che l'autore aveva sostenuto nel citato articolo del 1987: «Como un organismo, el Barrio Chino nació, se desarrolló, y ahora vive una vejez reposada pero implacable. El Barrio Chino es la crónica de un mundo que muere, porque nacieron otros. De un mundo misterioso y en extinción, como los dragones de las leyendas pequinesas» (*Juventud Rebelde*, marzo 1987). Queste considerazioni sul destino di un intero quartiere della città cubana trovano spazio nel romanzo giallo a scapito di quella che è la vera e propria indagine.

Tuttavia, le parole di Juan Chion non illuminano l'investigatore solo sulla storia del quartiere, ma sono una testimonianza della storia della grande migrazione cinese. L'aspetto più interessante del romanzo, infatti, è proprio la ricostruzione delle sorti del gruppo sociale: attraverso il racconto di Juan Chion, infatti, Conde, e con lui il lettore, viene a scoprire i motivi che hanno mosso tanti cinesi ad abbandonare le loro terre d'origine e a cercare fortuna nell'isola del Caribe. La storia rievocata da Juan Chion non può essere considerata esaustiva per una ricostruzione completa del rapporto tra la Cina e Cuba, poiché l'anziano racconta solo ciò che è direttamente collegato alla sua

personale biografia. La storia di Juan Chion inizia con il suo arrivo a Cuba e ricostruisce, attraverso la sua vicenda, la storia del gruppo etnico cinese da allora sino alla loro condizione attuale. Se manca il riferimento a una delle tappe fondamentali per lo sviluppo economico del Barrio Chino, ovvero la politica marcatamente razzista portata avanti negli Stati Uniti durante gli anni Sessanta del XIX secolo che ha costretto soprattutto la comunità cinese a trovare riparo nelle terre caraibiche, tuttavia non manca l'analisi di come la rivoluzione cubana abbia cambiato drasticamente il volto del quartiere: molti cinesi hanno abbandonato l'isola, altri hanno continuato a vivere nel quartiere, ma la loro voce è divenuta silente. È questo silenzio storico che emerge dall'opera di Padura Fuentes, questo ispessimento del muro di incomunicabilità che divide gli eredi dei protagonisti della migrazione asiatica e i cubani. La chiusura delle attività commerciali e dei locali gestiti dai cinesi ha portato un isolamento maggiore della comunità cinese. La distanza tra Conde, che rappresenta l'universo cubano, e Juan Chion è enfatizzata da Padura Fuentes attraverso la lingua: la sostituzione sistematica del grafema 'r' con la liquida 'l' non vuole solo riprodurre la pronuncia cinese, ma ha un valore semantico più forte. Conde, infatti, chiede all'anziano cinese: «Oye, Juan, tú mismo, que llevas más de cincuenta años viviendo en Cuba, dime una cosa, ¿por qué ustedes no hablan bien el español, eh?», domanda alla quale Juan Chion risponde: «Porque no me da la gana de hablar como ustedes, Mario Conde - [...] haciendo un esfuerzo por redondear todas las sílabas y marcando cada erre» (Padura Fuentes [2011] 2016, 35).

Se Conde compie questa sorta di viaggio nella storia della comunità cinese cubana, allontanandosi dalla ricerca investigativa che lo ha portato fino al Barrio Chino, tuttavia un simbolo rinvenuto sul cadavere di Pedro Cuang porta l'investigatore in un altro municipio avenero dove mito e realtà si confondono: la strana immagine incisa sul petto della vittima richiama infatti la religione santera. Conde si reca a Regla, distretto orientale della capitale nel quale vivono la maggior parte degli esponenti delle religioni sincretiche e di ascendenza africana. Qui Conde incontra un *palero*⁵ che gli illustra le differenze fondamentali tra il Palo Monte, la società Abakuá e le diversità nelle loro azioni rituali. Anche a Regla, attraverso una voce narrante autoctona, Conde ha la possibilità di accostarsi ad una minoranza, non tanto a livello numerico quanto per condizione sociale. La tecnica attraverso la quale Padura Fuentes presenta la multiculturalità di Cuba si ripete: racconti di voci silenziate dal sistema trovano in Mario Conde un udi-

⁵ *Palero*: seguace della *Regla de palo monte*. «Regla de palo monte: sistema religioso sincretico che utilizza elementi vegetali (*palo*) del bosco (*monte*) a scopi magici. Se la *regla* è praticata a fini di bene viene definita 'cristiana', se caratterizzata da pratiche di magia nera, *judía* (ebrea). Viene detta anche *regla congo* dal nome dell'etnia africana che la introdusse a Cuba» (Bajini 2000, 174).

tore curioso e ricettivo, che si sforza per superare i limiti imposti da una mentalità chiusa e forgiata sul modello del *buen revolucionario: el criollo blanco heterosexual*, stereotipo necessariamente escludente. La voce narrante di Regla è quella del *palero* Marcial Varona. La sua descrizione introduce il lettore in un mondo dove i limiti della razionalità devono piegarsi al mistero che avvolge le religioni sincretiche: «Aquel negro podía tener cien, doscientos, cualquier cantidad de años [...] pero fueron los ojos del anciano los que atrajeron el interés del Conde: el globo ocular era casi tan negro como la piel y transmitía una expresión que en tiempos pasados [...] debió de infundir pavor» (Padura Fuentes [2011] 2016, 95). Come Alberto Marqués e Juan Chion, Marcial Varona è la chiave d'accesso ad una parte della storia cubana e il rappresentante di un mondo che rimane ai margini della capitale:

Marcial era nieto de esclavos africanos y había vivido toda su vida en Regla, donde se inició en los secretos religiosos de la regla de palo y se hizo mayombero. Pero, por si fuera poco, el viejo también fungía como babalao de la Regla de Ocha y muchos lo consideraban el mejor conocedor de las prácticas de la santería yoruba. Pero, si todavía fuese poco, Marcial detentaba la condición de miembro del antiquísimo «juego», abakuá de los Makaró-Efot, una de la más viejas cédula de aquella sociedad secreta venida del viejo Calabar africano en los barcos negreros [...]. (95-6)

Le parole di Marcial Varona si addentrano nel terreno delle simbologie religiose, il lessico usato dal mayombero confonde l'investigatore che, attraverso le sue domande, mette anche il lettore nella condizione di muovere i primi passi in un universo che affonda le proprie radici nella mitologia africana:

Zarabanda es *nganga* de brujo congo, pero también es de Oggún lucumí, o de la santería yoruba [...] por eso Zarabanda no es palo auténtico, sino una mezcla criolla [...] El palo monte es la religión de los negros congos y la *nganga* es el asiento del misterio de esta religión. El Arca de los judíos, el cáliz... *Nganga* quiere decir espíritu de otro mundo. [...] La *nganga* es poder y casi siempre se usa para hacer mal, para acabar con los enemigos, porque la *nganga* concentra fuerzas sobrenaturales del cementerio [...] por eso la religión de llama palo monte. (96-7)

L'autore si serve dell'estraneità del suo personaggio dal mondo della *santería* cubana per esplorare quella che nella Cuba castrista può essere considerata una minoranza silente, ma che, in realtà, abbraccia una storia lunghissima che inizia con la deportazione dei primi schiavi africani nel Nuovo Mondo. Anche in questo caso Padura Fuentes utilizza l'indagine poliziesca per portare alla luce una realtà peculiare

re di Cuba e, in particolare, de La Habana. Lo stereotipo che guarda con sospetto alle ritualità santere diviene fragile nella mente di Conde:

Aquellas religiones, siempre estigmatizadas por esclavistas católicos y cristianos, quienes las consideraban heréticas y bárbaras, luego por burgueses que las estimaban cosas de negros brutos y sucios, y en los últimos tiempos marginadas por materialistas dialécticos capaces de clasificarlas con criterios científicos y políticos como rezagos de un pasado que el ateísmo debía superar, sin embargo tenían para Mario Conde el encanto de la resistencia del espíritu humano y su voluntad de quebrar los dictados de la fortuna. (99)

Coloro che rimangono ai margini del sistema non trovano spazio nelle pagine ufficiali, ma Padura Fuentes restituisce loro la propria storia, una storia di persecuzioni omosessuali, di viaggi verso condizioni di vita migliori, di migrazioni forzate durante gli anni della tratta schiavistica. Il *palero* di Regla parla con lo sguardo rivolto verso quel «gran allá» di Carpentier, *los chinos del Barrio*, coloro che sono rimasti a Cuba anche dopo le espropriazioni castriste e la statalizzazione del sistema, vivono in silenzio dietro agli usci di abitazioni fatiscenti, gli omosessuali possono scegliere tra due vie ugualmente umilianti: quella della maschera sociale o quella del silenzio. I romanzi di Padura Fuentes sembrano essere la voce di queste minoranze: i delitti che si consumano all'interno di questi paesaggi chiusi sono eventi scatenanti, ma il vero sviluppo narrativo è il racconto storico-sociale, è il tema del ricordo, della sofferenza per una marginalità imposta, per un destino le cui regole sono dettate da una società esclusiva ed escludente. La Habana di Padura Fuentes è una città composita, multi-etnica e multiculturale dove tuttavia la discriminazione regna sovrana. Mario Conde è lo strumento attraverso il quale lo scrittore può esprimere il suo punto di vista, è il mezzo attraverso il quale l'autore mette in crisi la rigidità di un sistema fatto di ingiustizie e rifiuti. Per questo si può asserire che il genere poliziesco sia per Padura la forma di un romanzo sociale: l'omicidio, che è sempre quello di un unico soggetto, a testimonianza del fatto che questo sia semplicemente un espediente narrativo, assume un ruolo secondario nella narrativa dell'autore, il processo logico deduttivo non è mai iperstrutturato e manca un'introspezione psicologica dell'assassino. I moventi sono quasi sempre piuttosto banali e non rivestono il ruolo di sequenza catalizzatrice del *pathos* come accade generalmente nei romanzi polizieschi. Nei romanzi di Leonardo Padura Fuentes, pertanto, è rintracciabile l'intera storia dell'isola, sono affreschi di una società complessa dove le minoranze, che Conde scopre attraverso il proprio lavoro, e la popolazione accettata dagli stereotipi sociali convivono spesso non comprendendosi, ma condividendo gli stessi spazi di una città carica di contraddizioni come La Habana.

Bibliografia

- Álvarez Ríos, Baldomero (1995). *La inmigración china en la Cuba colonial. El Barrio Chino de La Habana*. La Habana: Publicigraf.
- Arenas, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Bajini, Irina (2000). *Il dio delle onde, del fuoco, del vento*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Baltar Rodríguez, José (1997). *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Bettelli Lelio, Chiara (2005). *L'Avana. La città sensuale di Leonardo Padura Fuentes*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Cremante, Renzo; Rambelli, Loris (1980). *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*. Parma: Pratiche Editrice.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1978). *Rizoma*. Parma: Pratiche Editrice.
- Guagnini, Elvio (2010). *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*. Formia: Ghenomena.
- Narcejac, Thomas (1976). *Il romanzo poliziesco*. Milano: Garzanti.
- Padura Fuentes, Leonardo (1998). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo [1997] (2016). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo [2011] (2016). *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, Senel (2013). *Fresa y chocolate*. Villatuerta: Txalaparta.
- Petronio, Giuseppe (1985). *Il punto su: il romanzo poliziesco*. Bari: Laterza.
- Pietropaoli, Antonio (1986). *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Portuondo, José Antonio (1973). *Astrolabio*. La Habana: Ed. Arte y cultura.
- Valladares Ruiz, Patricia (2012). *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*. Woodbridge (UK): Tamesis.
- Zayas, Hélène (2000). «Leonardo Padura Fuentes; las máscaras de la nostalgia», in «Les nouveaux réalismes», 2, núm. thématique, *América: Cahiers du CRIC-CAL*, 25, 153-62. DOI <https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1486>.

Filmografia

- Almendros, Néstor; Jiménez, Orlando (1984). *Conducta impropia*. France.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Dejen hablar al testigo

El gallo de Rosencof, los perros de Quijada

Rosa Maria Grillo

Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract The fable seems to be the last frontier in the narration of the unspeakable, using irony, parody, allegory, the grotesque. Without renouncing the attributes of the genre of the fable – opposition between two characters/animals placed in a state of social inequality, ethical and educational purpose –, some authors such as Uruguayan Mauricio Rosencof and Chilean Anibal Quijada, both victims of the dictatorships of their respective countries, together with traditional forms of writing of testimony and denunciation have used the genre of the fable with added value of strong political content.

Keywords Testimony literature. Cono Sur. Mauricio Rosencof. Aníbal Quijada. Unspeakable.

Sumario 1 Más allá de la voz humana. – 2 Max Aub, un cuervo, un árbol. – 3 Los diálogos de Mauricio Rosencof. – 4 Los perros de Quijada Cerda.

1 Más allá de la voz humana

Memorias y Posmemorias de los actores de los dos bandos, vencedores y vencidos, victimarios y víctimas – con sus correspondientes análisis críticos –, abundan en las escrituras ficcionales y referenciales con todas sus variantes y cruces, y casi podemos afirmar, junto con Ana María Zibieta, que

en el nuevo milenio corremos el riesgo de que un exceso de memoria puede tener un efecto paradójico: por un lado, induce a pensar la sobreabundancia como saturación y que un excedente de memoria o su marketing pueden llevar a su mercantilización y consecuente invisibilidad, como lo señaló Adorno; y, por otro, ese exceso, ese retorno, es también necesidad, incon-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-04 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/026

361

clusión, algo pendiente, pero que se iluminará de un modo diferente si conjugamos memoria y violencia para reenfocar una modernidad, lanzada al relato de futuros posibles bajo la forma de utopías, revoluciones o ciencia ficción que había soslayado o velado el pasado. (2017, 143)

Creemos que todavía hay muchas cosas por decir y muchos senderos por explorar para ahondar en lo que en los años sesenta aún se consideraba inenarrable, indecible, es decir, la vida y las violencias sufridas en los campos de exterminio: una posibilidad que quiero presentar ahora es la de la fábula, es decir el recurso a un género antiguo que siempre ha tenido una intención didáctica de carácter ético y universal (Pelosi 2014, 10), una moraleja,¹ a menudo con un focus de contexto local pero ampliable a lo universal, detrás del aparente registro llano y simple destinado a niños y a jóvenes, lo que presupone brevedad y linealidad narrativa. Desde el incipit – y hasta en el título, muchas veces – se encuentra una oposición entre dos personajes de posiciones de desigualdad² social, física o geográfica – uno en posición alta y otro en posición baja y desfavorable – que a menudo, gracias a un evento narrativo imprevisto, se pueden invertir. Estas situaciones son imprescindibles en una fábula, pues estas son las que la identifican y marcan un límite entre la misma y otros géneros similares con los que podría confundirse. Otro elemento a tener en cuenta puede ser la intención reivindicativa de quien se encuentra en posición desfavorable, si pensamos que Esopo, que podemos considerar el ‘padre’ del género, era un esclavo semilegendario de Asia Menor de cuyas circunstancias biográficas poco se sabe, salvo que fue vendido en Samos al filósofo Janto, quien finalmente le dio la libertad gracias a una intervención popular.

2 Max Aub, un cuervo, un árbol

Bien, esta podría ser una ulterior etapa para franquear la frontera de la ‘banalidad del mal’ y de lo ‘indecible’ y hemos encontrado numerosos casos en la literatura hispanoamericana y no solo, desde el Subcomandante Marcos a los testigos y supervivientes de las dictaduras que, después de utilizar para sus testimonios y sus denuncias los registros

1 En la fábula griega y latina, el *promythion* o el *epimythion* eran elementos imprescindibles, a veces ambos al inicio y al final, hasta poniendo en suborden la fábula misma y quedando en el imaginario como paremias con un fuerte imperativo moral derivante de la fábula, más allá de la información literal (Chaparro Gómez 1986). Hoy en día han desaparecido, pero permanece intacta la función ética, fundamental en los casos que aquí nos ocupan.

2 «di solito la società degli animali, in quanto specchio conforme di quella degli uomini, prevede una netta divisione in classi: da una parte i più forti, dall'altra i più deboli, di qua il lupo e il nibbio, di là l'agnello e le colombe» (Guarino 2014, 50).

más tradicionales, referenciales y/o creativos, buscan senderos no explorados como puede ser la voz animal que dialoga con la voz humana, se sustituye o se acompaña a la misma: serían éstas estrategias desrealizadoras necesarias, según Max Aub, superviviente de los campos franceses después de la guerra civil española, para acercar la realidad del «universo concentracionario» – campo de refugiados o centro de detención clandestino – al lector común ya que «las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad» (Aub 1994, 335). Aub ha sido un maestro – si bien ahora algo olvidado – en esos ‘trucos’, en textos como *Manuscrito cuervo* y *Enero sin nombre* en los que «un cronista no humano [un cuervo y un árbol, respectivamente] observa y juzga un singular momento de un microgrupo» humano (Grillo 2004, 230) en momentos de gran dramatismo (un campo de concentración y la huida de los republicanos hacia la frontera francesa). En estos casos, paradójicamente, tanto el cuervo como el árbol juzgan desde una condición de superioridad evidente, condición que permanece inalterada hasta el final.

Ya se han resaltado coincidencias y convergencias entre las literaturas testimoniales surgidas a raíz de las experiencias sufridas en esas maquinarias de exterminio creadas en nuestro ‘siglo breve’ por los nazifascistas europeos antes y las dictaduras del Cono Sur americano después:³ el recurso a la voz animal para narrar lo inenarrable es sin duda un camino fecundo.

3 Los diálogos de Mauricio Rosencof

En el Río de la Plata un caso ejemplar es el del uruguayo Mauricio Rosencof quien indica muchas de sus obras publicadas después de reconquistar la libertad como un macrotexto que podríamos llamar de la memoria de su militancia y detención, aunque cada una tenga una ‘dominante’ diferente y una distinta proporción entre autorreferencialidad y ficción:

³ Habría que analizar, por ejemplo, el paralelo entre la ‘desaparición’ en los hornos crematorios nazis y en los vuelos de la muerte, dos formas de borrar las huellas que pudieran quedar después de muertos; tanto en Alemania como en el Cono Sur hubo programas de regeneración de la raza, con la apropiación de niños ‘enemigos’ adoptados y educados en familias fieles (el plan Lebensborn fue uno de los programas de Heinrich Himmler para realizar las teorías eugenéticas del Tercer Reich); tras el fin de la Segunda Guerra Mundial personalidades del régimen nazi llegaron a Argentina: Joseph Mengele, Adolf Eichmann, Ante Pavelic, Eduard Roschmann, Klaus Barbie, Erich Priebke, Hans Rudel, Martin Bormann, entre otros que después de 1955 se refugiaron en Paraguay (Basti 2014, 123); Primo Levi, Jorge Semprún, Giorgio Agamben o Hannah Arendt son autores continuamente citados por los sobrevivientes americanos; la creación de organizaciones que favorecieron la huida de los nacionalsocialistas tales como la ODESSA (Organización de los antiguos miembros de las SS) o la llamada Ruta del Vaticano parecen anticipar lo que será el Plan Cóndor suramericano.

Hay una saga que tiene que ver con la intensidad de los años de clandestinidad, de militancia, de lucha y después los años de cana. Pienso que todo lo que escriba sobre ese tema forma parte de un solo libro: *El Bataraz, Memorias del calabozo, Sala 8, Las cartas...* Pero de alguna manera uno siente que cuando escribe y escribe está escribiendo no lo de uno sino lo de todos. Es decir, no estoy contando mi historia personal, estoy contando la historia de todos. Esa es la intención, el deseo y lo que pienso, sinceramente. (Rosencof 2012, s.p.)

La voz de quien sobrevivió a experiencias liminales y quiere dejar su testimonio también en nombre de quien no sobrevivió es sin duda uno de los elementos de lo que Rossana Nofal llama una «caja de memorias» (Daona 2010, 167) cuyos otros elementos serían el

afán de dejar constancia de las atrocidades padecidas en cautiverio, así como también [...] la intención de plasmar en la escritura las huellas y marcas que esa experiencia extrema dejó en su persona. El común denominador de todos ellos es el calabozo y las variantes de ese espacio carcelario aparecen en los cambios de enfoque y la búsqueda de nuevas palabras para nombrarlo [...] las variaciones como reconstrucciones de un recuerdo y no transcripciones - fieles o falaces - del mismo.⁴ (167-8)

Rosencof, por lo tanto, cabría en un listado de autores cuya escritura forma parte de un único proyecto ético y estético: en todo el macrotexto carcelario, incluso en los textos más alejados del registro - no de la temática - referencial y autorreferencial, la 'fuerza' del testimonio de Rosencof reside en dos motivaciones, es decir la asunción de una voz plural, y haber trazado una genealogía directa entre las experiencias de los campos de concentración nazis - con la producción teórica de filósofos como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Paul Ricoeur y Giorgio Agamben - y de las dictaduras del Cono Sur. Es suficiente mencionar *Las cartas que no llegaron* (Rosencof 2000) donde esta genealogía es tema de la narración, reconstruyendo la historia de su familia desde la Polonia y los campos hasta la dictadura de Uruguay y teniendo a Primo Levi como modelo y maestro.

En todos sus libros el diálogo⁵ aparece como una forma especialmente adapta para representar su universo creativo ya que él es, es preciso subrayarlo, hombre de teatro antes que narrador o poeta, aun-

⁴ Por supuesto en un sentido más amplio se pueden considerar 'literatura testimonial' también los escritos de quien sufrió indirectamente las consecuencias de aquellos actos, por ejemplo familiares de víctimas y victimarios, si su intento es el de contribuir a construir una historia plúrima y profunda de eventos y épocas convulsas y violentas.

⁵ Pensamos en *Memorias del calabozo*, escrito en diálogo con Eleuterio Fernández Huidobro, en *Conversaciones con la alpargata*, en *El Bataraz* (2005).

que haya atravesado todos los géneros. Y el diálogo también es fundamental en la estructura de la fábula tradicional.

Ejemplo clarísimo del proceso de autoficcionalización para narrar lo inenarrable a través de una estructura fabulística es *El Bataraz* (1995), escrito unos cuantos años después de recobrar la libertad intentando recrear en una escritura caótica y grotesca, en «un calabozo construido completamente desde la ficción» (Daona 2010, 172), lo absurdo de aquella experiencia. La ausencia total de acción, el aislamiento y silencio⁶ convierten el diálogo del narrador con distintos personajes, productos todos de su imaginación, en protagonista de la novela; el 'otro' dialogante puede ser solo alguien construido en la ficción con capacidad de escuchar porque, como reconoce Primo Levi, escuchar a veces es tan difícil como contar: «Dopo di allora, ad ora incerta, | Quella pena ritorna, | E se non trova chi lo ascolti | Gli brucia in petto il cuore» (2004, 76). Haciendo suyo el pensamiento de Levi, Rosencof no tiene dudas en afirmar que «el silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad» (2000, 31) pero se puede derrotarlo a través del diálogo y la escritura. Aun en casos no tan trágicos, es imprescindible crear, si no lo hay, un interlocutor que, escuchando, te permita hablar: «Antes de empezar a contarse historias tenía que crear un personaje, el primero de aquel mundo desolado, que lo escuchara», reconoce el 'contador de cuentos' protagonista de *El ingenio maligno* de Rafael Angel Herra (2014, 10).

Así, en *El Bataraz*, las Memorias de Hortensio, el del Ronson, las nubes, y sobre todo el gallo Tito, aunque sean producto de su propia conciencia, adquieren vida propia y animan el espacio vacío y silencioso del calabozo, dialogando con el preso. No puede ser sino una realidad distorsionada y grotesca en la que se da un doble proceso inverso: a lo largo del texto, el gallo Tito va humanizándose, imponiéndose como alter ego del preso; al contrario, el hombre va animalizándose, tanto a nivel físico como psíquico, convirtiéndose en gallo. Naturalmente,

la animalización del hombre y la humanización del gallo [dan] cuenta de la degradación de la identidad que significa el confinamiento en condiciones infrahumanas durante años. (Alfieri 2011, s.p.)

Se trata de un desdoblamiento de identidades cuyas etapas podemos detectar a través de los diálogos donde faltan los indicadores de las voces y hasta es posible jugar a intercambiarlas. Ya desde el incipit hay una relación de intercambiabilidad entre mundo humano y vegetal: «piernas leñosas», «ansia vegetal», «voy para naranjo», «me desarraigaron», «proceso de vegetalización» etc. Con la llegada del

⁶ «SILENCIO llegó el silencio. No el de afuera. El mío, el de adentro. Era un silencio como de astronauta flotando en el espacio» (Rosencof 2005, 56).

preso a un gallinero entra en la escena también el mundo animal y la degradación del hombre, empezada con su vegetalización, se acelera con su animalización, anhelada para obtener los mismos derechos que las gallinas. Este proceso de animalización del protagonista culmina con la llegada de un gallo para compartir el calabozo, donde empiezan el diálogo y el intercambio de roles, actitudes, caracteres:

Vengo notando en mí algunos cambios. Supongo que de alguna manera ya lo habrás percibido. Se hace evidente, por ejemplo, la interrupción del proceso hacia el naranjo, hiedra o zapallo. La cuestión ahora entró en el terreno de la aviculturación. (Rosencof 2005, 42)

A Tito lo torturan y lo llevan a la Sala 8,⁷ lo tratan «como a Hombre»:

Temo que hayan oído nuestras charlas. Tanto a él como a mí se nos ha ido la lengua. Tal vez nos hayan grabado. Se lo llevaron un Capitán, el Cabo de Primera y cuatro Soldados con bayoneta calada. Creo que le ataron las patas y lo embolsaron [...]. Le preguntaron de todo, le hicieron de todo. No le pudieron arrancar una palabra. No dijo «pío», que pudo decirlo en un acto de regresión a la infancia o, dándole su acepción clerical, mendigar piedad. Creo que no lo hizo, que no pronunció la proverbial interjección de su raza, porque podía interpretarse por este lado. (49, 52-3)

La humanización del gallo lleva a una consideración muy amarga («Como a Hombre porque le han dado la tal biaba, pase a la Sala 8 y todo lo demás», 61), mientras que la animalización del preso lleva a cambios mínimos, casi imperceptibles, por ejemplo en el trayecto que puede recorrer dentro del calabozo:

Doy gracias a Dios por mi carácter uno dos tres media vuelta⁸ uno dos tres media vuelta alzo la patita uno dos tres etcétera etcétera. (61)

Muchos son los modelos narrativos a los que puede aludir este texto, desde las fábulas de Esopo a las descripciones extrañadas de extranjeros, niños, 'diversos', frente a una realidad desconocida y, por ende, inenarrable con un léxico que presuponga la condivisión de experiencias y culturas. Aquí todo está condimentado y amplificado por lo absurdo de la condición en que se desarrolla el diálogo: los horrores de

⁷ *Sala 8* es el título de otra novela de Rosencof sobre el mundo carcelario: es la sala del hospital militar donde los presos iban a recuperarse después del interrogatorio y de las torturas, para que pudieran afrontar otras sesiones.

⁸ «uno dos tres media vuelta» indica la estrechez del calabozo y es la unidad de medida que encontramos también en otras obras suyas.

la cárcel, las torturas y las vejaciones, la degradación humana, que se hacen ‘reales’ ante nuestros ojos gracias a diversos recursos como pueden ser la narración delirante y fragmentada, incoherente e irónica, la descripción analítica que nos obliga a ‘ver’ lo que nunca hemos visto ni imaginado, un proceso de metaforización intentando rellenar los huecos del lenguaje mimético y decir lo que un ‘relato de la verdad’ rigurosa no permite, la asunción del modelo de la fábula clásica con la implícita suspensión de la incredulidad.

Con respecto al modelo clásico de la fábula, sin duda podemos apreciar la persistencia de esa suspensión de la incredulidad y de la oposición entre dos personajes de posiciones de desigualdad, mientras que hay una infracción a los roles fijos y pre-determinados: aquí hasta parece un desafío a este imaginario bestiarario construyendo un lento pero inarrestable proceso de intercambio de personalidad y rol entre los coprotagonistas. Es decir, la inversión de la ‘posición’ a la que aludíamos al principio, en la fábula clásica puede realizarse sin que cambien los atributos de los animales, mientras que aquí, al contrario, la inversión – metamorfosis gradual – se aplica a la caracterización de los protagonistas y no a su ‘posición’. Al mismo tiempo, como toda escritura extrañada conscientemente utilizada, nos permite detectar imágenes y situaciones, restituyéndoles profundidad y sentido, quitándole el involucro con el que la costumbre y la superficialidad de la mirada hacia algo conocido cubren nuestra percepción de la realidad y quitan profundidad a nuestro lenguaje.

4 Los perros de Quijada Cerda

El mismo efecto lo produce la escritura de Aníbal Quijada Cerda, funcionario público chileno a la fecha del golpe militar, que vivió la experiencia de isla Dawson⁹ y que, al contrario de Rosencof, es autor de un único libro – *Cerco de púas. Un candente testimonio de la represión*,¹⁰ Premio Casa de las Américas 1977, publicado en Chile solo en

⁹ Dawson, que había servido de asentamiento para una colonia salesiana, fue cedida a la Marina de Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, pero se grabó en las conciencias del mundo al lado de Dachau, Auschwitz y otros nombres asociados a la barbarie de exterminios y violencias. Ahora se empieza a redescubrir esa localidad del fin del mundo al encontrarse cementerios clandestinos donde yacen los cuerpos de las víctimas del Golpe Militar. Ya hay una pequeña bibliografía sobre este lugar, como *Dawson* de Sergio Vuskovic, alcalde de Valparaíso hasta 1973; *Dawson* de Aristóteles España, poemario que originalmente se editó en forma clandestina con el título *Equilibrios e Incomunicaciones*; *Isla 10*, libro autobiográfico de Sergio Bitar que ha inspirado la película *Dawson Isla 10* de Miguel Littín (2009).

¹⁰ Cito de la edición digital, al cuidado de Pablo Acevedo Béjaras (pp. 134, que ya no se encuentra en la web), con introducción de Ramón Díaz Etérovic (pp. 5-6): edición hecha comparando la edición de 1977 de La Habana con la de 1990 de Santiago, indicando entre corchetes el número de páginas de la de 1990.

1990 por la Editorial Fuego y Tierra – en el que pone en relación directa, en el mismo volumen, el testimonio crudo y referencial de su experiencia carcelaria con la transfiguración fabulística, con perros como coprotagonistas. En la primera parte, donde son protagonistas el hombre y su crueldad hacia sus consímiles, el perro parece adecuarse y es cómplice de esa crueldad, tanto como categorización negativa («El sargento llegó hasta mí y apoyó el cañón de la metralleta contra mi estómago. –¡Comunista! – vociferó –. Otro perro rabioso. ¿Desde cuándo eres marxista, conch'e tu madre?», Quijada Cerda 1990, 11), como por su acción en ayuda de los verdugos¹¹ («Mientras la tropa gritaba maldiciones, algo vino a sumarse a la faena. Muchos perros que con sus helados hocicos asaltaron al prisionero en un recodo del camino, corrían a su lado soltando dentelladas en sus brazos y piernas. Eran perros entrenados para perseguir prisioneros y morderlos», 53), mientras en la segunda parte del libro el perro se vuelve protagonista y expresa la piedad que los hombres han eliminado de su mundo.

Así Quijada entra *in medias res*:

Era mi primer día en el regimiento Cochrane de la Armada, próximo a Punta Arenas, como prisionero político. Un lugar de detención, no declarado. (11)

Siguen fotogramas muy tajantes sobre compañeros, milicos, situaciones, sin querer imponer una *narratio* o presentar diacrónicamente a dos comunidades en conflicto ('nosotros' y 'ellos', 'buenos' y 'malos', común en tantas obras testimoniales carcelarias) sino enseñando individualidades en su total aislamiento y soledad, imágenes fijas y como repitiéndose al infinito con mínimas variantes. Son casi siempre descripciones secas y frías, casi de comunicado periodístico, no hay cronología, el tiempo se repite igual a sí mismo,¹² pero las raras veces que Quijano profundiza en sus propios sentimientos, lo hace con una fuerza evocativa sin par:

¿Sería mayor el tormento de oír o el de recibir los golpes? Sentí el estampido de un látigo chocando contra carne desnuda. (102)

¹¹ No olvidemos que los perros fueron aliados muy preciosos de los conquistadores en diferentes tareas, y sobre todo para perseguir a los indígenas: «enseñaron y amaestraron lebreles, perros bravísimos que en viendo un indio lo hacían pedazos en un credo, y mejor arremetían a él y lo comían que si fuera un puerco. Estos perros hicieron grandes estragos y carnicerías», cuenta fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1995, 74).

¹² «En este proceso de reconstitución he hecho todo lo posible por conservar la más fidedigna cronología de la cotidianidad, lo que resulta harto difícil si se tiene en cuenta la total ausencia de referencias y plazos temporales que caracteriza a estos lugares [los campos de concentración]» (Valdés 1974, 5).

Cuando hay algún cambio, el ritmo se acelera, cortando la monotonía y la repetición de gestos y situaciones. El traslado del centro clandestino de Punta Arenas a la prisión recién construida en Dawson es uno de estos momentos:

Taparse la cara. Ocultar la cabeza. Prohibido mirar. Volvían las órdenes como golpes. Caímos en cuenta: habíamos cambiado de arma. De los marinos pasábamos a los soldados del ejército. Eran éstos los que controlaban la prisión de Dawson. (131)

No falta la ironía aunque no es el tono dominante, como cuando Quijada se presenta a sí mismo, recién llegado, que no entiende el sociolecto ni las normas que rígidamente delimitan la vida en la cárcel, compartidos por ambos lados:

Aunque era ridículo y parezca raro, a partir de entonces [una equivocación grotesca sobre modalidades de cumplir necesidades fisiológicas] se me miró como a un «viejo simpático», como a uno de esos hombres que, en la adversidad, mantienen el humor, como a una especie de animador en desgracia. (23)

Su atención no se fija solo en las torturas y los actores típicos de ese acto - víctimas y victimarios - sino que fija también instantáneas excéntricas que por eso mismo se presentan como imágenes fuera del tiempo y del espacio:

Había una guardia que empezaba a demostrar cansancio y desinterés. [...] Hombre bajo y enjuto, con la espalda encorvada, solía pasearse incesantemente, con la mirada en el suelo, frente a la alambrada. Parecía un detenido más. El asma lo consumía. No cesaba de toser y carraspear. En las jornadas nocturnas, trasponía nuestro recinto y se sentaba en una banca frente al mesón del rancho. Allí se quedaba por horas, estático, las manos metidas en el abrigo y la vista fija en algún punto de las maderas o en los bordes de un tazón de café que no bebía. Seguramente los acontecimientos lo sorprendieron tramitando su expediente de retiro y se quedó postergado en el tiempo, esperando, como todos, sintiéndose un preso más, metido en un círculo que tampoco podía cerrar. (38)

Solo hay unas cuantas narraciones en crescendo que explican lo que las 'estampas' van fotografiando. Así con las torturas, como en el capítulo «El Hombre Calafate» donde durante varias páginas se describen las torturas en un crescendo de crueldad por un lado, y desesperado silencio por el otro...

Después de tanto horror, una nota lírica del mundo inanimado, que restituye alma al campo, casi una anticipación de la 'humanización' de

animales y cosas en el apartado siguiente, ya que una bandera parece acompañar al dolor de los presos:

Al día siguiente, cuando los presos formaron fila en la mañana para cantar el himno patrio frente al pabellón nacional, inexplicablemente, la bandera no flameaba con la fuerte brisa. Recogida en el mástil parecía acongojada, como si dudara entre agitarse o deslizarse sola en posición de duelo. (59)

Termina el relato con el regreso, que no es sino otro encierro en espacios más amplios, donde igualmente se producen inversiones entre mundo humano y no-humano. En este caso, se ‘humanizan’ objetos aliados de los verdugos:

Comprendí después que no estaba libre. Había un cerco que salía de los centros de detención y se prolongaba afuera rodeando la ciudad. Podía verse en las calles alrededor de cada casa, circundando a las personas, con sus púas bien dispuestas. Esas púas habían adquirido variadas formas: patrullaban las calles en oscuros vehículos, apuntaban en las armas amenazadoras de soldados y policías, estaban fijas en las miradas vigilantes, tenían sonidos de metal en los pasos solapados que acosaban, escribían en listas y papeles delatores, tomaban voz y acción en los sucesos de cada hora, en el día y en la noche. (173)

En esta condición aún de miedo y pesadillas y ya casi de fábula – el cerco humanizado –, se insinúa un perro, un elemento que lleva hacia la esperada rehumanización del mundo:

Minutos antes del toque de queda volvía a casa, apresuradamente. Un perro me alcanzó trotando y caminó a mi lado. Traía las orejas gachas y la cola entre las piernas. Me desentendí de él hasta que metí la llave en la cerradura. Entonces, el animal se pegó a mis piernas y empezó a temblar. Conocía eso. Era miedo. Miedo a lo desconocido. Tal vez ese perro intuía que no llegaría a su refugio. La orden era disparar contra toda forma en movimiento que no contestara al alto. También él, como yo, no podía hablar. Lo dejé entrar. Fue mi asilado hasta el día siguiente. No obstante, me entregó el mensaje.

Si era imposible hablar, más tarde o más temprano, podría escribirse. Es lo que hice. (176)

Y aquí empieza la otra historia, esos «Paréntesis de perros» que son microrrelatos protagonizados por perros, una modalidad muy distante de la de Rosencof y de las fábulas clásicas para decir las mismas cosas: cuando la degradación humana llega a un nivel tan bajo, hombre y animal llegan a ser intercambiables y hasta, como en «Río Ro-

jo», solo el perro parece querer honrar a los cadáveres que han teñido con su sangre el río... son perros de carne y huesos, tomados de la realidad, de cualquier realidad, no son ni idealizados ni humanizados, no hablan ni tienen poderes sobrehumanos, y precisamente por eso hacen más terrible pero también más creíble lo que se cuenta:

El perro se echó al agua. Llegó hasta el cadáver y empezó a tirar de sus ropas. Trabajó largo rato. Los trapos se desprendían obstaculizando su faena y no conseguía afirmar el cuerpo que tendía a seguir su viaje por la corriente. Lo logró después de un rato. [...] La piel era blanca y marcada por anchas moraduras. En el rostro, los ojos claros, abiertos, llevaban el asombro del cielo en sus pupilas. El perro lamió una de las manos. Luego acercó su hocico a la cara y se mantuvo un instante contemplándola. Con una de sus patas delanteras, intentó moverla, en bruscas caricias, como incitándole a despertar. [...] Ladró, enseguida, desesperadamente. Luego colocó sus patas en el pecho del muerto, alzó el hocico al cielo y aulló largamente. A su lado, seguían flotando los cadáveres. (191)

No es una imagen nueva, por supuesto, desde siempre tanto las fábulas como las crónicas - es decir, los polos opuestos de la narratividad, la negación de lo 'real' y su descripción 'objetiva' - nos han acostumbrado a las hazañas increíbles de animales más humanos - en la crueldad como en el amor - que los humanos mismos, y ese diferente uso que hacen Rosencof y Quijada al momento de añadir un elemento más al retablo que va disputando espacios a lo hasta entonces considerado 'indecible', lo confirma. Además, lo aparentemente absurdo de la hazaña del perro es, en cambio, elemento recurrente del 'realismo trágico' relativo a aquellos años, y muchos testigos han visto realmente cadáveres flotando y tiñendo de rojo el río Mapocho. Desde siempre parte viva de la vida popular y cultural de Santiago y de Chile entero, cantado por Pablo Neruda y Víctor Jara, se ha convertido en 'río ensangrentado' por los cadáveres allí echados durante la dictadura de Pinochet, especialmente desde el Puente Bulnes utilizado como uno de los paredones preferidos por militares y carabineros, donde medio centenar de personas fueron fusiladas durante las primeras semanas de dictadura militar - variante chilena de los 'vuelos de muerte' argentinos, destinación siempre el agua (Schindel 2016). Sin dudas también el Río Mapocho, el Río Rojo, merecerá estudios, evocaciones, parques de la memoria - ya tiene un 'muro de la memoria' con cerámicas con las caras de desaparecidos -; quizás está esperando todavía que un cualquier capitán Scilingo desate su memoria y que otros artistas visionarios consigan ilustrar, evocar, hacer tangible la grande tragedia detrás de un verosímil ya de por sí absurdo:

Ante lo indecible solo cabe aludir y tocar sus bordes no desde la racionalidad, sino desde la intuición poética [...] La metáfora, la ale-

goría y el símbolo forman parte de esa demostración por otros medios de lo impronunciable. (Reati 2012, 307-8)

Exactamente lo que hacen Rosencof y Quijada dejando hablar, recordar, testimoniar a sus animales.

Bibliografía

- Alfieri, Emilia (2011). «El salto del conocimiento a la comprensión: la reapropiación del encierro y la represión en la obra literaria de Mauricio Rosencof». *Encuentros uruguayos*, 4(4), s.p. URL <http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/revistas/revista-encuentros-2011-diciembre.pdf> (2018-03-23).
- Aub, Max (1994). *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Barcelona: Alba.
- Basti, Abel (2014). *Tras los pasos de Hitler*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Chaparro Gómez, César (1986). «Aportación a la estética de la fábula greco-latina: análisis y valoración de la brevitatis fedriana». *Emerita. Revista de lingüística y filología clásica*, 54(1), 123-50. URL <http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/665/692> (2019-03-20).
- Daona, Victoria (2010). «Ficciones de encierro (La escritura de Mauricio Rosencof)». *Telar*, 7-8, 168-85. URL <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/152> (2019-03-20).
- Grillo, Rosa María (2004). «Entre la farsa y la tragedia, en compañía de un cuervo y un árbol». Monti, Silvia (ed.). *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, 227-39.
- Guarino, Gabriella (2014). *Sul bestiario di Esopo e Fedro*. Roma: Aracne, 9-21.
- Herra, Rafael Angel (2014). *El ingenio maligno*. San José de Costa Rica: Editorial UCR.
- Las Casas, Bartolomé de (1995). *Obra indigenista*. Madrid: Alianza.
- Levi Carlo (2004). *Ad ora incerta*. Milano: Garzanti.
- Pelosi, Pietro (2014). «Introduzione». Guarino 2014, 9-21.
- Quijada Cerda, Aníbal (1990). *Cerco de púas. Un candente testimonio de la represión*. Santiago: Editorial Fuego y Tierra.
- Reati, Fernando (2012). «Cúidame de las aguas mansas... Terrorismo de estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*». *Revista iberoamericana*, 78, 293-310. DOI <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6901>.
- Rosencof, Mauricio (2000). *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Alfaguara.
- Rosencof, Mauricio (2005). *El Bataraz*. Montevideo: Santillana.
- Rosencof, Mauricio (2012). «Mauricio Rosencof: 'Con mi historia personal estoy contando la historia de todos'». Ed. por Marcela Mazzei. *Literatura*, 22 de junio.
- Schindel, Estela (2016). «Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata». Reati, Fernando; Cannavacciuolo, Margherita (eds), *De la cercanía emocional a la distancia histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 73-92.
- Valdés, Hernán (1974). *Tejas Verdes*. Barcelona: Laia.
- Zibietta, Ana María (2017). «La violencia. Recorridos teóricos, aspectos críticos, Dispositivos de lectura». Crespo Buiturón, Marcela (ed.), *Escrituras híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes actuales de la Teoría y la Crítica Literarias*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, 141-55.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La traduzione del exilio

La 'refiguración' del cuento a la vida, en los testimonios de los chicos de Vera Vigevani Jarach

Susanna Nanni

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract This article aims to explore certain issues which arise from the reading of the testimonies collected in *Los chicos del exilio. Argentina (1975-1984)* by Vera Vigevani, Diana Guelar y Beatriz Ruiz, and suggests an analysis about the working methodology elected by the editors. On the basis of the dichotomies deconstruction/reconstruction of identity, constriction/voluntariness, subjectivity/objectivity, negotiation/fidelity, the thematic and methodological analysis proceeds by the comparison with the translation that I had the privilege to realize for the Italian edition of the book.

Keywords Translation. Exile. Identity. Oral history. Memory.

Sumario 1 Traducción como exilio. – 2 Del cuento a la vida. – 3 Un lugar de encuentros entre pasado y futuro. – 4 La memoria 'partigiana'. – 5 La historia oral: historicidad, subjetividad y deconstrucción. – 6 Cartografía de unas memorias: conclusiones en devenir.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/027

373

1 Traducción como exilio

«serán ceniza, mas tendrán sentido/ polvo serán mas polvo enamorado». De esas cenizas que tal vez no encontremos nunca en su totalidad, de esas cenizas acalladas a la fuerza pero nunca del todo mudas, de ese polvo enamorado, saquemos todos, donde estemos o nos quedemos, las fuerzas necesarias para seguir adelante, apostando siempre por la vida (¿cuál es, si no, la fuerza del amor?) en los azarosos tiempos que estamos viviendo. (Jorge Binaghi, «Aquellos alumnos preguntones», en Vigevani, Guelar, Ruiz 2002, 31)

Los chicos del exilio. Argentina (1975-1984) (Vigevani, Guelar, Ruiz 2002) es una recopilación de testimonios de amigos y amigas de Franca Jarach que, en su adolescencia, se vieron obligados a exiliarse de Argentina durante la última dictadura cívico-militar (incluso un año antes). El presente artículo intenta explorar algunas temáticas que surgen de la lectura de los testimonios (exilio, insilio, militancia, adolescencia, memoria) - aportados en entrevistas, narraciones personales y cartas - y analizar la metodología de trabajo (en particular, la escritura de la oralidad, elaborada décadas después de los hechos narrados) elegida por las editoras del volumen, entre las cuales se encuentra Vera Vigevani, madre de Franca. A partir de las dicotomías deconstrucción/reconstrucción identitaria, constricción/voluntariedad, subjetividad/objetividad, negociación/fidelidad, el análisis temático-metodológico se desenvuelve mediante la comparación con el trabajo de traducción que tuve el privilegio de realizar para la edición italiana del libro (Vigevani, Guelar, Ruiz 2013).

Lejos de querer brindar reflexiones centradas única y separadamente en los conceptos de 'traducción' y de 'exilio' - de las cuales, sin embargo, no puedo prescindir en el desarrollo de la argumentación - me interesa, más bien, emprender mi análisis a través de un enfoque comparativo que surgió al traducir este libro.

Traducción del exilio, traducción *como* exilio. 'Traducir' - etimológicamente, del latín *traducere*, (compuesto por el prefijo *trans-* = 'al otro lado', o 'a través de', y *ducere* = 'conducir') - en su sentido más común y consolatorio significa trasladar el significado de un mensaje, generalmente, de uno a otro idioma. A pesar de las derivas metafóricas o figuradas del término, y de las múltiples y diferentes tipologías traductivas, se puede considerar la traducción como un acto cultural e interdisciplinario complejo, un sistema interrelacionado de operaciones lingüísticas y extra-lingüísticas, que supone no sólo el traslado de significados - la interpretación de signos - de uno a otro

idioma, sino la adaptación de una cultura a otra.¹ Ello implica pérdidas y, al mismo tiempo, enriquecimiento, debido a la posible adquisición de nuevos significados dentro del (y en relación al) nuevo contexto.

Entonces, ¿por qué traducción como exilio? ¿Cómo nació la idea de crear un vínculo entre el proceso de traducción y la experiencia del exilio vivida por esos adolescentes? De hecho, el concepto de exilio implica una dificultad teórica y metodológica de definición que, a lo largo de los siglos y, sobre todo en estos últimos años - en que la interpelación de la temática migratoria es terriblemente contundente e involucrante - ha promovido un animado debate cultural y político, y cierto uso indiscriminado de sus supuestos sinónimos. Sin querer alcanzar definiciones totalizadoras sobre un concepto tan poliédrico y polivalente como el exilio, sí se puede desprender, de la lectura del libro, una idea de exilio como categoría espacio-temporal-psicológico-identitaria (el lugar del exilio, el tiempo del exilio, la condición del exiliado en sus múltiples facetas), cuyas fronteras no se pueden demarcar con precisión. De los testimonios recopilados, surge la idea de un desarraigo físico desde el lugar 'propio' a un lugar 'otro', que conlleva una deconstrucción identitaria de los exiliados, obligados a abandonar parte de su propia identidad en el lugar de origen y a re-construir una nueva para integrarse e interactuar dentro de un contexto distinto, que no les pertenece.² En este proceso de reconfiguración identitaria, se puede destacar - especialmente en algunos testimonios - la otra cara del exilio, el enriquecimiento,³ que deriva del encuentro con otras culturas, con otros pueblos, con otros idiomas:

So molto bene che l'esilio, come l'emigrazione, lasciano segni per tutta la vita. Io stessa l'ho vissuto. [...] Nonostante fossi abbastanza piccola, ho vissuto fortemente quelle rotture e la nostalgia. Il dolore causato dalle assenze. La paura per ciò che stava accadendo là ai nostri cari. Il segno è rimasto per sempre. Ma ci sono an-

1 Entre los teóricos de la traducción que han sentado las bases para edificar una idea de traducción como acto cultural, cabe mencionar a Georges Mounin (1963), Itamar Even-Zohar (1979), Gideon Toury (1980), Mary Snell-Hornby (1988), Antoine Berman ([1991] 1999), André Alphons Lefevre (1992), Susan Bassnett-McGuire (1993), Peeter Torop ([1995] 2001), Eugeniu Coseriu ([1997] 2007), Susan Bassnett-McGuire y André Alphons Lefevre (1998), Umberto Eco (2003).

2 La bibliografía crítica sobre la deestructuración identitaria del exiliado antes y después del destierro, especialmente la vinculada a la última dictadura cívico-militar argentina, es amplia y reconocida. En particular, para el desarrollo de mi argumentación, hago referencia al estudio del sociólogo Claudio Tognonato, él mismo exiliado durante la dictadura argentina: «Fenomenologia dell'esilio argentino. Appunti per una teoria» (2008).

3 En términos socio-políticos, «El exilio corta de forma tajante el acceso de los individuos al goce de los derechos políticos ligados a la ciudadanía; pero al mismo tiempo los proyecta de nueva forma, en nuevos espacios y con renovadas potencialidades» (Roniger, Yankelevich 2009, 10).

che degli aspetti che ti arricchiscono. Avviene qualcosa di importante a chi se ne va dal 'suo' luogo e sbarca, vive, in altri luoghi. È l'altro aspetto dell'esilio e risulta evidente in diverse testimonianze che il libro riporta perché, nell'allontanarsi e nel conoscere nuove realtà, le menti sono solite aprirsi. (Vigevani, en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 25)

Da una parte, è stato uno sradicamento molto forte che, da brava ebrea quale sono, credo di portare dentro. Mi ha segnato nella sensazione di non appartenenza e anche di abbandono. Però, allo stesso tempo, lo vivo come se fosse stata per me una possibilità di conoscere il mondo, di poter viaggiare, conoscere culture diverse, cose che da queste parti, senza l'esilio, non avrei potuto avere. Penso di essere un'altra persona [...] mi sono arricchita, nonostante i primi anni abbia sofferto molto. È stato un arricchimento incredibile. Ti si apre la mente. Il mondo, il nostro mondo, diventò grande. (testimonio de Schprejer, 180-1)⁴

Pienso, entonces, en *Decir casi lo mismo* (Eco 2003), donde lo que constituye el nudo central de la reflexión no es tanto la idea de lo 'mismo', ni la de 'lo' mismo, como la idea de ese 'casi'. Establecer la flexibilidad, la extensión del 'casi', depende de una serie de criterios que hay que 'negociar'. Vale decir, Umberto Eco habla de traducción en términos de negociación en doble acepción: traducción como negociación de una cultura de partida a una cultura de llegada, haciendo hincapié en la función del traductor como mediador cultural; pero además, Eco vincula la traducción a la idea de negociación a partir de la suposición de que en la obra traducida, algunos elementos pierden su significado originario (tal como el exiliado pierde parte de su propia identidad) pero al mismo tiempo, en contacto con un nuevo idioma y en el marco de una nueva cultura, la traducción se enriquece de nuevas posibilidades y soluciones inéditas, adquiriendo, por ende, en un proceso de transculturación, una nueva identidad (tal como el exiliado se enriquece al contacto con nuevas culturas e idiomas).

Como nota al margen - que nada tiene de marginal en cuanto a reconfiguración identitaria - me interesa destacar que la misma palabra 'negociación' aparece escrita entre comillas en el testimonio de Daniel Tarnopolsky:

La 'negoziazione' interna, con me stesso, è stata dura, come ognuna delle azioni che ho dovuto portare avanti dal '76, che significavano, allo stesso tempo, vivere e mantenere 'in vita' i miei genitori, men-

⁴ Testimonio de Paula Angela Schprejer, «Il mondo, il nostro mondo, diventò grande» (Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 159-81).

tre simultaneamente dovevo 'ucciderli', farli 'morire', nonostante i loro corpi non fossero riapparsi. Significava che il loro sequestro non era stato chiarito, che il loro destino continuava ad essere un enigma, che i loro assassini erano liberi, che nulla era definitivamente chiuso. È stata una cosa terribile, ma indispensabile. (testimonio de Tarnopolsky, 96)⁵

La contraposición dialéctica que en los casos recién mencionados se juega entre deconstrucción/reconstrucción identitaria de los exiliados, o (lingüísticamente) entre pérdida/adquisición de nuevos significados, en el caso de la historia personal de Tarnopolsky se juega dramáticamente entre mantener en vida/aceptar la muerte de sus padres desaparecidos, para hacer el duelo y tratar de seguir viviendo su propia vida.

En el concepto de exilio están involucradas tanto la constricción, como la voluntariedad de alejamiento del país de origen:⁶ en la mayoría de los testimonios que forman parte del libro, se patentiza que la pena es infligida por un determinado contexto de violencia y represión y, por lo tanto, la huida del país resulta ser una decisión muy sufrida pero estratégica, una posibilidad, para poner a salvo la vida o para acabar de vivir con la inaguantable sensación de 'insilio', categoría socio-psicológica que define la no-pertenencia, la exclusión, la imposibilidad de reconocerse dentro del propio país, dentro de sí mismos:

Molti amici e compagni hanno avuto la possibilità di emigrare [...] a noi rimaneva una sola opzione, cercare di fuggire dai luoghi che frequentavamo e cercare di inserirci in altri luoghi dentro alle nostre frontiere. [...] L'esilio interno, o 'insilio', è dentro. Le persone assumono atteggiamenti davvero strani che alloggiano o rimangono insiti nella nostra personalità. (testimonio de Caresani, 181-2)⁷

⁵ Testimonio de Daniel Tarnopolsky, «Un'immensa, gigantesca, incommensurabile solidine» (Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 59-104).

⁶ En *Política del exilio* (1996) Giorgio Agamben analiza el uso del término *phygé* que Plotino introduce en el léxico jurídico-político para referirse al exilio, entendiéndolo no tanto como una pena sino como un derecho político, una suerte de refugio que se le ofrece a alguien para escaparse de la muerte. Se puede afirmar que todo exilio encierra una paradoja: «Por una parte, implica pérdida, condena, castigo, fractura. Por la otra, salvación, libertad, enriquecimiento. Si el exilio es trauma y hasta la muerte misma (Ovidio), no es menos cierto que es la vida (Victor Hugo) o cuanto menos una forma de eludir la muerte. La paradoja de que un mismo movimiento, la salida, sea desgracia y posibilidad de aprender y hasta de inventar un mundo inédito, resulta clave a la hora de analizar tanto los posicionamientos subjetivos de los protagonistas de la experiencia exiliar, como los debates sociales – tanto en sociedad de origen como en la de destino – suscitados por la existencia de desterrados» (Jensen 2011, 3).

⁷ Testimonio de Darío Caresani, «L'esilio interiore» (Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 181-3).

Se puede suponer que constrictión y voluntariedad coexisten también en el proceso de la traducción: constrictión por perseguir la fidelidad,⁸ por procurar devolver el sentido del texto original, apuntando a reencontrarse con la intención del prototexto. Al mismo tiempo, la traducción conlleva una dimensión hermeneútica-pragmática puesto que, en cada etapa y en cada momento, el quehacer del traductor es un proceso interpretativo y decisonal (Levy [1967] 2007, 63; Eco [1995] 2007, 123).

2 Del cuento a la vida

Dentro de esta dimensión, uno de los elementos constitutivos que el traductor privilegia al elaborar su estrategia traductiva es el lector, o mejor dicho, el lector modelo, lo que imagina, o desea, que leyera su libro, y que desarrolla un papel fundamental en la interpretación del texto, al rellenar los espacios dejados vacíos por el autor-traductor,⁹ participando, por ende, en la construcción de sentido y actualizando el contenido de la obra. Si es verdad que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización (Eco [1979] 1998, 62) o, en otras palabras, que es el acto de lectura lo que completa la obra otorgándole la posibilidad de poder ser siempre reinterpretada, de manera cada vez nueva, en contextos históricos inevitablemente originales - por lo cual, parafraseando a Ricoeur, la *refiguración* es el retorno «del cuento a la vida» - entonces podemos leer las palabras de Vera Vigevani como una invitación a 'refigurar' la vida a través de los testimonios. En el epílogo de la edición italiana del libro, Vera aclara la tarea asignada a su lector:

Si potrebbe supporre [...] che un'unica chiave di lettura possa spiegare la mia motivazione ad accompagnare questi *adolescenti dell'esilio* nella loro personale riscrittura delle storie, frantumando così un lungo e doloroso silenzio nonché scoprendo le tracce lasciate, le torture e le ferite ancora non rimarginate. Si tratterebbe, insomma, di rendersi conto semplicemente di ciò che ha significato il ritrovarsi

⁸ Si bien es sabido que, en la traducción, se puede ser fiel traicionando, desde que, en determinadas circunstancias, «una infedeltà linguistica permette una fedeltà culturale» (Eco [1995] 2007, 123).

⁹ La actividad colaborativa del lector es necesaria e indispensable para que el texto cumpla su papel comunicativo. A partir de la idea que la obra es un tejido de no-dichos, por 'colaboración' del lector, explica Eco, se entiende la capacidad del lector para suponer todos los elementos que han quedado inexpresados. Según la semiótica interpretativa, en efecto, un texto es incompleto sin la intervención de un lector que rellene los espacios vacíos con su actividad deductiva. El 'lector modelo', por lo tanto, intentará descifrar el mensaje que le ha dejado el autor, proporcionando una imagen del conjunto que sea cohesiva y coherente.

con Diana Guelar, la migliore amica di mia figlia Franca, appena dopo il suo ritorno in patria dall'esilio, [...]. Così facendo, la mia unica motivazione si chiamerebbe Franca. Ma, [...] le cose non sono così semplici: non sono neppure facili da dipanare o almeno non sarebbero sufficienti a spiegare un lungo processo che va al di là del gruppo particolare di persone che vi si è costituito attorno. È proprio questo lungo processo che ha fatto sì che si creasse questo legame affettivo così solido e che si concretizzasse questo impegno comune per la Memoria. Lascio dunque al lettore l'incarico di dare un ordine di priorità ai vari elementi di cui andrò a parlare. Certamente tra essi c'è Franca. (Vigevani, en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 305-6)

El proceso de *configuración* narrativa constituye no sólo la forma a través de la cual el historiador hace coherente su discurso - la referencia explícita es a Hyden White¹⁰ -, sino que es también el elemento constitutivo que explica y define la realidad histórica. Es un proceso - aclara Ricoeur - que no se cumple en el texto, sino más bien en el lector, «e a tale condizione rende possibile la riconfigurazione della vita mediante il racconto» (1994a, 176):

il senso o il significato di un racconto scaturisce dall'intersezione del mondo del testo e di quello del lettore. L'atto della lettura diviene così il momento cruciale di tutta l'analisi. In esso risiede la capacità del racconto di trasfigurare l'esperienza del lettore. (176)

3 Un lugar de encuentros entre pasado y futuro

Como ha explicado Vera en varias ocasiones, presentaciones, actos y eventos, el libro se constituye como un lugar de encuentro, de más encuentros, entre ella y las amigas y amigos de su hija Franca, pero también entre Vera y sus lectores, los jóvenes de hoy:

Li guardo come se fossero nipoti e desidero raccontargli 'quelle storie' e stimolarli affinché facciano indagini e cerchino di ricostruire [...] le storie di ognuno dei *desaparecidos*, i cui nomi sono incisi nella targa-scultura che, da alcuni anni, restituisce i suoi Presenti nel cortile centrale della scuola. Perché è nostro fermo impegno far riapparire quelle storie di vita che 'loro', gli assassini, hanno voluto cancellare insieme alla vita, per farle 'scompare' totalmente.

¹⁰ Véanse, en particular, las teorizaciones de Hyden White sobre el «emplotment», en *Metahistory* (1973), y en *The Content of the Form* (1987). Específicamente, la crítica que Ricoeur dirige a White se explicita en *Tempo e racconto* (1994b, 244) y en *La memoria, la storia, l'oblio* (2003, 363-4).

E con il nostro lavoro e quello di chi continuerà il nostro percorso in futuro, non ci sono riusciti, non ci riusciranno. (Vigevani, en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 23)

No cabe duda que al elegir el 'lector modelo' como estrategia de traducción, he pensado en los jóvenes italianos como destinatarios principales y privilegiados, para los cuales los acontecimientos históricos relacionados con la dictadura argentina resultan ser casi (cuando no totalmente) desconocidos, y no sólo por razones anagráficas. Por eso, si bien dentro de una estrategia traductiva prevalentemente *target oriented* - o más bien, paradójica y precisamente por esta misma razón -, opté por el mantenimiento de algunos términos originales, según varios criterios, procurando acercar a estos jóvenes lectores a un contexto geográfico, político e histórico distinto, pero sólo aparentemente lejano:

1. En primer lugar, he mantenido en el texto, y señalado en notas al pie de página, los nombres originales de las calles, de los barrios, de las escuelas y de algunos lugares públicos o zonas específicas de los barrios porteños. En el caso de la palabra *villa*, quise conservar el término original en el texto y añadir una nota explicativa, hipotetizando que los jóvenes italianos no sólo desconocen el significado de esa palabra (pero sí, conocen la palabra *favela* que ha entrado en la jerga juvenil a través de la música rap), sino también que la pueden confundir con el homógrafo italiano *villa*, que conlleva un significado totalmente distinto (desde un punto de vista social: opuesto).
2. He preservado los préstamos (*ponchos*) y las palabras foráneas, sobre todo las judías (*kibbutz*, *aliá*, *Bar mitzvah*). A diferencia de los primeros, en el caso de estas últimas he considerado necesario dilucidar el significado con breves comentarios en nota.
3. He indicado en notas al pie a que se refieren los nombres originales de ciertas industrias argentinas (Winco, Grafa), sin duda desconocidos a los lectores italianos, y de diarios argentinos (*Página/12*).
4. He conservado en el texto palabras argentinas que tienen un relevante valor histórico y cultural (*conventillo*), o términos acuñados por escritores latinoamericanos (*desexilio*) añadiendo notas explicativas con breves reseñas descriptivas.
5. He señalado en nota las referencias bibliográficas relativas a algunos textos poéticos de los cuales los testimonios citan algunos versos.
6. Por lo que atañe a una terminología específica vinculada con la época de la dictadura y posdictadura, he seguido el criterio de preservar en el texto las locuciones y los términos originales, esclareciendo en notas al pie su significado y contextualizándolos histórica y políticamente. Me refiero, en particular, a:

- acrónimos (FAP, AAA, PRT, HIJOS);
- palabras que adquieren significados simbólicos relevantes vinculados a la represión (*Falcon, vuelos*);
- términos específicos pertenecientes al ámbito de los derechos humanos (*Actos, arqueólogos*);
- nombres de centros clandestinos de detención (El Vesubio, ESMA);
- nombres de leyes (Ley de Punto Final, Ley de Obediencia Debida);
- nombres o referencias a determinados eventos políticos, históricos, sociales y económicos (Rodrigazo, 1 de mayo de 1974, masacre de Ezeiza, atentado a la AMIA);
- frases icónicas («la casa está en orden»);
- nombres de personajes más o menos conocidos por el público italiano (Isabel Martínez de Perón, Mario Eduardo Firmenich);
- apodos y expresiones con clara connotación política (*gorila, quebrados*). Incluso en este segundo caso he elegido dejar el término original en el texto aunque, a diferencia de *gorila*, hay una traducción literal italiana (*falliti, spezzati, distrutti, crepati*), señalando en nota su significado literal y su utilización en aquel contexto.
- Por lo que se refiere a la palabra *proceso*, he considerado oportuno y necesario detenerme en un comentario más amplio y detallado, para intentar explicar sobre qué se fundó económica, política, ideológica y socialmente el Proceso de Reorganización Nacional, enmarcándolo dentro del contexto internacional de la Guerra Fría (que además es un tema histórico conocido por los jóvenes italianos, por estar incluido en los currículas escolares de la Escuela Secundaria y, de tal manera, puede estimular reflexiones comparativas y más amplias).

4 La memoria 'partigiana'

A lo largo del proceso de traducción, me acompañó el anhelo de que las nuevas generaciones puedan reflexionar sobre los múltiples caminos de la memoria, sobre sus funciones, actuaciones y cumplimientos en el presente con vistas al futuro; que puedan pensar en la memoria, vivirla, para que no sea un concepto abstracto y estático (recordar para no olvidar), sino que se transforme en una memoria activa y dinámica, militante o 'partigiana', como suele definirla Vera, una memoria transnacional y desterritorializada, geográfica y cronológicamente (recordar para que los horrores del pasado no se repitan nunca más, incluso bajo otras formas, en otros contextos y en otros lugares

del mundo); en fin, que los jóvenes puedan valorar, defender y consolidar los derechos humanos, en una sociedad cada vez mas multiétnica y desgarrada por el racismo y la intolerancia.¹¹

Por lo demás, si pensamos en el contenido textual, el libro aborda el tema del exilio de jóvenes argentinos, de entre 15 y 20 años ('coetáneos' a los lectores actuales), un grupo bastante homogéneo de estudiantes de clase media, que en su mayoría vivían en la ciudad de Buenos Aires, y que se vieron obligados a abandonar su país, sus seres queridos, sus familiares, sus amigos, sus primeros amores, sus sueños, sus utopías, es decir, su adolescencia,¹² por ser políticamente comprometidos o simplemente, y peligrosamente, curiosos:

Quegli alunni curiosi, sempre disposti a discutere, controbattere, protestare e criticare, furono il più potente stimolo intellettuale che si potesse immaginare (Binaghi, en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 17),

escribe quien fue su profesor en el Colegio Nacional de Buenos Aires. La 'generación pensante', desaparecida, formaba parte del 'peligro rojo' para la Doctrina de Seguridad Nacional.¹³

A través de los testimonios, se rescatan las dolorosas experiencias vividas antes de la partida, la militancia, las tomas de conciencia, las certezas y las dudas, las inquietudes, la clandestinidad y los miedos que marcaron las trayectorias individuales y colectivas de esos adolescentes.¹⁴ Y, a través de los testimonios, se manifiestan los

11 La Argentina guarda una fuerte relación con el anhelo de Nunca Más dado que así se denominó el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) que investigó el destino de los desaparecidos. Para la historia de la elaboración, usos y resignificaciones de este informe, véase Crenzel 2014.

12 A propósito de la pérdida de la adolescencia en el exilio, Vigevani pone de relieve la laceración vivida por muchos de esos jóvenes entre el «crecer agrandados», por un lado, y al mismo tiempo «achicados», por el otro (en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 24).

13 «Para comprender estos nuevos exilios, es necesario no perder de vista que se trató de una de las consecuencias de una política de exterminio inscrita en la Doctrina de la Seguridad Nacional. La salida del país fue una forma para preservar la libertad o salvar la vida» (Yankelevich, en Jensen 2017, 13).

14 «A diferencia de la mayoría de los escasos textos de testimonios de exiliados de anteriores etapas, *Los chicos...* circunscribe su mirada a perseguidos políticos y no incluye relatos de emigrantes económicos, ni historias de personas que se fueron del país antes o después de la dictadura militar. En segundo lugar, las autoras explicitan su propósito de conectar el relato del exilio a la historia de la represión dictatorial. Hablan de concretar un efectivo 'desexilio' desde la inscripción de la historia de aquellos que se fueron en el contexto de la historia de las consecuencias del Terrorismo de Estado. En tercer lugar, con diversos énfasis y con mayores o menores grados de explicitación, las entrevistas apuntan a desvelar cómo era la vida de aquellos que luego – por la evaluación del peligro que se cernía sobre ellos – tuvieron que huir del país. En este sentido, contar el camino de la militancia – los ámbitos en que se desarrollaba, las relaciones entre militancia estudiantil, barrial, religiosa, política y aún los vínculos entre esa militancia y las organizaciones armadas – ocupa un lugar destacado» (Jensen 2005, 9).

avatares psicosociales, culturales e identitarios que la re-integración en países y culturas 'otras' implica.

5 La historia oral: historicidad, subjetividad y deconstrucción

Desde un punto de vista metodológico, el libro recupera el pasado, la historia, un abanico de historias, a través de entrevistas, vale decir: se presenta como escritura de la oralidad,¹⁵ elaborada décadas después de los hechos narrados y, por lo tanto, con una mirada más crítica y nítida, pero nunca alejada de lo vivido, para trazar un recorrido en el territorio abierto y fluido del discurso y de la memoria.

De una forma no muy alejada de nuestras prácticas terapéuticas, [el libro] busca poner palabras donde había silencios, busca recuerdos donde había olvidos, ayuda a ordenar vivencias confusas. (Grinberg 2002, 85)

Cabe destacar, entonces, las consideraciones críticas que estos adolescentes de ayer, y adultos en la época de las entrevistas, brindan cuando analizan retrospectivamente lo vivido en su juventud (Barenblit 2002).

La historia oral debe rescatar la historicidad de los testimonios. El tiempo es la clave de ese sentido histórico. [...] el análisis del tiempo no se propone únicamente reconstruir el pasado, aunque esto sea esencial; intenta estudiar cómo se transforma la vida de la gente y cómo ésta narra tales transformaciones. (Camarena, Necochea 2008, 55)

El hecho de que sea Vera la entrevistadora de la mayoría de los testimonios, no es un dato menor: constituye de por sí un diálogo intenso entre ella y las fuentes. No es un «oyente e interrogador extraño» (Portelli 2014, 11), ni es una desconocida, sino la madre de una compañera desaparecida de los entrevistados, además de tener un rol protagónico, por su incansable activismo militante, dentro de la Asociación de las Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora. La historia oral se expone en relación con la subjetividad de la investigadora, participante

¹⁵ A propósito de la escritura de la oralidad, me parece sugerente señalar que Alessandro Portelli crea una analogía con el proceso de traducción: «El pasaje de lo oral a lo escrito es en última instancia similar a la traducción, una 'representación' de la *performance* originaria en otro medio y no una 'reproducción' de la misma (que sería imposible). Por lo tanto, se trata de un trabajo creativo que exige selección, juicio estético y sobre todo interpretación - cada signo de puntuación es una intervención interpretativa - pero que a diferencia de la traducción debe contener rastros tangibles del acontecimiento original para recordarle al lector que el texto escrito que tiene en sus manos es fruto de un diálogo oral» (Portelli 2014, 20).

en ese mismo pasado. De aquí surge un encuentro de dimensión personal y social, de autobiografía, historiografía, psicoanálisis, literatura que constituye sin dudas un género en sí mismo.

El material recogido, sin embargo, no se limita a las entrevistas, sino que incluye las cartas, o sea la correspondencia que los adolescentes exiliados mantuvieron en aquel entonces con familiares y amigos. Lo que resulta ser una fuente esencial para indagar la historicidad de la experiencia personal, a partir de cómo pensaban y qué sentían estos chicos en su adolescencia.

E quell'impellente bisogno di comunicazione... Quando ho dovuto moderare una tavola di dibattiti sul tema dell'esilio e ho visto i pannelli che Diana e Betty avevano preparato con le lettere scritte e ricevute in quel periodo, mi sono resa conto che quella comunicazione era stata essenziale per la loro sopravvivenza. Sono stati, senza dubbio, puntelli di sostegno e forse un rimedio per sopportare le distanze e rompere i silenzi dell'informazione e dell'affetto diretto. [...] Per questo, credo che l'inclusione delle lettere in questo libro abbia un particolare significato. Traducono debolezze e forze. E sono tutte segnate dal peso dell'assenza. (Vigevani, en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 24-5)

Nudo central de toda reflexión sobre la historia oral, es el debate relativo al juego dialéctico entre subjetividad y objetividad. A la luz de las investigaciones realizadas por los historiadores de la oralidad – me refiero, específicamente, a Alessandro Portelli –, estoy convencida de que la contraposición que puede surgir entre los dos términos de dicho binomio no tiene relevancia epistemológica alguna: cada testimonio, por mucho que pueda ser considerado subjetivo, o más bien, precisamente por esta razón, reviste una importancia crucial para reconstruir el mosaico de la historia y de la memoria colectiva de un país, en un determinado contexto histórico, político y social.

Así pues, la historia oral se deriva del equilibrio cambiante entre lo personal y lo social, entre la biografía y la historia. Si pensamos en la fórmula de *Life and times* que ha titulado muchas biografías y autobiografías, dependiendo de hacia dónde se inclinara la balanza: *life* o *times*, la historia oral oscila entre *performance narrativa* y *documento textual*; entre *narración de vida* orientada al sujeto y *testimonio* sobre un tema. En la práctica, se ubica siempre en una zona intermedia: el rol de la historia oral consiste precisamente en conectar la vida a los tiempos, lo particular a lo representativo y la oralidad a la escritura. Quizás, en *Life and times*, la palabra problemática clave es la del medio. (Portelli 2014, 13)

Sin pretender entrar en el fondo del debate, en esta ocasión me interesa destacar que la historia oral, con su pluralidad de voces – que pueden presentar lagunas, inexactitudes, fallos¹⁶ – de micro-historias personales, de diferentes puntos de vista, no sólo rechaza las versiones unívocas, incontrovertibles, y absolutistas de la historia oficial, sino también desestabiliza y pone en tela de juicio todas las certidumbres sobre los enfoques y los medios tradicionales de acceso al conocimiento histórico y de su representación, constituyéndose implícitamente como acto deconstructivo de la estructura ideológica impuesta por los espacios hegemónicos del poder.

Por otra parte, por su carácter poliédrico y complejo, el exilio impone recurrir al desafío de la múltiple perspectiva disciplinaria. El gran mérito metodológico del libro reside, entonces, en entregarse como preciosa pieza de historia oral para una reconstrucción documental 'otra' del mosaico histórico argentino de esa época.¹⁷

Vera Vigevani – que fue periodista en la sede porteña de la ANSA durante cuarenta años – en su actuar como puente desde el silencio hacia la palabra, demuestra gran atención al realizar las entrevistas y al relato de los hechos históricos, orientando el flujo de los recuerdos de los testigos, o dejándolos brotar libremente, según las circunstancias. En ocasiones, inclusive interviene para añadir comentarios, o para profundizar una idea, una reflexión, una intuición percibida en

16 «Generalmente, en la búsqueda de esta verdad más invisible, los narradores se alejan del resumen 'verídico' de los hechos para expresar sueños o deseos: las historias imaginadas o 'equivocadas' son a menudo útiles para entender la historia de tantas narraciones aplastadas en la crónica verdadera. Como dice Black Elk, un narrador Sioux, 'si esto fue así o no, no lo sé, pero si lo piensan, se verá que es cierto'» (Portelli 2014, 24). De manera similar, Eduardo Blaustein escribe en su «Texto Barcelono» recopilado en *Los chicos del exilio*: «Cercate di vedere se si capisce. [...] c'è un'altra falla nel sistema che sembra accanita ad ostacolare qualsiasi ricostruzione possibile. È il classico tema della memoria e dei suoi tradimenti: non so più cosa sia successo, non so chi sono stato, non so quale informazione nella mia memoria sia certa o deformata, quali importanti temi abbia perso per sempre. Io non so se cose che qui appariranno come Assicuro che È Andata Così, siano andate davvero così» (en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 210).

17 Los primeros trabajos sobre el exilio se inscribieron en el impulso memorial que desde la transición democrática había traído al espacio público las voces de los desterrados y que, tras unos años de silencio, habían recuperado un lugar dentro del vigésimo aniversario del golpe militar. Estos trabajos pioneros tuvieron como objetivo principal rescatar las memorias de los exiliados para que la experiencia del destierro argentino no cayera en el olvido. Se recurrió a relatos de vida o a entrevistas orales, para patentizar no sólo la dimensión política sino más bien la humana. La memoria del exilio argentino – en forma de testimonios, apuntes, biografías, autobiografías, entrevistas, etc. – reconoce un importante incremento a partir de 1996 y sobre todo desde 2001. Entre las compilaciones de testimonios publicadas en este período, se señalan, además de *Los chicos del exilio*: Barrón, Carril, Gómez (1995), *Por qué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior*; Gómez (1999), *Exilios (Porqué volvieron)*; Boccanera (1999), *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Para una bibliografía exhaustiva sobre el exilio, véanse Jensen 2011 y 2017.

el discurso del entrevistado.¹⁸ A lo largo de la lectura de los testimonios, se revela el valor profundamente humano de estas historias de vida, cuyos protagonistas, lejos de sentirse 'héroes', subrayan los miedos, las dudas, las incertidumbres y la nostalgia que los acompañaron en el exilio y, después, al regresar a su país, la desilusión, la autocrítica (muy explícita en el texto de Cattaruzza), o la culpa por estar vivos dentro de una sociedad marcada por las ausencias. La magnitud de sentimientos y emociones florece de manera espontánea, tal como natural y directo es el lenguaje de los testigos. En ocasiones, irrumpe un lenguaje que, repentina e inesperadamente, alcanza cumbres de poeticidad sublime y conmovedora, incluso con algunos matices irónicos (véanse los textos de Daniel Korinfeld y Eduardo Blaustein), conformando una heterogeneidad lingüística y vivencial, y recordándonos que el exilio, de por sí, no existe, sino que existen los exiliados, cada uno con su propia experiencia vivida, que interpretan, personalizando, dicha condición.

6 Cartografía de unas memorias: conclusiones en devenir

En tal sentido, *Los chicos del exilio* se constituye como cartografía de una memoria colectiva y compartida, gracias a la cual Vera - junto con los compañeros de su hija Franca - pudo reanudar los hilos de la historia y los lazos emocionales que se habían cortado en el instante en que tuvieron que abandonar su país. No es casual, y ni siquiera es un dato paratextual menor, que la editorial italiana que publicó el libro (QuduLibri) quiso mantener la misma imagen de tapa que fue elegida para la edición argentina. Es una foto que capta ese preciso instante, en que una chica de cara redonda - Diana Guelar - aún no delineada por la adolescencia, está caminando rápidamente hacia el avión que la lleva al exilio, buscando el camino a la salvación.

Es la cartografía de una memoria, colectiva y compartida como lo fue la conciencia política y social de aquellos adolescentes, que se proyecta hacia una dimensión futura. «É evidente che le ferite resteranno sempre aperte», escribe Vera en el epílogo,

18 A propósito de la intervención del entrevistador en la realización de la entrevista, Portelli aclara: «Por otro lado, un entrevistador que se coloca a sí mismo en el campo de modo inteligente, respetuoso y no invasivo, puede 'desafiar' al narrador a abrirse sobre aspectos problemáticos de su experiencia y subjetividad, a expresarse de modo más autónomo que el sentido común de su propio entorno. El mito de la no-interferencia, sostenido en nombre de la objetividad, en realidad es una forma grave de manipulación ya que suprime un dato crucial del acontecimiento (el rol del investigador) y representa un diálogo como si se hubiese tratado un monólogo» (Portelli 2014, 17).

ma resterà anche 'qualcosa' non solamente a noi, ma a tutto il mondo. Un traguardo etico raggiunto che d'ora in avanti sarà necessario rispettare e trasmettere alle nuove generazioni, come uno dei valori morali ed essenziali dell'umanità. (en Vigevani, Guelar, Ruiz 2013, 310)

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1996). «Política del exilio». Trad. esp. de Dante Bernardi. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona, 26-27.
- Barenblit, Valentín (2002). «Prólogo». Vigevani, Guelar, Ruiz 2002, 21-3
- Barón, Ana; Carril, Bonifacio del; Gómez, Albino (1995). *Por qué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bassnett-McGuire, Susan (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Bassnett-McGuire, Susan; Lefevere, André Alphons (1998). *Constructing Culture, Essay on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Berman, Antoine [1991] (1999). *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil.
- Boccanera, Jorge (1999). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Buenos Aires: Ameghino.
- Camarena, Mario; Necochea, Gerardo (2008). «Continuidad, ruptura y ciclo en la historia oral». Pozzi, Pablo; Necochea, Gerardo (coords.), *Cuéntame cómo fue*. Buenos Aires: Imago Mundi, 55-62.
- Coseriu, Eugeniu [1997] (2007). *La lingüística del texto. Introducción a una hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco/Libros.
- Crenzel, Emilio (2014). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. 2da edición. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Eco, Umberto [1979] (1998). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani. Trad. esp.: *Decir casi lo mismo*. Trad. de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Editorial Lumen, 2008.
- Eco, Umberto [1995] (2007). «Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione». Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 121-46.
- Even-Zohar, Itamar (1979). «Polysystem Theory». *Poetics Today*, 1(1-2), 287-310.
- Giorcelli, Cristina; Cattarulla, Camilla (coords.) (2008). *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*. Napoli: Loffredo Editore, UP.
- Gómez, Albino (1999). *Exilios (Porqué volvieron)*. Rosario: Homo Sapiens.
- Grinberg, Alberto (2002). Reseña de *Los chicos del exilio*, de D. Guelar, V. Jarach, B. Ruiz. *Studi su Mario Rossi*, 4(1), 111-12 URL http://intercanvis.eu/articulos/09/art_n09_09R.html (2018-09-15).
- Jensen, Silvina (2005). «La historiografía del último exilio argentino: un territorio en construcción». *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. (Rosario, 20-23 de septiembre de 2005). Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacio-

- nal del Litoral, Rosario. Acta Académica. URL <http://cdsa.aacademica.org/000-006/483> (2019-04-04).
- Jensen, Silvina (2011). «Exilio e Historia Reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción». *Aletheia*, 1(2), s.p. URL <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historia-reciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion> (2019-04-04).
- Jensen, Silvina (coord.) (2017). «Exilios latinoamericanos y derechos humanos: perspectivas transnacionales», núm. monogr., *Migraciones y Exilios, Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, 16. URL <http://www.aemic.org/wp-content/uploads/2017/11/Migraciones-y-Exilios-Numero-16.pdf> (2019-04-04).
- Lefevere, André Alphons (1992). *Translation, History, Culture*. London: Routledge.
- Levy, Jiří [1967] (2007). «La traduzione come processo decisionale». Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 63-83.
- Mounin, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Nergaard, Siri (a cura di) (2007). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.
- Portelli, Alessandro (2014). «Historia oral, diálogo y géneros narrativos». *Anuario*, 26, 9-27. URL <http://www.anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/article/view/149> (2019-04-04). Trad. esp. de: «Storia orale, dialogo, e generi narrativi». Favilli, Paolo (a cura di), *Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia*. Milano: FrancoAngeli, 2013.
- Ricoeur, Paul (1994a). *Filosofia e linguaggio*. Milano: Guerini e Associati.
- Ricoeur, Paul (1994b). *Tempo e racconto*, vol. 1. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina.
- Roniger, Luis; Yankelevich, Pablo (2009). «Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos». *E.I.A.L.*, 20(1), 7-17. URL <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/312> (2019-04-04).
- Snell-Hornby, Mary (1988). *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Tognonato, Claudio (2008). «Fenomenologia dell'esilio argentino. Appunti per una teoria». Giorelli, Cristina; Cattarulla, Camilla (a cura di), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*. Napoli: Loffredo Editore, UP, 465-85.
- Torop, Peeter [1995] (2001). *La traduzione totale*. Rimini: Guaraldi.
- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Vigevani, Vera; Guelar, Diana; Ruiz, Beatriz (2002). *Los chicos del exilio. Argentina (1975-1984)*. Buenos Aires: Ediciones El País de Nomeolvides.
- Vigevani, Vera; Guelar, Diana; Ruiz, Beatriz (2013). *I ragazzi dell'esilio. Argentina (1975-1984)*. Trad. e note di Susanna Nanni. Bologna: Qudulibri. Trad. di: Vigevani, Guelar, Ruiz 2002.
- White, Hyden (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.
- White, Hyden (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.

Subjetividad y cuerpo

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Variaciones del yo

Subjetividad y cuerpo en la literatura argentina contemporánea

María Ximena Venturini

Tulane University, New Orleans, USA

Abstract The aim of this article is to analyse the self as a mark of subjectivity in contemporary Argentine literature. To this purpose, the use of post-dictatorship autobiographical and autofictional genres will be studied in the novels *Aparecida* by Marta Dillon and *La chica del milagro* by Cecilia Fanti.

Keywords Contemporary Argentine narrative. Literature of the self. Autobiography. Autofiction. Post-dictatorship Argentine culture.

Sumario 1 Introducción. –2 Autobiografía e identidad en la literatura argentina actual. – 3 Intimidad e hibridación: la máscara del yo. – 4 Autoficción e intimidad: *Aparecida*. – 5 Intimidad y cuerpo: *La chica del milagro*. – 6 Conclusiones.

1 Introducción

El propósito del presente artículo es estudiar el yo en la literatura argentina contemporánea a partir del análisis de *La chica del milagro* (2017) de Cecilia Fanti y de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. Ambos textos se inscriben en aquello que Ludmer (2010) bautizó como «literaturas posautónomas», es decir, aquellas en las que el límite entre ficción y realidad es especialmente difuso. Estos relatos se presentan como realidades hiperrealistas, naturalistas y surrealistas que transforman la noción misma de ficción (Ludmer 2010, 152). También Giordano (2008, 13) identificó este fenómeno en la literatura argentina contemporánea, señalando la creciente importancia del «giro



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/028

391

autobiográfico», caracterizado en su opinión por un marcado yo que desconoce las fronteras entre la literatura y la vida real. En este trabajo, se propone un análisis de ciertas estrategias ficcionales, que – en un período histórico-cultural de la Argentina caracterizado por la ‘posmemoria’ – se valen del empleo de la narración autorreflexiva para exponer la subjetividad y la intimidad del yo de los personajes. Las dos novelas en cuestión, si bien son textos bastante diferentes en su forma, tienen un común una determinada manera de narrar, explorar y comprender un hecho traumático en la vida del narrador.

Las portadas de las primeras ediciones de estas novelas revelan un elemento común también en su diseño. En ambos casos, la tapa presenta la fotografía de una mujer, que será la protagonista del relato. En *La chica del milagro* la retratada es la propia autora, Cecilia Fanti: la imagen la muestra sentada en la mesa de un bar, con su rostro en primer plano. La portada de *Aparecida* presenta a una mujer rubia, en una playa, vista de espaldas. Como se indica en el texto, esta mujer es la madre de la autora, la «aparecida» Marta Taboada, y la foto pertenece al archivo familiar. Es decir, que en cada uno de los textos las portadas funcionan como indicios de la importancia que en ellos tendrá lo autobiográfico, el cuerpo y lo íntimo, entendido como espacio en el que el yo se construye a sí mismo.

2 Autobiografía e identidad en la literatura argentina actual

El género autobiográfico fue objeto de numerosos estudios críticos en Argentina (Arfuch 2005; Giordano 2008). Para Amaro (2009, 40-1) la autobiografía es una clase de texto en la que la reflexión en torno al yo que narra se hace indispensable. Siguiendo las ideas de Freud, plantea que el texto es el sitio donde se constituye el sujeto, mediante la reconstrucción del recuerdo por parte de un yo que busca sanar una herida. Como ya plantearan Lacan y Barthes, el yo se constituye siempre a partir del lenguaje, de manera que el escritor moderno nace al mismo tiempo que su texto, pues carece de un ser que preceda o exceda a la propia escritura o de un tiempo que exceda al tiempo de la enunciación. Escribir, de esta manera, es un acto performativo en el que la enunciación no tiene más contenido que el acto por el cual ella misma se profiere (Amaro 2009, 43). En este trabajo se prestará especial atención a estas teorías sobre la constitución del sujeto a partir del texto; las relaciones entre uno y otro se vuelven mucho más complejas desde el momento en que se tiene presente que, si la autobiografía es un acercamiento narrativo-textual al sujeto, este último es también en sí mismo un efecto textual, un ejercicio narrativo.

En el acto de escritura autobiográfica, se distinguen dos tiempos: aquel sobre el cual se escribe (el pasado) y el tiempo durante el cual se escribe. Esto lleva también a la existencia de un yo desdoblado: uno

del pasado, que recuerda y reescribe los hechos recordados, y uno del presente. Según Amaro (2009, 186-8) la autobiografía es transformadora porque ayuda a crear un relato de sí mismo con consecuencias en la vida ordinaria, porque da la posibilidad de volver al pasado y afectar al presente: toda mirada al pasado es también una mirada al futuro. Entonces, la autobiografía permite un «segundo nacimiento». De estas distintas versiones del yo que se relata, surge una subjetividad que es la que se manifiesta en la voz narrativa o poética. Cohen (2012, 22) sostiene que debe hablarse no de una sino de múltiples subjetividades, en tanto que la manera de estar en el mundo de sujetos implica una inmensa variedad de posibilidad según las circunstancias, los lugares y los momentos.

En estrecha relación con el concepto de autobiografía está la noción de «autoficción», término inventado por Doubrovsky (1977), definido como un género mestizo en el que la ficción se une a la identidad del yo enunciator del relato. Este género se adapta especialmente a textos de la naturaleza de *Aparecida*, en los que la ficción se utiliza como recurso para la narración de hechos biográficos. En esta novela en particular, como se señalará, se aprecia el procedimiento autoficcional en la reconstrucción de los últimos días de la vida de la madre de la narradora. La necesidad de recurrir a la ficción para llenar el vacío de ciertas zonas oscuras, sumado a la falta de certezas sobre los detalles de la muerte de la madre, encuentran en el género de la autoficción un modelo perfecto para desarrollar el relato.

3 Intimidad e hibridación: la máscara del yo

Las dos novelas que se analizarán en el presente estudio se caracterizan - como se señalará más adelante - por su hibridación genérica. La combinación de géneros - memoria, biografía, diario íntimo, crónica periodística - que presentan permite que queden sometidos a diversos grados de ficcionalización y figuración. Estas estrategias narrativas ponen en cuestión aquello que se entiende por 'verdadero'. Laddaga (2007, 21) estudia el concepto de lo verdadero en relación con la literatura. Señala que en el siglo XXI se produce un cambio de paradigma, en el que los nuevos textos presentan una nueva relación entre lo «real» y lo «ficcional», caracterizada por elementos como la hibridación genérica, la influencia de lo visual en el texto, una marcada autorreferencialidad y muchos otros anclajes en «lo real». La escritura, afirma Laddaga, se propone investigar el punto donde se articulan las reglas de la literatura y de la vida. Los momentos del pasado que se narran son «hechos del lenguaje» (2007, 66), eventos en los que se anudan palabras y cosas, «zonas de intimidad entre estas dos dimensiones». De esta manera se busca modificar la propia relación con el mundo, la escritura como cura (66).

En relación con lo íntimo, Arfuch lo define como «una sutil gradación de lo privado» (2005, 239). Realizando un exhaustivo itinerario histórico, recorre la intimidad desde la lógica de lo público contra lo privado, si bien su objetivo es pensar al sujeto desde otras coordenadas que lo definen geográfica e históricamente:

Palabra, cuerpo, imagen, territorio... ¿cómo definir la intimidad? A primera vista, parecería una condición esencial del ser humano, el espacio interior, propio, secreto, la profundidad del yo... el cuerpo como límite, como umbral que une o separa de los otros, y también del hábitat, la casa - una atmósfera tanto como una materialidad - relaciones con quienes compartimos, pasiones, sexualidad, objetos prácticas, etc. (2005, 239)

Para el análisis de las dos novelas que se estudiarán en este trabajo, resulta fundamental pensar la relación entre discurso e intimidad como una de tono. Giordano ha estudiado las relaciones entre intimidad y autobiografía, acercándose a una definición de lo íntimo como una «dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse» (Giordano 2008, 52). En opinión del crítico, se trataría de una manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse - apropiarse de uno mismo - como de ser identificado. Entendiendo a la intimidad como un efecto textual que resulta del encuentro de una subjetividad con el acto de enunciación, en los análisis de las novelas se tendrá presente la función de la intimidad como una suerte de campo de fuerza, una intensidad que atraviesa al sujeto narrador.

De esta manera, varias son las preguntas que este artículo busca responder: ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de este yo y la manera en que se articula su enunciación dentro de la literatura argentina contemporánea? ¿Cómo se puede expresar en estos textos la identidad entre narrador y personaje? ¿Cómo se establece el yo que narra a partir del pacto de lectura que propone el texto? ¿Qué papel juega la memoria al momento de reproducir los hechos que se relatan? ¿Qué es lo íntimo y cómo se refleja tanto en el caso de Fanti como en Dillon? ¿Qué relación entre autoficción e intimidad puede notarse en *Aparecida* de Marta Dillon? ¿De qué manera se utiliza la primera persona para recomponer el cuerpo en *La chica del milagro* de Cecilia Fanti?

4 **Autoficción e intimidad: *Aparecida***

Aparecida, de Marta Dillon relata la experiencia de una hija de desaparecidos a partir del momento en que, tras 35 años de búsqueda, aparece el cuerpo de su madre. La «aparecida» es Marta Taboada, militante del Frente Revolucionario 17 de octubre, secuestrada de su casa en octubre de 1976, cuando su hija tenía diez años. Fue asesinada unos meses después, enterrada en una fosa común y sus restos fueron recuperados en 1984 y recién identificados en 2010. La narración del libro comienza el día en que Dillon recibe el llamado del Equipo Argentino de Antropología Forense para comunicarle que habían encontrado el cuerpo de su madre. Desde el presente del momento de la aparición, la narración fluctúa entre pasado, presente y futuro. De esta manera, el relato de la búsqueda de la madre se mezcla con la intimidad de este encuentro, rodeado a la vez de una situación social y política muy específica. Para poder acercarse a la gravedad de la situación personal de la narradora, sumado a sus instancias biográficas, el texto presenta técnicas narrativas que reformulan el discurso literario a la vez que presentan cambios en la voz narrativa y en el género autobiográfico.

A medida que avanza el relato, se entrecruzan la historia de los recuerdos maternos y el reencuentro con los restos de su madre. La narración del yo refuerza el carácter íntimo de los acontecimientos relatados. La clave de la intimidad está en el tono melancólico, sincero y muchas veces también desolador. Las palabras evocan el recuerdo y las imágenes de la infancia se conectan con la desesperada búsqueda de la mujer adulta. La reconstrucción de la muerte de la madre es también la de su vida, que estuvo marcada por la vida política del país. Dillon apela en ocasiones a la contaminación genérica: por momentos, el texto se presenta como una suerte de ensayo, que desde su propia subjetividad indaga sobre la historia política, social y cultural de Argentina. La conjunción del pasado, los diálogos recordados, los fragmentos de textos, articulados por el presente de la narración, permiten pensar el relato desde lo íntimo, la experiencia y el testimonio.

Aparecida se enmarca, evidentemente, en el género denominado «literatura de los hijos», es decir, aquella «producida por escritores víctimas directas del terrorismo de Estado, hijos de desaparecidos, de sobrevivientes, de exiliados, hijos apropiados y restituidos» (Fandiño 2016, 140). Como parte de un relato que es imposible de completar, en la reconstrucción de estas historias el yo amalgama diversos géneros a la vez que recuerdos, en diferentes soportes materiales, de la niñez y del presente. Como explica Maristany (2015, 176-7), es constante la referencia a fotografías como soportes de la memoria al momento de reconstruir una vida desdibujada. En esta generación de posdictadura, es la propia identidad fracturada del narrador la que se pone en juego en la reconstrucción del yo.

En el caso concreto del relato de Dillon, puede decirse además que presenta dos historias que se narran en paralelo. Por un lado, el presente de una mujer adulta, madre y esposa, quien utiliza los nombres reales de su familia. Por otro, el pasado, el momento de la desaparición de la madre, que se superpone con una reflexión sobre la historia de un país y de una generación. Como se señaló, el texto combina diferentes estrategias textuales, que dan como resultado una marcada hibridez genérica. Se combinan por momentos la crónica policial, la biografía, las citas a textos de diferente naturaleza, con una prosa poética por momentos notablemente melancólica y sensible.

El carácter íntimo del texto se aprecia especialmente en las secciones dedicadas a la búsqueda personal de la narradora. Retrata su propia vida como hija de desaparecidos, marcada por el vacío de la ausencia de la madre y la falta de información sobre su destino final. La adolescencia de la narradora está marcada por el desconocimiento de lo que «podría haber ocurrido» a su madre – un condicional que marcará la identidad del yo narrador durante toda su vida –, que finalmente se convierte en un terrible reconocimiento cuando, a los dieciocho años, encuentra los datos de su madre en el *Diario del Juicio* (a las Juntas Militares):

Era ella, sin duda, la profesión y el nombre. No retuve más del testimonio, salvo la prueba de la existencia de mi madre, la ratificación de que no había ido a ningún otro lado más que a las orillas de la muerte, que su desaparición no me pertenecía del todo, sino que era parte de algo grande, algo de lo que se hablaba en la esfera pública aunque no en su familia. (Dillon 2015, 17)

De esta manera se abre un camino de reencuentro con la materialidad de la madre, al mismo momento en que ella misma inicia el camino de la maternidad. ¿Cómo convertirse en aquello que nunca conoció, porque le fue arrebatado? Diferenciándose de muchos otros escritores y artistas hijos de desaparecidos de su misma generación, en quienes predomina la ironía, el sarcasmo o hasta quizás cierto reproche ante las decisiones políticas de los padres eligieron (Blejmar 2016; Kohan 2014; Arfuch 2015), Dillon transita con una notable melancolía la pérdida del amor materno. Entiende el dolor generacional respecto de las elecciones paternas, pero admite también que comprende la vida de su madre: «aunque yo no pueda enojarme con mi mamá por haber vivido en sus cortos 35 años al mes intensamente dos vidas. Una no deja de ser quien es porque tiene hijos. Y eso es algo que todavía creo les debemos a ellos» (Dillon 2015, 29).

Sin reproches y sin humor, *Aparecida* es una historia plagada de esta gran ausencia materna, que continuamente se entrecruza con la propia historia de madre de la narradora: «Me despierto abrazada a mi hijo, enredados los dos, piernas brazos, su respiración constante sobre mi pecho, mi nariz sobre su pelo [...] El lenguaje del amor no se habla,

se inscribe. Esa poesía material es la que aprendí de mi madre» (49). En relación al lugar de madre e hija, Peller (2016, 76) encuentra en la experiencia de ser madre una necesidad de reponer el relato sobre la madre misma, para las próximas generaciones. Frente a los propios hijos, se produce una apertura hacia el futuro que requiere la identificación con la madre desaparecida. La figura de la madre opera entonces como articuladora de la construcción del sujeto enunciador. Peller define el texto de Dillon como una «matergrafía», un texto en el que la madre funciona como el otro para quien, por quién y desde quién se estructuran los relatos. Como una figura duplicada, es una madre que habla sobre la madre a la vez que relata su propia maternidad: la figura central, entonces, es el yo dentro de la condición materna. Ciertos pasajes explicitan esta circularidad de la experiencia materna: la llamada que recibe la narradora, en la que se le comunica la aparición de los restos de su madre, le recuerda a la llamada que recibió de su propia hija, años antes, para informarle que contraería matrimonio. La condición materna marca toda la obra, a la vez que determina la función del yo.

Una de las obsesiones de la narradora es 'reconstruir' el final de su madre. En un pasaje, transcribe el libro diario de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, fechado en 1977, en el que se describe un enfrentamiento de la policía con seis integrantes de la agrupación Montoneros. Supuestamente, en estas circunstancias murió la madre de Dillon. Como si fuera una crónica policial, la narradora sigue los pasos de su progenitora, decidida a ver ella misma «la última esquena que vio mi madre» (Dillon 2015, 131). También indaga a los vecinos de la zona en la que sucedieron los acontecimientos, buscando testimonios que puedan reponer la historia de la muerte de su madre. Allí encuentra a una mujer, que le transmite las historias que se contaban en el barrio sobre lo sucedido en ese trágico momento: «— Sí, nena, los agarraron acá — dijo señalando un lugar impreciso de la cuadra — y los balearon contra esa pared. Todavía se pueden ver las marcas de las balas. Había mujeres, pobrecitas» (134). Como en un relato policial coral, combinado con un cierto registro periodístico, la narradora continúa recolectando historias. Otro vecino recuerda que, cuando sucedieron los acontecimientos «quedaron algunos zapatos en la calle y yo me di cuenta de que esas personas habían estado detenidas» (134). La reflexión sobre la memoria social, compartida en el barrio, revela que todos sufrieron en esos años convulsos de la historia argentina, lo que lleva a la narradora a preguntarse por qué creía ser «la única» en conservar la memoria sobre lo sucedido (135). Como se demuestra, la historia de la represión política durante la dictadura no es sólo una herida individual para los familiares de las víctimas, sino una profunda herida que marca a toda la sociedad argentina.

Por otro lado, una vez que se materializa el cuerpo de la madre, también el yo se encuentra con esa maternidad a la que hay que rendirle homenaje, enterrarla. La muerte de la madre, ahora no solo la idea de

ella sino también sus huesos, ocurre dos veces: cuando fue asesinada y cuando aparece, treinta años después. La novela termina con ese sepelio. Aunque es también una muerte celebrada con los compañeros militantes, el yo manifiesta su propio final, dándole cierre a una necesaria pregunta que la marcó durante toda su vida. La duda de donde había ido esa madre cariñosa y presente, pero que fue también parte de una lucha política de la que nadie le habló durante su infancia.

El reconocimiento de que la historia de una desaparecida pertenece, al mismo tiempo, a la esfera pública que la reconoce y a la familia que la niega, como señala la narradora de *Aparecida*, ofrece un punto de vista que inserta lo doméstico clásico en la esfera de lo público y no constituye un suplemento a las narraciones de la memoria sino su revisión epistemológica (Torre 2018. 16).

En esta novela, el problema de la utilización de lo ficcional en la biografía se manifiesta mediante el uso de estrategias de textualización del yo que generan narraciones paradójicas, un procedimiento promovido por la autoficción (Casas 2016, 142). Logie (2015, 78) señala la utilidad de la autoficción en la «literatura de los hijos»: «La autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como una identidad quebrada». Frecuentemente, los paratextos de las autoficciones manifiestan esta forma de enunciación híbrida, mitad referencial, mitad ficcional, que impide discernir la fábula de la realidad. Casas (2016, 145) observa en el uso de la autoficción una forma de establecer un equilibrio entre la autoconsciencia artística y la confianza en lo literario como modo de ofrecer explicaciones – aunque estas sean personales y subjetivas – a los procesos sociales y políticos que operan en la realidad y en la vida de las personas. Así, el yo también se pregunta sobre los testimonios que leyó sobre la vida en el cautiverio, sobre la que fue la vida de su madre y de la que ella jamás supo nada: «¿Qué mamá hablaba de sus hijos para evitar el sufrimiento en el cautiverio o qué mamá no hablaba de sus hijos para evitar el sufrimiento en el cautiverio?» (Dillon 2015, 19). De esta manera, el yo se relaciona también con esa historia privada de la prisión de la madre, tratando de entender, completar, hilar junto a ella las tramas del horror, de lo inhumano, de la tortura física y psicológica de no saber qué ocurrió:

¿Mamá pensaba en mí y no lo decía? ¿Se sumergía en el puro presente para no extrañar nada más? ¿Contaba de los suéteres que nos tejía en su Knittax, cuatro iguales, cuatros del mismo color, los mismos ochos bajando desde el cuello, todos empezados y terminados en el mismo día en que teníamos que ir a un cumpleaños? ¿Tejía con esos relatos una realidad paralela para acallar los gritos de los torturados? ¿Me quería mi mamá? (Dillon 2015, 18)

Como aclara Torres, la referencia convoca una domesticidad de época, de madre ahorrativa y se yuxtapone con la de la torturada. La mamá que teje (topos de la literatura universal desde la mítica Penélope hasta Paula Albarracín de Sarmiento), una maternidad que se anuda con la mujer torturada. Si la imagen doméstica entra en el imaginario de las mujeres, la experiencia se re-configura, ya no puede seguir funcionando igual (Torres 2018, 18). Esta referencia, este imaginario, este uso de la autoficción permite instaurar una relación distinta del escritor con la verdad. Para Casas (2016), el uso de la autoficción en textos como *Aparecida*, permite imaginar lo que difícilmente podría saberse de manera fidedigna, sea porque por razones históricas o políticas se ha ocultado la verdad, o porque el sujeto se enfrenta a la traumática y difusa experiencia de reconstruir el propio pasado. El principio de sinceridad de un pacto autobiográfico se sustituye en la autoficción por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones.

5 Intimidad y cuerpo: *La chica del milagro*

En *La chica del milagro*, Cecilia Fanti narra la historia de un accidente que ella misma sufrió – fue atropellada por un coche – y su recuperación, el «milagro» de poder volver a caminar. En esencia, esta novela retrata la subjetividad e intimidad del cuerpo de una mujer que, por las circunstancias a las que se enfrenta, ha quedado por completo en manos de los otros. El género autobiográfico, tal como fue definido por Lejeune (1975), se manifiesta de maneras muy particulares en esta novela. Típicamente, la autobiografía comienza con el relato de la infancia del protagonista y relata varios episodios de su vida. Aquí el curioso uso del que hace Fanti del género es que *La chica del milagro* solo se narra un proceso puntual: el accidente de la narradora donde tuvo que estar ingresada en una clínica 35 días y su dolorosa y «milagrosa» recuperación tanto física como emocional.

Escrito en fragmentos, señalados solo por números, se van cruzando en la novela también formas de contar: algunos capítulos son narraciones cortas, otros apenas fragmentos y hasta se incluye un poema largo en prosa. Pero el uso del yo reflejado en una primera persona es constante. Desde el comienzo aparece este yo que es el encargado de hilvanar todo el relato dejando fuera de duda el género del texto: es un relato autobiográfico donde el yo se constituye el centro de la narración. Además, el texto está repleto de imágenes descritas por las palabras justas. También se utiliza a veces la tercera persona, pero siempre estilísticamente hablando, empleando una frase corta, llena de repeticiones que a veces parecen latigazos; junto con una puntuación que se asemeja a un respiración entrecortada. Como si la lectura acompañara también ese dolor y la fuerza que tiene que hacer el cuerpo sufriente del narrador.

En el primer capítulo, la narradora relata en presente el recorrido que realiza hacia su trabajo. El tiempo verbal transmite una sensación de inmediatez, de proximidad y veracidad con los hechos narrados: «Siento el ruido de los autos [...] siento el sabor del pan» (Fanti 2017, 16). El relato se interrumpe bruscamente con el momento del accidente, que define un antes y después en la vida de la narradora, pero que esencialmente marca el comienzo de la historia: «cruzo la calle, entonces un golpe seco, algo que me empuja» (16). Sin mediar siquiera una separación de párrafos, el relato prosigue en una misma línea, en tanto que aparecen otros verbos, en imperativo («mirá», «no llores»), que representan polifónicamente voces que la narradora escucha como si estuviera en un sueño, como si el cuerpo sufriente le perteneciera a un extraño y no a ella misma. El segundo capítulo presenta una nueva escenificación de la propia subjetividad en el momento del accidente: «Estoy en el aire, una sensación de cama elástica me asalta de repente y veo todo desde arriba» (18). Después, relata la llegada al hospital, que marca el inicio de una nueva vida: el yo se convierte en «la paciente», dejando de lado la individualidad y perdiendo el control sobre el propio cuerpo. Comienza así un camino de introspección caracterizado por la pérdida de la autonomía física.

El camino de reconocimiento interior característico del género autobiográfico se manifiesta aquí más bien como un camino hacia la recuperación de la salud, que supone, además del autoconocimiento, una suerte de «volver a ser». En el texto se manifiesta un notable interés por narrar imágenes y sensaciones, por evocar las marcas que la percepción dejó en el cuerpo de la narradora. En este sentido, el texto escrito y las experiencias de lo pasado tienen un tono trágico e íntimo. Se narran la enfermedad y el cuerpo sufriente pero no solamente en relación a lo corpóreo sino también a los cambios en el ánimo, en la impotencia del saberse enfermo, incapaz de ser lo que se era antes de la enfermedad. A partir del hecho traumático, físico y mental, la narradora se convierte en otra «Cecilia», renacida a partir del dolor. Los estímulos sensoriales, al momento de ser percibidos, se convierten también en motivo de reflexión: «Lo más importante no es recuerdo, está en el cuerpo» (94). El cuerpo es aquello que une el pasado con el presente, pero la «ruptura» del cuerpo marca la necesidad de reconstruir esa relación: quizás esa sea la verdadera historia de *La chica del milagro*. En varias oportunidades, el yo narrativo se identifica con «la paciente», dando todo un nuevo sentido al ejercicio de «paciencia» de la narradora. En esos pasajes se desvela lo íntimo del sufrimiento, así como también la pérdida de la propia intimidad, física y psicológica, causada por la pérdida del propio cuerpo. Este desaparece en su identidad, y pasa a convertirse en una suerte de máquina, ajena a la voluntad de la narradora, que debe volver a funcionar.

De esta manera, el yo establece la vida en la clínica, como un rito de pasaje. Se narra desde ese accidente y desde el tratamiento para volver a vivir, para sobrevivir. Allí se coloca la semilla de la nueva vida, que inicia con el cuerpo poniéndose en marcha, los primeros retazos de la escritura y hasta el fin de la ilusión de la juventud. El cuerpo del yo es ahora más viejo que antes no solo por el accidente sino por el padecimiento vivido. Este texto que nació también desde esa cama de la clínica se convertirá en vivo testimonio de la nueva identidad.

Se manifiesta, a través del espacio de la clínica - liminal entre la vida y la muerte - también el pacto implícito en el que se establece entre médicos y pacientes: aquellos deben salvar las vidas de estos, que se resignan a dejar de lado la propia voluntad, el propio control del cuerpo y la individualidad, para acatar las decisiones de los médicos, que deciden por ellos. Como en una maquinaria perfecta que promete la vida, sólo resulta posible obedecer:

Las opciones del funcionamiento general del sanatorio son inalterables. Las reglas son preexistentes, y una se adapta con naturalidad. Elegís tus batallas, pensás todo el rato en Pedro y el lobo. Porque eso es lo único que podés hacer entre estudio y estudio, entre médico y médico, entre consulta y visita, entre baño y llanto. Pensás y no te quejás. Porque duele mucho, pero también porque detrás de todo el sistema hay una promesa. La promesa es la salida. La promesa, sin importar todo lo que haya en el medio, es verdaderamente ambiciosa: ellos prometen salvarte la vida. Y vos, para sostenerte, pensás que lo vas a lograr. (Fanti 2017, 76)

Además del yo que relata, aparece continuamente un ex-novio, sus padres y sus amigos.

Todos ellos pasan a constituir, conjuntamente, la mirada de los otros, muchas veces caracterizada por la pena y el dolor, ante la cual debe reconstruirse el yo de la narradora.

La madre es un personaje central en la historia, como si para volver a nacer se necesitara tener cerca también a quien dio origen. La madre es también con la que se anima a tener miedo, ese otro personaje que acecha a la protagonista irremediablemente: «me dejé invadir por el pánico y le pedí a mi mamá, acostada al lado de mi cama, que por favor frenara todo, que me aterraba lo que pudiera pasar» (Fanti 2017, 54). Sus padres son una presencia importante para la narradora. Su madre es una constante en la novela, a diferencia de su padre que no va a visitarla: «Papá no vino a visitarme de los 35 días de la internación. No pudo, no supo como» (105). Su madre la acompaña desde el día del accidente hasta que deja la clínica. Pero su madre es también ajena al cuerpo de la hija, esa ajenidad que es la propia de la narradora y de todo el texto: «mi culo es un hemisferio inalcanzable, ajeno» (49). Esa ajenidad es el proceso que narra el yo autobio-

gráfico, por momentos constituyéndose más en un monólogo paranoico que a una narración lineal.

También, en el relato, existen personajes secundarios que ayudan a la narradora en su renacimiento, en la reconstrucción de su propio cuerpo, son todos denominados por un nombre propio: Santiago, Raúl, Bernardo, Fidel, el Dr. Fernández Vigil. Caracterizados todos ellos por la presencia del delantal blanco, son los médicos, enfermeros y camilleros con los que interactúa «la paciente». La posición física de este yo, además, está marcada por la horizontalidad, en la que se encuentra desde el momento del accidente y durante todo el proceso de recuperación del propio cuerpo.

La aparición del paratexto como marca de lo biográfico está señalada por la aparición de una foto del corset que la narradora utilizó para volver a caminar. La historia del corset ocupa un sitio importante en el desarrollo del relato, desde su creación por parte del ortopedista Raúl (Fanti 2017, 81-3), uno de los muchos «ayudantes» que asisten a la narradora en su proceso de recuperación. Este objeto debe su importancia a que pasará a convertirse en una parte más del cuerpo, de la identidad de la protagonista, que la escoltará en el camino de la recuperación. Esta identificación con el corset es narrada recurriendo al símil con los cuentos infantiles, puesto que aquí la heroína también necesita de «accesorios» para poder cumplir su objetivo: «el corset va a ceñir mi cuerpo con exactitud, como a Cenicienta su zapato» (83). La heroína de la historia también necesita de sus accesorios para poder triunfar. Finalmente, el aparato ortopédico ayudará a recordar también, como una marca física, el accidente. En ocasiones, es lo único que lo rememora durante el proceso de recuperación: «El corset da visibilidad. Uno es visiblemente discapacitado y eso es también lo que recuerda que un auto me hizo volar por el aire en la esquina de Juramento y Cuba» (111). A tal punto el corset pasa a identificarse con el cuerpo que, cuando la narradora se desprende de este objeto, se siente desprotegida, indefensa ante la amenaza latente del cuerpo enfermo:

Hace dos horas me saqué el corset y parezco un chupito de gelatina, tiemblo menos que hace dos meses, pero todavía me cuesta asegurarme de manera vertical, no rengueo ni chequeo pero tengo miedo, el pecho se me pone colorado y el cuello de la remera queda marcado después de tantas horas de presión. (Fanti 2017, 111)

La meta final será la de acostumbrarse a un nuevo cuerpo, como si se volviera a nacer. La narradora debe aprender de nuevo a caminar, a comer, a moverse. Este proceso implica una reconciliación con un nuevo cuerpo, con los «ocho clavos que sostienen dos varas de titanio de quince centímetros a cada lado de la columna, unidas donde falta la vértebra que estalló en incontables partes cuando golpeé contra el piso después del vuelo» (111). Se trata de un camino de reeducación,

pero también de redescubrimiento y autoconocimiento, marcado por la experiencia subjetiva del dolor y la enfermedad, vividos a través del propio cuerpo.

Como ya se dijo anteriormente, esa ajenidad del cuerpo propio perdida durante el accidente, es el proceso de la novela donde el yo se constituye como sujeto enunciator. Es volver a hacerse propio lo que se siente como ajeno: el cuerpo y su biología pero también los vínculos familiares, el sexo, y el adentro y el afuera del yo. Las dos fotos que aparecen en el libro, tanto el corset hecho a medida como la propia Cecilia Fanti, reponen el yo que narra.

6 Conclusiones

Concluyendo, en el presente artículo se ha analizado la presencia de la subjetividad en los textos de la literatura argentina contemporánea en la reconstrucción de un hecho traumático. A partir de la definición de Joséfina Ludmer (2010) y lo que definió como «literaturas postautónomas», estas novelas se inscriben en la literatura argentina contemporánea donde el yo manifiesta su propia intimidad a través del texto (Giordano 2008, 52). Además, en ambas novelas se emplea el género de lo autobiográfico para reflexionar y acercarse a la intimidad subjetiva que atraviesa al yo expuesto ante la vida y la muerte.

En *Aparecida* de Marta Dillon, se propone una lectura desde el empleo de la autoficción como un espacio desde donde se produce el desvelamiento y enmascaramiento del yo enunciator. Este género no solo permite subvertir los pactos de lectura habituales, sino que propone instaurar una relación distinta del escritor con la verdad. En *La chica del milagro* de Cecilia Fanti, el texto se presenta como la autobiografía íntima de la reconstrucción y reapropiación del cuerpo enfermo. En esta novela el yo relata y ficcionaliza el terrible accidente físico que soportó, teniendo que volver a rehacerse y a constituirse como un sujeto y cuerpo.

En ambos textos interesó señalar la presencia de un yo textual que utiliza estos géneros para hallar respuestas textuales ante la muerte y la enfermedad, a la vez que son conforma a sí mismo como un sobreviviente.

Bibliografía

- Amaro, Lorena (2009). *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Arfuch, Leonor (2005). «Cronotopías de la intimidad». Arfuch, Leonor (coord.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 237-90.
- Arfuch, Leonor (2015). «Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 6, 817-34. DOI <https://doi.org/10.7203/kam.6.7822>.
- Blejmar, Jordana (2016). *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Casas, Ana (2016). «Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones». *Letras Hispanas*, 12, 139-53.
- Cohen, Selma (2012). *Los avatares del yo. Literatura argentina en primera persona a partir de 1990* [tesis doctoral]. New Brunswick: Rutgers University.
- Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils. Roman*. Paris: Éditions Galilée.
- Fandiño, Laura (2016). «La memoria de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático». *Cuadernos de la ALFAL*, 8, 139-49. DOI <https://doi.org/10.14198/qdc.ine.2008.3.03>.
- Fanti, Cecilia (2017). *La chica del milagro*. Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Kohan, Martín (2014). «Pero bailamos». *Katatay. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 11/12, 23-7.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Logie, Ilse (2015). «Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone)». *Pasavento. Revista de Estudios hispánicos*, 3(1), 75-89. URL <http://hdl.handle.net/10017/23484> (2019-04-05).
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Maristany, José (2015). «Álbum de familia: escritura del trauma y memoria fotográfica en narraciones argentinas recientes». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 175-99. DOI <https://doi.org/10.18192/rceh.v40i1.1604>.
- Peller, Mariana (2016). «Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina». *Revista Criação & Crítica*, 17, 75-90. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p75-90>.
- Torre, Claudia Inés (2018). «Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7(13), 13-20.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

«Pupilas sedientas»

Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra de Pablo Montoya, entre eros y violencia

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract Investing in a study perspective focused on analysing the presence of visual languages in Pablo Montoya's literature, this work proposes a survey of the 'phenomenology of the gaze', which in *La sed del ojo* and in meaningful sections of *Los derrotados* is established in the relationship between literature and photography. The two novels offer a compact exploration experience of the photographic means, which leads, at the same time, to an experimentation of the visual instruments of the literary words, of the 'eye of literature': entering, in *La sed del ojo*, the world of erotic and pornographic photography of Paris in the 19th century; pouncing, in *Los derrotados*, in the 'obscene spectacle' of death spread by Colombian wars. This work will reconstruct the meaningful aspects and moments of this investigation, analysing them in a setting of complex theoretical questions inspired by the reflexive and speculative vein of the Colombian author.

Keywords Pablo Montoya. Literature and photography. Pornographic Photography. Documentary photography. *La sed del ojo*. *Los derrotados*.

Sumario 1 Introducción. – 2 Fotografía y pornografía. *La sed del ojo* y su control social. – 3 Refracciones de las miradas. Voyerismo fotográfico y voyerismo literario. – 4 Los archivos de la violencia en *Los derrotados*, entre imagen fotográfica y escritura. – 5 Mirar el horror en la cara. El mito de Leontios, el rostro de la Medusa. – 6 Imagen y palabra ante el olvido y la muerte. Para una conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14
© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/029

405

1 Introducción

Una región conspicua y particularmente relevante de la literatura de Pablo Montoya se desprende de lo que no parece exagerado definir como una obsesiva atracción por la imagen, generadora de unas peculiares sintaxis expresivas y narrativas de su oficina creativa. Una «sed del ojo», para decirlo con el título de su primera novela (Montoya 2004), atraviesa momentos esenciales de su escritura, de la novelística en particular: de la mencionada obra de 2004, viaje en la fotografía erótica del París del siglo XIX, a *Los derrotados* ([2012] 2017), en cuyas significativas secciones la incursión en el lenguaje fotográfico se acerca a la problemática relación – ética y estética – entre imagen y violencia, hasta la prueba de *Tríptico de la infamia* (2014), galardonada con el premio Rómulo Gallegos, construida sobre un abundante archivo iconográfico y pictórico, que nuevamente, y con logrados efectos, solicita la vocación visual de la escritura del autor antioqueño.

La sed del ojo lleva a la ficción la figura del fotógrafo francés Auguste Belloc, reconstruyendo unas de las más sugestivas experiencias del nascente arte de la fotografía, la que, entre búsqueda de la belleza y excitación voyerista del deseo sexual, alimenta el mercado de la imagen erótica y pornográfica en el París del siglo XIX. *Los derrotados* también se desarrolla, con un diseño narrativo ambiciosamente polifónico y fragmentado, en torno a un esqueleto histórico, constituido por la figura del naturalista y prócer de la patria colombiana Francisco José de Caldas. El libro intercala, en efecto, la evocación de la experiencia del científico neogranadino – la que se desprende del contrastado proyecto de escritura biográfica de uno de los personajes de la novela – con la narración de las peripecias de tres jóvenes amigos en el panorama de la Colombia contemporánea acuciada por los estragos de la violencia. Para denunciarla se arma la labor fotográfica de uno de ellos, André Ramírez, que Montoya, con un juego arriesgado entre realidad e invención, que arroja la palabra literaria hacia los documentos visuales del conflicto armado nacional, extrae de la producción del reconocido fotoperiodista colombiano Jesús Abad Colorado. Las páginas ‘fotográficas’ de *Los derrotados* preludian, así, a la compleja operación histórica-ficcional de *Tríptico de la infamia*, la más madura y lograda novela de 2014: un sugestivo fresco del siglo XVI entre viejo y nuevo mundo, dominado por las violencias de las Guerras de religión y de los colonialismos europeos. Palabra e imagen se cortejan mutuamente, aquí, en una escritura que se deshilvana como un continuo ejercicio ekfrástico, en un sistema intertextual y translingüístico que constantemente desafía la capacidad de los dos diversos sistemas lingüísticos – el de la palabra, el de los lenguajes figurativos – de representar la belleza y el horror más extremos.

En las obras mencionadas, pues, el sondeo verbal de lo visual, lejos de traducirse en una inmersión esteticista de la palabra en el uni-

verso de las imágenes, hurga en el posible valor documental de aquellos artefactos mudos de palabras – fotografías y dibujos, grabados y pinturas –, que se van erigiendo como los mismos referentes de una narrativa con marcada vocación histórica, construida sobre un delicado equilibrio entre las razones de la fantasía y las ‘pruebas’ del pasado. Montoya continuamente pone en tela de juicio su carácter efímero y ambiguo, a través de un deliberado diálogo con la tradición de la novela histórica latinoamericana, ejercido también desde el horizonte de la reflexión ensayística (Montoya 2009).

Acorde con una vocación patente de las obras de la nueva novela histórica que el autor parece estar dispuesto a experimentar, las reconstrucciones históricas de Montoya remontan a fuerza de rigurosa documentación hacia un pasado que es luego forzado a inferir – en la dimensión cíclica de la violencia y de la opresión política de los sujetos – sus lazos palpables con el presente, como ha insistido Vanegas Vásquez (2017). De los horizontes tan actuales de las reflexiones sobre la memoria y de sus producciones narrativas se alimentan de hecho el lenguaje literario y las preocupaciones éticas de la obra del colombiano, abiertamente vinculada con la tradición de la violencia del ámbito latinoamericano y de su país natal. En el signo de la violencia, y en el recurso sistemático a procedimientos intermediales que socaban en sus distintas posibilidades representativas, se compendian, desde luego, las preocupaciones esenciales de su mundo narrativo, estructurado, según ha observado un estudioso, en torno a una reconocible dialéctica topográfica, tendida por dos fuerzas opuestas y complementarias: una que se expande hacia afuera, hacia una dimensión ‘cosmopolita’, ‘extraterritorial’, a la cual pertenecen, por ejemplo, la misma *Sed del ojo*, las prosas poéticas de *Cuaderno de París* (2006) y la novela histórica *Lejos de Roma* (2008), sobre el exilio del poeta latino Ovidio; otra que se encoge hacia lo regional, siendo en este sentido *Los derrotados*, en efecto, «la única novela de Montoya que se ocupa abiertamente de algunos momentos del pasado colombiano y que se enfrenta de forma directa a la violencia nacional» (Saldarriaga Gutiérrez 2017, 288).

Insistiendo en una perspectiva de estudio enfocada en el análisis de los comportamientos visuales en la literatura de Montoya, ya predispuesto por quien escribe sobre las tramas íconotextuales y los ‘juegos de la memoria’ de *Tríptico de la infamia* (Nuzzo 2018), el trabajo propone un estudio de la compleja fenomenología de las miradas que en *La sed del ojo* y en las mencionadas secciones de *Los derrotados* se instaure en torno a la relación entre literatura y fotografía: una prolífica relación, como se desprende del ámbito de estudios que la han investigado desde una variedad de metodologías, enfoques y perspectivas, reavivados y arrastrados benéficamente en los últimos años por el impacto del llamado *visual turn* hacia el utilizzo de renovados instrumentos comparatistas. La incursión fotográfica realizada en estas

obras delinea en su conjunto una experiencia compacta de exploración de aquel medio visual, que conlleva al tiempo una profunda sollicitación de los instrumentos visuales de la palabra literaria, del 'ojo de la literatura': aventurado en *La sed del ojo* en la ceremonia voyeurista de la imagen obscena en la Europa decimonónica revolucionada por la invención de Daguerre, arrojado en *Los derrotados* en el espectáculo 'obsceno' de la guerra - las guerras de Colombia, pero en cuanto cifra de las guerras de todas las latitudes y temporalidades. Se rastrearán, pues, momentos, aspectos, significados fundamentales de esta encuesta, analizándolos sobre el complejo trasfondo teórico en cuestión, sin dejar de arrojar una mirada, valga la redundancia, hacia los instrumentos formales predispuestos por Montoya en el trabajo de textualización del universo de la fotografía.

2 Fotografía y pornografía. *La sed del ojo* y su control social

Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. (Baudelaire [1859] (1976), 617)

«Metafora dell'occhio», «strumento-modello» de toda indagación objetiva de la realidad, la fotografía ha sido también asociada desde su primera aparición a la revelación y exploración de la esfera profunda de la psique humana, de lo inconsciente, como anota Cesarani en las páginas dedicadas al aspecto 'perturbante' de este medio de reproducción: «il problema dell'allucinazione, del sogno, del desiderio erotico e delle sue distorsioni, [...] l'istinto di morte» (Cesarani 2011, 45). Instrumento privilegiado del ojo científico del progresista y positivista siglo XIX - inmediatamente aprovechado en las más diversas esferas del saber, de la etnología a las ciencias naturales hasta la criminología -, la fotografía se ha prestado, ya desde los momentos iniciales del daguerrotipo, a complacer el más oscuro e insaciable deseo erótico, imbricándose pronto en el lucrativo y clandestino tráfico del consumo visual de lo obscuro. El encuentro entre la fotografía y el desnudo erótico, preparado por la experiencia de la pintura erótica europea, obligada a legitimarse durante siglos en los mantos de la iconografía mitológica, ha acontecido, en efecto, con el nacimiento mismo de la fotografía, según han realzado los aún escasos trabajos consagrados al estudio de este macroscópico género, entre los cuales se destaca en Italia el libro de Gilardi, ya autor de una importante *Storia*

sociale della fotografia.¹ «Dei cinque doppi dagherrotipi autentici stereoscopici che si conoscano ‘ufficialmente’ al mondo, e riprodotti nei testi, quattro sono indecenti», escribe el estudioso (Gilardi 2002, 77).

«La photographie de nu nâit très probablement avec la photographie elle-même», reflexiona también Sylvie Aubenas (2001, 5) en las páginas introductorias de una hermosa edición de la obra fotográfica de Auguste Belloc, protagonista y figura inspirativa, diríase, de *La sed del ojo* de Montoya. A Belloc, fotógrafo de renombre, fundador de la Société française de photographie y autor de diversos tratados técnicos, corresponde el mérito, junto con otras personalidades del tiempo – como Jacques-Antoine Moulin, Alexandre Quinet o Bruno Braquehais – de haber tratado artísticamente un repertorio, el de la imagen erótica y pornográfica, reservado prevalentemente a los ‘talentos secundarios’ y desdeñado por los «grans noms de la photographie de l’époque comme Nadar, Gustave Le Gray, Charles Nègre, Henri Le Secq ou Paul Berthier» (Aubenas 2001, 9), que se limitaron a frecuentar ocasionalmente el arte del desnudo desde las tradicionales convenciones académicas.

En 1860 una orden de perquisición en el taller parisino de Belloc, señalado ya desde 1856 como sujeto dedicado al comercio ilegal de fotografías pornográficas, recuperó cerca de cinco mil imágenes licenciosas y obscenas, de las cuales solo ciento veinticuatro o veinticinco clichés serían depositados, seis años después, en los archivos de la Biblioteca Imperial de la capital francesa. En torno a este acontecimiento gira, pues, la reconstrucción de *La sed del ojo*, que por sus materiales sociológicos, proyectados sobre el fenómeno de la persecución policial del tráfico de la fotopornografía en la época de Napoleón III, y por su tenue estructura detectivesca, presenta algunos parentescos, merecedores de ser profundizados en el futuro, con un lejano antecedente tardo-ochocentista, perteneciente no a la ficción, sino al género memorialista, las *Mémoires de Monsieur Claude chef de la police sous le second Empire*. Théodore Laborieu, el anónimo autor de la obra, publicada entre 1881 y 1883 por el editor Jules Rouff en diez

1 La pobreza de la literatura crítica, y la pobreza de los aparatos iconográficos en los pocos estudios disponibles, sería ya una lampante prueba de la «potenza terrificante della fotopornografía», escribe con su estilo sonriente Gilardi (2002, 53). Los trabajos de Gilardi, difundidos ya a partir de 1986 en la colección en más volúmenes de *Storia infame della Fotografia Pornografica*, promovida por el Archivo Fotografico Toscano, habían sido precedidos por las investigaciones de Luigi Tommasini, concretadas en un artículo de 1985. Esta contribución, enfocada sobre las relaciones entre fotografía y moral pública en Francia e Italia entre Ocho y Novecientos, interesa, sobre todo por lo que concierne la reconstrucción del fenómeno del control legislativo y policial de la fotografía pornográfica en la Francia de la transición entre Segundo Imperio y Tercera República, aspectos sustanciales de *La sed del ojo*, como se verá; así también las páginas de Gilardi, que con una explícita deuda las amplían y profundizan en el segundo libro de su mencionada obra, «Parigi, il laico e l’osceno» (Gilardi 2002, 53-90).

volúmenes, según anota Gilardi (2002), reconstruía las experiencias de Claude, un jefe de policía dedicado a perseguir, entre lupanares populares, *boulevards* de Montmartre y salones de una insospechable alta sociedad parisina, las formas del comercio clandestino.

En la estructura histórico-ficcional de *La sed del ojo* encontramos, pues, al lado de la figura histórica de Auguste Belloc, a un colega ficcional de este 'Monsieur Claude', a otro inspector de policía, Pierre Madeleine, quien, investigando en torno a la implicación del fotógrafo en el tráfico ilícito, permitirá la identificación y el decomiso de su 'inmoral' botín, escondido en los tomos de una colección de la obra de Buffon en su atelier de la Calle Lancry. El personaje de Madeleine es acompañado, en fin, por el de su amigo Chaussende, médico ginecólogo con el que comparte paseos, experiencias y conversaciones a menudo aventurados en los territorios del arte del desnudo erótico y en la fruición mercenaria del sexo. La obra se construye, así, sobre una esencial trilogía de voces, que, rítmicamente intercaladas entre sí en la medida fragmentaria de una prosa rica de insurgencias líricas, compendian distintas experiencias y prácticas del ver.

Si Belloc habla, en una primera persona que actúa en las formas de la autobiografía, de su aventura profesional y estética en el mundo de la fotografía y de su contrastada expresión erótica, su antagonista Madeleine encarna en principio la instancia represiva de la Francia imperial, aunque su ostentado y ambiguo liberalismo le permite enjuiciar con elasticidad moral el fenómeno estético que está en el origen más iluminado del comercio 'ignominioso' y hasta gozar de él. Arrojado en la persecución de Belloc, el policía se envuelve en el universo de la imagen obscena y de los círculos de la prostitución que lo alimentan. Para identificar «el sitio de donde partía el comercio ilegal» (Montoya 2004, 54), empieza a frecuentar a la prostituta Juliette, con la cual instaura una relación mercenaria finalizada, sin embargo, únicamente a la satisfacción voyerista del ojo, al solo mirar. Madeleine es, pues, a la vez y contradictoriamente el ojo represivo del estado y de la sociedad que vigila, sanciona y castiga, y el ojo del individuo que voyerísticamente se recrea estética y sexualmente en los recovecos, los lugares escondidos y clandestinos de la ciudad. Chaussende representaría, en cambio, la mirada médica, científica del científico siglo XIX. Pero también el médico, aficionado de música y arte, y en particular de sus expresiones eróticas, 'mira' en las páginas de *La sed del ojo* desde una significativa bifurcación del ojo, ya que a menudo abandona la perspectiva clínica que lo enfrenta cotidianamente al sexo femenino «como una fisura abierta a la degradación» (11) para regodearse en el espectáculo de la imagen obscena. Su mirada transcurre de la lupa de su presidio ginecológico a aquellos dispositivos ópticos sobre los que Baudelaire con indignación veía perderse, como en un abismo abierto sobre el infinito, los ojos de sus contemporáneos, hasta los repertorios exquisitos de las bellas artes de las que es exaltado cultor.

Las diversas instancias visuales encarnadas primariamente por los tres personajes - la artística, la policial, y la médica - se adensan en los esenciales ejes topográficos del mundo novelesco de *La sed del ojo*.

Por un lado, el conjunto de los lupanares, los cafetines, los aposentos privados de las prostitutas, los talleres fotográficos por los que se anuda la «cadena de la perversión» que Madeleine debe desmontar y extirpar. En este excitado submundo urbano pulula, desde luego, el copioso instrumentario, cargado de halos fetichistas, que la proliferación del comercio de la fotografía erótica trajo consigo y la investigación arqueológica de Montoya, junto con las prendas del vestuario femenino, reconstruye con esmero: tabaqueras y cofres, tarjetas de visitas, cigarreras y carteras, donde se reproducían las imágenes prohibidas, visores multicolores, «*bijoux microscopiques*» y proyectores que, como reconstruyen las bellas páginas de Gilardi, ‘miniaturizaban’ o amplificaban en una inédita experiencia sensorial el espectáculo de lo obsceno, gratificado por «la felicità sorridente delle pingui modelle infinitamente remote dalla rabbiosità sessuale della pornodiva moderna» (Gilardi 2002, 76).² Por el otro, el hospital, en el que ejerce su oficio el médico Chaussende, y por donde transitará en el final de la novela el cuerpo enfermo, fagocitado por las aficciones venéreas, de la bella Juliette: símbolo del control sanitario de los cuerpos y de las sexualidades, es también el lugar en que se cristaliza la experiencia de la corrupción del cuerpo, de la caducidad de la belleza, de las formas y las memorias humanas, que vehicula íntimamente la búsqueda literaria-visual del autor colombiano, como se verá en las líneas conclusivas de este trabajo. En fin, la celda, el lugar deputado a la sanción ética y al castigo del culpable, donde interactuarán en las últimas páginas de la novela el perseguido y el perseguidor en un *tête à tête*, reconstruido desde la perspectiva del fotógrafo recluido, Belloc, como un diálogo entre sordos: o casi, porque el policía, ante el ruego del condenado, condescenderá a salvar de la destrucción decretada por la instancia judicial algunas de las imágenes de más alto valor artístico del archivo prohibido.

2 Las repetidas referencias a los dispositivos ópticos que en aquella época permitían la milagrosa reproducción del daguerrotipo, por otra parte, potencian, estimulan la disposición visual del lector como unos puentes, unos trampolines lanzados a una experiencia ya absolutamente arcaica, remota, de la cultura visual. Vehiculan voyerísticamente la mirada a través de los huecos de viejos objetivos hundiéndola en la sección de tiempo y espacio virtuales recortados por la ‘cámara oscura’ de la palabra literaria; expanden la mirada hacia una investigación arqueológica de nuestra cultura visual, disuelta hoy en la frágil durada de la imagen digital, triturada en el torbellino irreflexivo de los procesos masificados y consumistas de la sociedad postcapitalista. La reconstrucción histórica de Montoya en este sentido presenta, como se señalaba antes, diversos órdenes de interés para el estudio de las ‘arqueologías del dispositivo’ que en Italia críticos como Pinotti y Cometa (2016) han emprendido con una particular atención hacia la investigación comparada de los ‘régimenes escópicos’ en la literatura y en las artes visuales, en el análisis de las ‘omologías estructurales’ que intervienen entre los ‘dispositivos de la visión’ y el texto literario.

Un archivo en el que, puede observarse, se sedimentan distintas expresiones, funciones y fruiciones del producto fotográfico: objeto artístico tal como la pintura y las artes plásticas, según defiende Belloc en argumentaciones que evocan el animoso debate estético que acompañó la difusión del nuevo medio de reproducción; pero también objeto, instrumento y producto de las prácticas mercenarias del sexo y de comportamientos considerados como lesivos de la moral y del decoro público. En este sentido, reflexiona Gilardi a propósito de un caso de justicia penal similar al que afectó a Belloc, la fotografía pornográfica ya no es perseguida por ser un «surrogato illegale della legittima pittura lasciva», sino que «si reduce alla 'prova' di un reato compiuto producendola» (Gilardi 2001, 73). Sobre el voyerismo desenfrenado de los actores de *La sed del ojo* pesa tangiblemente la presión de los ojos de un poder que, como ha reflexionado Foucault en *Vigilar y castigar*, en aquella encrucijada histórica se vuelve 'incorpóreo', mecánico. Razonan sobre las infracciones a las «normas no sólo de la belleza sino del civismo» (Montoya 2004, 71), discuten «sobre lo que es loable mirar y lo que es necesario vetar a las pupilas sedientas». Pero, «no hay moral alguna capaz de detener la sed del ojo» (60), concluye el fotógrafo Moulin en una de aquellas conversaciones. Y en la exploración de esta atávica e insaciable sed del ojo humano consiste la contribución principal de la novela de Montoya. Su flexible prosa la aprovecha y la celebra tanto en el sentido temático, como en el horizonte de las gramáticas narrativas y los mecanismos formales, que predisponen palabra e imagen en una dinámica, competitiva relación.

3 Refracciones de las miradas. Voyerismo fotográfico y voyerismo literario

De la jofaina tomó con sus manos agua suficiente para humedecer el pubis [...] Seguí el recorrido de una gota que no pudo enredarse en el vellón. [...] Miré el ombligo. El agua se había estancado en su concavidad. Me incliné y la bebí. Juliette me acarició los cabellos. Miró como si estuviera ausente. O como si detrás de mis ojos, en sus ojos, existieran otros ojos [...] Empezó a rasurarse [...] El triángulo de antes ahora se reducía a un cerco que le rodeaba los labios [...] Con mi nariz lo rocé como si rozara los extremos de un abismo. Luego lo hice con mis dedos. Pero no los introduje. Y esto lo hacía sin dejar de mirar los ojos de Juliette [...] Y vi la fisura en toda su extensión. Sus límites se perdían en un horizonte donde yo jamás habría de llegar (Montoya 2004, 46-7)

Una relación que se sella principalmente en el signo del voyerismo, en un virtuoso juego refractivo de la mirada, que en las páginas de *La sed del ojo* transita sin cesar de las mujeres 'reales' inmortaliza-

das en antiguas fotografías a los ávidos ojos de los personajes dados a contemplarlas en las figuraciones ilusorias de la literatura, hasta nosotros los lectores, empujados en una espiral prospectiva que envuelve imagen y escritura, que espía virtualmente por los huecos de los objetivos, viajando a través de distintas perspectivas temporales. Es tal vez evidente observar que una disposición esencialmente voyerista caracteriza uno de los mecanismos más esenciales de la comunicación literaria, el que implica la entrega del lector al universo de las figuraciones creado por la mirada 'demiúrgica' del autor, la sumisión de su ojo a la guía óptica que espacia, recorre, se desplaza a su antojo en el mundo de su invención. Retomando las reflexiones de Baldissone (1999) sobre la «magia 'calamitosa'» que ejercen sobre la vista del lector «gli occhi della letteratura», Bagnoli señala «il particolare rapporto di somiglianza» que une la mirada y la palabra:

la vista è il senso della tensione *verso* e *oltre* (anche oltre il vuoto e l'ostacolo) senza coinvolgere un contatto fisico; come la vista, il linguaggio tende verso le cose ma non le raggiunge, produce immagini ma non approda alla materia [...] e tuttavia mantiene costante tale tensione, [...] né si ferma davanti all'ostacolo». (Bagnoli 2003, 49)

Dicha genética disposición visual del lenguaje se refuerza, desde luego, cuando el texto literario privilegia experiencias en las que la natural visibilidad del real es enfatizada, a través de subrayadas inclinaciones o perspectivas de la mirada, o ya mediante la intensificación ofrecida por específicos dispositivos ópticos, en 'espectáculo', en 'evento', potenciado además por el carácter exclusivo, ilícito y clandestino de sus contenidos. «Cuando un novelista describe a dos personajes en el momento de su acoplamiento, en realidad mira y hace que nosotros miremos por un imaginario ojo de la cerradura» (Moravia [1985] 2002, 40). Este solidario matrimonio voyerista entre narrador y lector hasta se sacraliza en la experiencia visiva de *La sed del ojo*, donde el «imaginario ojo de la cerradura» ha sido definitivamente forzado hacia la puesta en escena de una experiencia espectacularizada del ojo, finalizada a su gratificación erótica, sensorial, estética.

Telos último de esta grávida tensión de las miradas que impregna todo el trabajo figurativo y conceptual de *La sed del ojo*, bien ejemplificada por el pasaje citado en el exergo de este párrafo, es la imagen desnudamente anatómica del sexo femenino, que se impondrá como el «único personaje» del grupo de las veinticuatro fotografías que Madeleine decidirá salvar de la destrucción. Aquellos clichés constituyen, sin duda, el arribo más extremo, en sus implicaciones obscenas y, tal vez, también en los resultados estéticos, del arte de Belloc: muestran «sans dissimulation aucune, au milieu des remous du tissu, [...] le sexe comme un fleur de pourpre», «un sexe sans visage, sans nom [...], le sexe de la femme» (Comar 2001, 19-20). El

diafragma de la cámara y el sexo abierto de la mujer se encaran «face-à-face», en una estrecha proximidad, en el momento genético de la fotografía. «El ojo, ese solo fundamento de la fotografía, ha encontrado por vez primera el verdadero objeto de su búsqueda. Dos abismos abiertos. Uno frente al otro. El del sexo de la mujer y el diafragma de la cámara» (Montoya 2004, 89), parece hacer eco la voz del personaje de Montoya, Chaussende. Sobre aquel encuentro se detendrá pocos años más tarde, en el 1866, el famoso lienzo de Courbet, *L'origine du monde*: producto, sin duda, de una empedernecida confrontación del maestro del realismo pictórico con el universo de la fotografía erótica, como ha analizado Sylviane de Decker Heftler (1984).

Depositadas tras su decomiso en la Biblioteca Nacional de París, las fotografías supérstitas de Belloc todavía están guardadas allí en sus custodias originales, esto es en los tomos, en realidad falsos, de una *Histoire naturelle* de Buffon: «hommage ironique d'un génial photographe, botaniste épris de flore féminine, au plus illustre des naturalistes», anota el curador de *Obscénité* invitando a considerar la sutil analogía que une - en el signo de una 'hedonista' «histoire naturelle» (Comar 2001, 24) - los herbarios botánicos de Buffon y las fotografías pornográficas de Belloc. Montoya, que ha debido probablemente deducir de la edición de la obra de Belloc más de un elemento de inspiración, no deja de desarrollar el parentesco, entre vulva y flor, entre mirada científica y mirada pornográfica, a través de las voces de sus protagonistas: «Obras de Buffon. [...] No es fortuito el parentesco», medita Chaussende, «un naturalista sabio escudriña corolas y ve un abigarrado horizonte de vaginas» (Montoya 2004, 77).³ Los secretos de la anatomía sexual se volvían así protagonistas ilícitos de los primeros momentos de la fotografía, cortejada y al mismo tiempo demonizada por el siglo que la vio nacer: cortejada por su prodigio 'mimético', tan rentable para el progreso de las ciencias naturales y humanas, demonizada por la 'insaciabilidad' de su ojo impertinente, indeteniblemente adentrado en horizontes visuales y estéticos prohibidos, que se alejarán siempre más de los tradicionales crismas de lo bello, de la 'fotogenia'. Sobre este tránsito versan en *La sed del ojo* las observaciones, inquietamente premonitorias, del fotógrafo Moulin: «de la búsqueda de la belleza pasaremos a la fealdad y al éxtasis producido por lo extravagante» (60).

3 Y la analogía parece serpear aún en páginas de *Los derrotados*, las del 'Diario botánico', donde Montoya escarba con subrayado lirismo en los aspectos más íntimos del naturalismo de Caldas, que, permeándose en ciertos momentos del misticismo 'sensualista' de Maeterlinck, también celebra con un vitalismo de sublimados acentos eróticos la «inteligencia» y la «sexualidad» de las flores, emanaciones y perpetuadoras, según el admirado poeta belga, de «un fluido universal que jamás cesa» (Montoya [2012] 2017, 158). Aprovecho para señalar aquí la contribución de Cimadevilla (2017), que se aproxima al estudio de la experiencia del 'ver' en *Los derrotados* insistiendo sobre el nexo representativo entre herbario y fotografía, dos fundamentales formas de observación y clasificación de la realidad en los siglos XIX-XX.

4 Los archivos de la violencia en *Los derrotados*, entre imagen fotográfica y escritura

Este inexorable proceso de ‘democratización’ de la idea de belleza y de dilatación del campo de lo representable (y de lo ‘fotografiable’), que Sontag en su clásico libro ([1973] 2004) explica como un efecto del impacto estético producido por el nuevo medio de reproducción, conducirá a la exhibición sin velos de las formas ‘obscenamente’ violentas y mortuorias producidas por guerras y catástrofes humanas. El fotoperiodismo, nacido y madurado en la coyuntura de los dos grandes conflictos bélicos del siglo breve, ha permitido registrarlas a través de instrumentos siempre más dúctiles y técnicamente avanzados. Así, por esta vía, que ha conducido hasta la revelación fotográfica de la realidad de los campos de concentración en 1945, el ojo de la cámara se ha posado con insistencia sobre el «dolor de los demás» - para decirlo con las palabras de otro importante libro de Susan Sontag (2003), con el que *Los derrotados* dialoga explícitamente -, sobre el espectáculo ‘indecente’, ‘obsceno’, de la muerte, sobre cuya fruición mediatizada pueden traerse a colación las lúcidas reflexiones de Scurati (2012) in *Dal tragico all’osceno*. El problema, que mete a prueba la delicada relación de la fotografía con las ‘verdades’ de la historia - tensionada por la doble virtualidad informativa, documental, y estética, artística de la fotografía -, exhibe su «lacerante attualità ora che l’era del testimone scivola nell’era dello spettatore», precipitando las narraciones visuales de experiencias atroces, como la de la Shoah, en una inevitable «struttura voyeurista», que obliga al espectador en «una posizione di quasi totale passività e anestetica estraneità dinanzi alla sofferenza altrui» (Scurati 2012, 8).

Es sobre el complejo escenario problemático y teórico que se ha intentado esbozar aquí que gravitan las páginas ‘fotográficas’ de *Los derrotados*, con una exhibida disposición especulativa, que fuerte ya en las páginas de «Catálogo de muertos», se acomoda definitivamente en la naturaleza ensayística del capítulo «Fotografías», enunciado desde una voz narradora que coincide implícitamente con la del propio Montoya. Ya en el primero encontramos una buena recapitulación de algunas de las cuestiones fundamentales que se han impuesto a los estudiosos del ámbito. Ante todo, la relativa al aparente, ambiguo estatuto referencial de la fotografía, que las lecturas contemporáneas, emancipadas del ingenuo entusiasmo realista de los predecesores decimonónicos, han desvelado y discutido en un animado debate;⁴ conec-

⁴ Para una breve pero eficaz reconstrucción de las principales voces y posiciones de aquel debate se remite a las páginas introductorias del libro de Ceserani (2011), una de las más ricas y documentadas contribuciones que se han dedicado al estudio de las relaciones entre fotografía y literatura. Retomando una propuesta clasificatoria de Geoffrey Batchen, el estudioso distingue dos esenciales tendencias que se han alternado y confrontado en el debate teórico:

tada a esta, pues, la que se refiere a las dos antagonistas virtudes que le son atribuidas: la objetividad, la ‘fuerza probatoria’ que la fotografía saca de su producción mecánica, la cámara; y la subjetividad, que insolublemente le imprime el punto de vista humano, el fotógrafo. En esta indefinida e irresuelta tensión entre objetividad y subjetividad, la fotografía se revela, pues, particularmente vulnerable a las reificaciones interpretativas, a las resemantizaciones conceptuales que pueden inferirle sus intencionados usos ideológicos.

Es lo que experimenta Ramírez al verificar el utilizzo ‘despolitizado’ de las fotografías ofrecidas al periódico antioqueño *El Colombiano*, que asociándolas a informes que intencionalmente ‘encubren’ la identidad de los culpables, las reproducen como abstractas ejemplificaciones de los estragos de la guerra, desfigurando así su capital informativo y testimonial: y aquí, como se puede ver, Montoya, demorándose sobre esta conexión ‘intermedial’ entre foto y texto, sutilmente señala una delicada cuestión. Las imágenes, y en particular las imágenes fotográficas, reflexiona Didi-Huberman ([2003] 2005), funcionan como extracciones forzosamente fragmentarias del real, con el cual están obligadas a entretener una relación residual, dominada por la ausencia, tal como, por otra parte, la literatura está destinada a confrontarse con los ‘silencios’ que se expanden detrás de las palabras: «non ci danno mai un *tutto a vedere*; semmai riescono a mostrare l’assenza sullo sfondo del *non-tutto a vedere* che esse ripropongono di continuo» (Didi-Huberman [2003] 2005, 158). Es el problema analizado, entre otros, por Sontag, en un pasaje que, tocando el problema de los distintos mecanismos representativos que gobiernan los dos lenguajes, subraya de alguna manera la debilidad narrativa de la fotografía en la tramitación de sus mensajes sociales y éticos. Para poderlos edificar clara y correctamente la fotografía necesita el auxilio de la palabra. «Ciò che i moralisti chiedono a una fotografia è ciò che nessuna fotografia può mai avere: la parola» (Sontag [1973] 2004, 95).

De ahí, desde luego, los peligros que insidian su uso documental en la reconstrucción de los acontecimientos históricos, uso que obviamente se problematiza por la consideración de los procesos creativos que en el secreto de la cámara obscura, en la fase del montaje, pueden interesar el ‘original’ con procedimientos distorsivos

una, representada por las posiciones de André Bazin, antesignano de una directriz que Ceserani define ‘ontológica’, propensa a buscar un carácter ‘esencial’ de la fotografía identificándolo en las dotes de su presumida ‘objetividad’ congénita; las demás, agrupadas en una tendencia cultural y sociológica, dispuestas más bien a estudiar los usos sociales, las implicaciones y efectos culturales de la fotografía en la sociedad. En esta segunda directriz - anticipada por estudios como los de Sontag y Bourdieu, y madurada en una más definida corriente teórica a partir de los años setenta, que se desarrollará también al calor de la ‘atmósfera posmoderna’ y a la luz de los estudios culturales - se han concentrado naturalmente las posiciones de cuantos polemizan con la idea de la presumida objetividad, ‘naturalidad’ del medio fotográfico.

y también deliberadamente falsificadores; argumentación, esta, que ha sido obviamente impugnada con fuerza por los adversarios de los teóricos de la ‘naturalidad’, de la referencialidad ‘tatutológica’, para decirlo con una expresión de Barthes (1980), de la reproducción fotográfica. El Ramírez de Montoya se muestra consciente también de este aspecto, cuando en las primeras páginas del capítulo 8, reflexiona sobre la famosa e irresuelta controversia que ha interesado un ícono visual de la guerra civil española, la fotografía del miliciano del cerro Muriano tomada por el famoso *reporter* de guerra Robert Capa el 5 de septiembre de 1936. Por más que se acierte su falsificación, reflexiona Ramírez, el caso no invalidaría el valor tanto artístico como, en definitiva, documental de la fotografía, de la que, según ha analizado ya Cimadevilla (2017), Montoya enfatiza en esta circunstancia aquel carácter de ‘huella’ o de ‘indicio’ que le ha sido atribuido por los estudiosos empeñados en superar la simplista noción de su representación ‘mimética’ o ‘analógica’ de la realidad. La foto, por más que sea el producto de alguna manipulación de los acontecimientos retratados, testimonia seguramente para el Ramírez de Montoya que Capa estuvo ‘allá’, entre las ‘balas’ de la guerra civil, documenta, pues, junto con muchas otras, el alto sentido humanitario de la misión de Capa.

A su modelo, modelo que bien puede ejemplificar aquel ‘heroísmo de la visión’ discutido en páginas de Sontag ([1973] 2004), se remite la misión artística y ética de Jesús Abad Colorado, cuya labor – testimoniada por una reciente edición de su obra (Abad Colorado 2015) – perfila una dilatada crónica visual de las guerras que han flagelado a Colombia, registradas durante casi dos décadas de peregrinaciones por los escenarios del conflicto. Se trata de imágenes que, más que la guerra, immortalizan los «rostros de los vivos», «la pequeña dignidad» que los enaltece «en la desmesura de horror», apunta Montoya ([2012] 2017, 282). Los retratos de los combatientes entre «respetabilidad y locura» (279); «el dolor, la impotencia, la dignidad, la resistencia, la esperanza» (285), que se agitan en la antropología de la guerra, las heridas que exhiben los paisajes naturales y humanos, sus arquitecturas y espacios colectivos y simbólicos: estos serán los sujetos principales de su obra, por la cual Montoya en «Fotografías» nos conduce en un concentrado recorrido, cara a cara con la imagen de la muerte, de «la interminable muerte colombiana» (281) y con las expresiones más degradadas del ser humano: del «hombre en su condición universal, aunque ese hombre es indudablemente colombiano» (286).

Un recorrido entre imágenes y palabras, una exegesis ekfrástica similar a la que emprenderá en *Tríptico de la infamia* en torno a la edición de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas ilustrada por De Bry: la escritura de Montoya reproducirá allá, en páginas que se han liberado completamente de su vínculos ficcionales, la misma sintaxis íconotextual que, a través de una «relación

implacable entre crónica e imagen» (Montoya 2014, 283), caracteriza la obra, singular y controvertido testimonio de un 'exterminio' salido de un corto circuito representativo intermedial. Aquí, en *Los derrotados*, Montoya, acompañando con las palabras los testimonios visuales de Abad Colorado, se suma a aquel contingente de escritores comprometidos que se han prestado a expresar la verdad documentada por las fotografías, como James Evans hizo para la obra de Walker Evans, o John Berger en el famoso ensayo sobre las imágenes del cadáver de Che Guevara. Y a través de un diálogo ahora abierto ahora implícito con los críticos se acerca hacia el dilema ético y estético afrontado por Sontag en *Regarding the Pain of Others*. En realidad, el autor ya lo ha patentizado en las páginas que se detienen sobre la maduración artística de Ramírez, incierto sobre el destino que debe dar a su archivo fotográfico, el monótono, lacerante «catálogo de muertos» extrapolado del espectáculo de la carnicería colombiana. ¿Negar su difusión, sumiéndolo en un «olvido escabroso» (Montoya [2012] 2017, 135), o publicarlo, entregándolo así a una fruición que podría comportar la 'familiarización' de las miradas de los espectadores, su 'anestezización' - como ha dicho Sontag (286)- ante la rutilancia de la muerte y del dolor expuestos allí sin velo alguno?

5 Mirar el horror en la cara. El mito de Leontios, el rostro de la Medusa

Hay un camión. Su volco está abierto como la panza de un ogro. Cañas de azúcar y de maíz desperdigadas en derredor [...] Es imposible detener el ir y venir de los ojos entre los vivos y la carga del camión. Así se quiera, [...] no hay nada que pueda cortar el puente elevado entre los niños del primer plano y esos cuerpos fragmentados en un extremo de la imagen [...] Los niños miran perplejos, pero en sus ojos está concentrado el núcleo de la pesadilla. Son ellos mismos su verdadero semblante. (Montoya [2012] 2017, 304-5)

Ramírez recorrió los vestigios del templo. El algún momento hizo una pausa para mirar por donde pisaba. Vio un perro carbonizado. Vio un manojo de miembros humanos que no logró identificar. Vio el Cristo crucificado. Se distanció, enfocó su cámara y disparó. La cabeza, el tórax sin brazos y un pedazo de pierna del Cristo están en el primer plano. [...] Al fondo, está la puerta y las ventanas derruidas. La luz de afuera entra por ellas con una sed descomunal. (300)

Los fragmentos citados arriba ejemplifican dos fundamentales maneras con la que Montoya aborda en *Los derrotados* la textualización de las imágenes fotográficas del conflicto colombiano. El primero, extraído de un breve párrafo, se mantiene de hecho en los márgenes de una

lectura temática y formal de la fotografía, evidenciando la dialéctica constructiva y conceptual que une la mirada inocente de la niñez en el primer plano con el espectáculo descentrado de los cuerpos martirizados por la explosión. En las páginas de las que se ha extrapolado el otro, y en muchas más de la sección que se está considerando aquí, el autor abandona este enfoque objetivamente exegetico, para asumir un más amplio punto de vista narrativo, cercano de hecho al estatuto del narrador omnisciente, desde el cual introduce al lector-espectador en las zonas invisibles, en la historia que está detrás de la escena, en el drama que precede temporalmente y rodea espacialmente al campo visual de la toma fotográfica, en el proceso creativo que se mueve entre los bastidores de la obra. La palabra literaria interviene aquí – también con algún aprovechamiento imaginativo, en algún caso, que alimenta el tenue ejercicio ficcional de esta sección – para llenar las zonas carentes, impotentes del testimonio visual, sanándolas. No se trata solo de romper el ‘velo’, como sugiere Cimadevilla (2017, 97), con el cual el fotógrafo parece querer cubrir los aspectos más escabrosos, dolientes de su crónica visual, sino de explicitar lo que está irremediabilmente fuera, sin la cooperación textual de unas leyendas al menos, de su alcance expresivo.

La imagen del Cristo de Bojayá, martirizado por la deflagración, tiene con su ‘carne’ chamuscada y su cuerpo mutilado la fuerza suficiente para sugerir la brutalidad ‘impía’ y aniquiladora de la guerra, pero su plena semantización solo puede producirse a través de una narración que devuelva las coordenadas interpretativas del suceso aludido, la triste masacre del mayo del 2002, consumida en el escenario sagrado de la iglesia de Bojayá, donde la comunidad chochoana había creído salvarse de los fuegos entrecruzados de los paramilitares y de la guerrilla. El texto de Montoya retrocede del ícono del Cristo mutilado con una retrospectiva, que dramatiza también, a través de estudiadas estrategias narrativas, el papel ‘heroico’ del reportero, Ramírez-Abad Colorado, intervenido sobre el escenario luctuoso como agente testimonial de la catástrofe, del duelo. Los ejemplos que podrían aducirse son muchos más. Detrás de la famosa imagen del hombre negro que llora prostrado sobre un ataúd rudimental depositado en el medio de la selva chochoana está la historia de la vana carrera contra el tiempo de Aniceto para socorrer a su esposa herida por un balazo; y la inquietante visión de un brazo femenino marcado a cuchillo por las sigla de las AUC, por más que estremezca al espectador, no puede informarlo sobre el martirio de Leidy, el secuestro y el estupro de grupo culminado en la infame ‘firma’, sello sangriento de las depravaciones de la guerra sobre el cuerpo de la mujer.

El autor no deja de intervenir, aunque implícitamente, sobre la cuestión, esto es sobre los aspectos de complementariedad discursiva de los medios de la imagen y de la palabra en la representación y transmisión del espectáculo de la violencia, de la guerra, y de la muerte

que prolifera incesante en sus escenarios. Y es interesante que lo haga recurriendo a un aspecto conceptual que, desde otra perspectiva, ya había sondeado en la investigación fotográfica de *La sed del ojo*, el de la 'pornografía'. La fotografía que motiva su reflexión, en el cierre del recorrido por las crónicas visuales de Abad Colorado, está enfocada con particular concentración sobre el espectáculo macabro de la muerte: se trata de los «cuerpos descuartizados» (Montoya [2012] 2017, 309) de unos inermes campesinos de San José de Apartadó que se habían negado a emprender el camino del desplazamiento intimado por los distintos actores armados insertados sobre el estratégico territorio de la región antioqueña.

Sin conocer los antecedentes, sin conocer la protesta de aquellos campesinos, empedernidos en defender su territorio, «sería una fotografía pornográfica, [...] una imagen que demuestra una vez más lo mucho que le gusta al hombre ver el rostro de la porquería», anota Montoya ([2012] 2017, 309), para recordar en seguida la historia de Leontios narrada en los diálogos platónicos: aquel Leontios, hijo de Aglaión, que, ante la visión de «unos cadáveres despedazados», no había podido vencer el deseo insano de «verle la cara a la hediondez». Como modernos Leontios, dos hombres, «con las narices tapadas», delimitan «uno en cada extremo» la fotografía de Colorado, «como para decir con claridad que son los vivos quienes señalan el marco de las representaciones de la muerte» (310). Como modernos Leontios, se podría añadir, el fotógrafo y el espectador de la fotografía propagan en un juego de 'voyeuristas' refracciones especulares las imágenes de la muerte, en vilo entre el gozo morboso y el rechazo disgustado de ella. La exegesis de tenor explícitamente ensayística de estos últimos pasajes de Montoya las proyecta hasta nosotros, lectores-espectadores, tras haber mitigado la carga obscena de las imágenes de la violencia antioqueña con el bálsamo de la palabra que explica y reflexiona, con el auxilio de los mitos antiguos.

Entre los que se relacionan con las fenomenologías de la visión, y cercano al de Leontios, se halla el de Medusa, del cual no han faltado tampoco lecturas que lo han relacionado con el problema de la 'focalización' y de la 'representación' de lo atroz, de la inescrutable visibilidad de lo terrorífico. Para lograr matar a la Gorgona, Perseo, siguiendo el consejo de Atenas, evita encarar su rostro y cruzar su mirada petrificante, sirviéndose de las imágenes reflejadas por el lúcido escudo que le ha sido donado para la empresa. Kracauer, en los pasajes conclusivos de su *Theory of Film*, según subraya Didi-Huberman, se ha dirigido al mito de Medusa como a una parábola instructiva de la capacidad liberadora de las imágenes para contemplar – mirar en la cara, literalmente – el horror, 'decapitando' el horror que ellas reflejan y el 'tabú' que prohíbe su fruición ocular (Didi-Huberman 2005, 220). A través de su mediación protectora, «noi salviamo l'orrore dalla sua invisibilità», y lo transformamos de «*fonte di impotenza*» a «*fonte di*

conoscenza» (221), concluye el crítico francés en el epílogo de su fascinante *Images malgré tout*, acalorada defensa de la ‘imaginabilidad’ y ‘representabilidad’ de la experiencia límite de la Shoah. Interpretado en este sentido, el mito de Medusa libera definitivamente al Leoncio platónico de sus rémoras ‘idealistas’, ayuda a perfilar una vía de salida de las concepciones de lo ‘irrepresentable’ y de lo ‘indecible’ en las que, reflexiona Didi-Huberman en diálogo con Nancy y Lyotard, se ha cómoda y confusamente refugiado el «‘disincanto posmoderno’», nihilísticamente abandonado en la «‘ultima crisi della rappresentazione’ in cui la Shoah ci ha gettato».

6 Imagen y palabra ante el olvido y la muerte. Para una conclusión

Pero la fenomenología de la ‘medusación’, de la petrificación de las miradas configurada por el mito griego ejemplifica otros aspectos esenciales de la experiencia visual que subyace en la estética fotográfica, y a los que resultan particularmente sensibles las tensiones expresivas de la literatura de Montoya: la compleja densidad temporal de la fotografía, su capacidad siniestra y casi mágica de conectar, con una impresión de contacto casi tangible, cosas y personas de distintas esferas temporales, su relación privilegiada, entonces, con la experiencia de la muerte. El clásico libro de Barthes es entre los que más se ha demorado a reflexionar sobre este aspecto inquietante, mortuorio de la fotografía (instigador de muchas incursiones desde el ámbito de la literatura, desde luego), señalando la «medesima immobilità amorosa o funebre» (Barthes 1980, 7) que la fotografía, junto con su referente, alcanzaría a retener del mundo en movimiento. En efecto, la fotografía se mueve paradójicamente entre la ilusión prometedora de una inmortalización del instante y la ratificación de la mortalidad, o ya del estado de muerte, de lo que ha pasado a través de su objetivo. El teórico belga Dubois atribuye, pues, un poder mortuoriamente meduseo al mismo objetivo fotográfico, capaz de detener las apariencias de la corriente fenomenológica, recortándolas del flujo temporal, ‘petrificándolas’ en el tiempo muerto de la fotografía: «Strappar-lo alla fuga ininterrotta che lo avrebbe portato alla dissoluzione per pietrificarlo una volta per tutte nelle sue apparenze catturate» (Dubois [1990] 1996, 157-8).

De esta «cosa vagamente spaventosa» que hay en toda imagen fotográfica, «il ritorno del morto» (Barthes 1980, 11), parece alimentarse, como se decía, el sondeo fotográfico de la narrativa de Montoya, en general toda la poética del tiempo que atraviesa su literatura con un régimen de constante o al menos siempre latente intermedialidad, como ha insistido en particular un estudioso, que ha hablado de una «fascinación por el tiempo estancado de los frescos y los lienzos» evi-

dente ya, antes que en *Tríptico de la infamia*, en *Trazos*, de 2007, y en *Sólo una luz de agua*, de 2009 (Orrego Arismendi 2015, 30). Su 'sed del ojo' es también 'sed' de perennidad, es la mirada, compartida con los inquietos personajes de sus creaciones, que «indaga por una huella del tránsito físico de los seres» (Montoya 2004, 55), ilusoriamente confortada por la consistencia referencial, por la ilusoria promesa de inmanencia de la fotografía, es lúcida, melancólica mirada sobre «el devaneo ininterrumpido del hombre por capturar el efímero» (10).

En *La sed del ojo* Montoya saca la anónima mujer de unos de los más osados desnudos de Belloc para darle la vida en la figura de Juliette, en el espacio y en el tiempo ilusorios de la novela. Los temas de la muerte y de la inmortalidad en el arte, de la caducidad y de la supervivencia de las formas humanas - ya protagonistas de la segunda sección del *Tríptico* - se contienden el epílogo de la obra. «En varias de sus fotos, que he depositado en la Biblioteca Imperial, Juliette es la anónima mujer que sobrevivirá al tiempo» (Montoya 2004, 90), dice Madeleine tras habernos informado de la enfermedad fatal de la prostituta. Pocas líneas después la novela se cierra sobre la imagen evanescente de su silueta ya asediada por la corrupción, ya pronta a refluir en la insondable y luctuosa anomía de la impúdica mujer congelada en el tiempo muerto de la fotografía. En *Los derrotados* la relación entre identidad y anomía, memoria y olvido, se juega directamente sobre el escenario de la muerte, y de la muerte más infame: «en las guerras a las víctimas y a los victimarios los cubre una atmósfera poco propicia a la identidad», reflexiona Ramírez (Montoya [2012] 2017, 128). En los «veinticuatro retratos de soldados desfigurados» (138) que conforman - como un 'solo', único 'rostro' de la guerra - su «Catálogo de muertos» uno de los personajes de la novela reconocerá, sin embargo, con consternación, un rostro particular.

Jugando con las herramientas metaficcionales, antirrealistas, deconstructivistas de las narrativas históricas contemporáneas, Montoya arma mundos figurativos para subrayar barrocamente la frágil, fantasmal consistencia de las formas del mundo. Juega con los sortilegios de la literatura para resucitar las imágenes encerradas en los marcos de fotografías, dibujos, acuarelas, grabados o pinturas. En vilo entre la identidad y la anomía, entre la memoria y el olvido, entre la forma y su apariencia espectral, aquellas imágenes son orquestadas en un delicado contrapunto reflexivo e imaginativo, que entrecruza el eros y la muerte, la belleza y el horror más extremos.

Bibliografía

- Abad Colorado, Jesús (2015). *Mirar de la vida profunda*. Bogotá: Paralelo 10/ Editorial Planeta.
- Aubenas, Sylvie (2001). «Sous leurs jupons». *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc*. France: Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 5-18.
- Bagnoli, Vincenzo (2003). *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon.
- Baldissone, Giusi (1999). *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*. Novara: Interlinea.
- Barthes, Roland (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi. Trad. di: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil: Éditions Gallimard, 1980.
- Baudelaire, Charles [1859] (1976). «Le Public moderne et la photographie» (Salon de 1859). Pichois, Claude (éd.), *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 614-19.
- Ceserani, Remo (2011). *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cimadevilla, Pilar María (2017). «La fotografía y el herbario como formas de representación en *Los derrotados* de Pablo Montoya». *Estudios de literatura colombiana*, 41, 91-105.
- Comar, Philippe (2001). «Sous les manteaux du photographe». *Obscénités. Photographies interdites d'Auguste Belloc*. France: Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 19-32.
- Cometa, Michele (2016). *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- Decker Heftler, Sylviane de (1984). «Le nu photographique. Art impur, art réaliste». *Photographies*, 6, 50-75.
- Didi-Huberman, Georges [2003] (2005). *Immagini malgrado tutto*. Trad. di Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina Editore. Trad. di: *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Dubois, Philippe [1990] (1996). *L'atto fotografico*. Urbino: Edizioni Quattro Venti. Trad. di: *L'Acte photographique et autres essais*. Paris: Éditions Nathan, 1990.
- Gilardi, Ando (2002). *Storia della fotografia pornografica*. Milano: Mondadori.
- Montoya, Pablo (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Montoya, Pablo (2009). *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Montoya, Pablo (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Montoya, Pablo [2012] (2017). *Los derrotados*. España: Punto de vista Editores.
- Moravia, Alberto [1985] (2002). *El hombre que mira*. Barcelona: De Bolsillo. Trad. di: *L'uomo che guarda*. Milano: Bompiani, 1985.
- Nuzzo, Giulia (2018). «Entre imágenes y palabras: juegos de las memorias en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya». Colucciello, Mariarosaria et al. (eds), *Ensayos americanos*. Bogotá: Penguin Random House, 309-32.
- Orrego Arismendi, Juan Carlos (2015). «El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*». *Revista Universidad de Antioquia*, 322, 29-34.
- Saldarriaga Gutiérrez, Sebastián (2017). «Literatura, historia e antibelicismo en *Los derrotados*, de Pablo Montoya». *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 16, 287-96.
- Scurati, Antonio (2012). *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*. Milano: Bompiani.

- Sontag, Susan (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Trad. di Paolo Dilonardo. Milano: Mondadori. Trad. di: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Sontag, Susan [1973] (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Trad. di Ettore Capriolo. Torino: Einaudi. Trad. di: *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973.
- Tommasini, Luigi (1985). «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento». *AFT, Semestrare dell'Archivio Fotografico Toscano*, 1(2), 46-59.
- Vanegas Vásquez, Orfa Kelita (2017). «Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya». *Estudios de literatura colombiana*, 41, 139-51.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Il corpo malato e la crisi dell'identità unitaria

Ibridazione e metamorfosi in Guadalupe Nettel e Lina Meruane

Francesco Fasano

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract Illness seems to be a central theme for contemporary Latin-American literature. It is not only the object of the observation, but also a critical instrument to debilitate strong categories and binomes (such as male/female, sane/sick, alive/dead, human/non-human). This essay analyses the processes of hybridisation and metamorphosis related to illness in *El huésped* by Guadalupe Nettel and *Fruta podrida* by Lina Meruane. This examples show two different possibilities to embody the pathological experience: living against it and living with it. Illness could be an unpleasant partner, and there is no way to identify oneself with her, or a part of a wider us, opening to non-unitarian identity such as complexes and transforming organism. This consideration shows how Latin-American literature reflects on identity in a queer and posthuman way through the metaphors that illness bring to the table.

Keywords Body. Illness. Identity. Metamorphosis. Hybridisation. Queer. Posthuman. Lina Meruane. Guadalupe Nettel. Mario Bellatin. Diamela Eltit.

Sommario 1 Introduzione: la malattia nella letteratura ispanoamericana contemporanea. – 1.1 La malattia a tre dimensioni. – 1.2 L'identità malata. – 1.3 La malattia come trasformazione. – 2 Ibridazione e metamorfosi. – 2.1 La malattia come compagna. – 2.2 La malattia come enzima. – 3 Conclusione: per una revisione *queer* e postumana dell'identità.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/030

425

1 Introduzione: la malattia nella letteratura ispanoamericana contemporanea

In molti testi chiave del canone latinoamericano ultracontemporaneo,¹ la rappresentazione della malattia si fa depositaria dei significati privilegiati di poetiche che, seppur diversissime, trovano nel racconto, resoconto o caso di studio di un morbo oscenamente e minuziosamente descritto nei suoi sintomi, un'occasione privilegiata per riflettere sull'inconsistenza di quelle rassicuranti categorie che tendono ad arginare e separare, salvaguardare e difendere, istituzionalmente preservare la purezza immacolata dei compartimenti stagni che imbottigliano la norma e la devianza, la salute e il disagio, la vita e la morte. L'esperienza patologica invoca simbolicamente l'accettazione della confusione, dell'instabilità che, in senso *queer*, si ricollega al rischio di mescolare, imbastardire, indebolire, volatilizzare i progetti d'ordine e le velleità di controllo che l'istituzione sociale ha in serbo per i singoli che la compongono (e che sembrano ipostatizzarsi proprio nei potentissimi discorsi della medicina). Il corpo malato si costituisce, così, come il luogo specifico del questionamento della costruzione unitaria del soggetto, dal momento che la malattia è intesa come presenza dell'alterità, invasione destabilizzante dell'identità, apertura dell'io alla necessità della trasformazione e del transito.

Questo articolo affronta come, nell'opera di alcune autrici ispanoamericane contemporanee, all'esperienza di malattia sia associata una riflessione identitaria che si avvale spesso dell'evocazione di motivo metamorfico. Trovo necessario, per rendere più chiaro possibile il mio discorso, mettere a corollario tre brevi inquadrature teoriche: cosa intendo per malattia, quale relazione intercorra tra malattia e identità, e come il concetto di trasformazione interagisca con esse.

1.1 La malattia a tre dimensioni

Vale la pena fare il punto su cosa s'intenda per malattia, e in questo senso va interpellata come disciplina principe sull'argomento l'antropologia medica.² Al giorno d'oggi, nell'era della biomedicina, si cor-

1 Il seguente elenco di autori è una personale selezione: Pedro Lemebel, Fernando Vallejo, Gilberto Arenas, Severo Sarduy, Carina Maguregui, Diamela Eltit, Cristina Rivera Garza, Silvia Molloy, Roberto Echavarrén, Carlos Chernov, Lina Meruane, Guadalupe Nettel, Iosi Havilio, Mario Bellatín, Roberto Brodsky.

2 Cf. a riguardo la terza edizione italiana (2015) del manuale di antropologia culturale di Emily A. Schultz e Robert H. Lavenda, che ha dedicato un intero capitolo esclusivamente ai recenti progressi della disciplina (cap. 13). Cf. altresì i preziosi volumi italiani, titolati entrambi *Antropologia Medica*, rispettivamente dei professori Quaranta (2006) e Pizza (2005).

re il rischio di considerare la malattia (che la lingua inglese classifica come *disease*) come l'insieme di segni e sintomi, di malformazioni e danni organici, subiti da tessuti cellulari.

La biomedicina, per svolgere il proprio lavoro scientifico, necessita di un approccio riduzionista all'oggetto 'patologia', deve ridurre la complessità dell'intera esperienza del malato a quel che può conoscere meglio: le variabili chimico-fisiche a livello molecolare.

Tuttavia della malattia deve individuarsi perlomeno una seconda anima, quella che in inglese si chiama *illness*. Con *illness* s'intende l'esperienza di malattia vissuta e narrata dal paziente in prima persona, da chi di quel 'disagio' è affetto e ne soffre.³ La medicina narrativa, di cui Rita Charon è probabilmente l'esponente più eminente al giorno d'oggi, si occupa appunto dell'analisi delle cosiddette *illness narratives*,⁴ le narrazioni di malattia che il soggetto malato dev'essere stimolato a produrre per dare un senso al suo vissuto (per usare la felice espressione demartiniana, per scongiurare la temibile 'crisi di presenza' alla quale siamo esposti dal momento in cui varchiamo la soglia del mondo notturno della malattia).

Proprio la critica e studiosa statunitense ci tende la mano col suo celebre libro *Illness as Metaphor* (Sontag 2002) per affrontare il terzo e ultimo livello di complessità che il concetto di malattia contiene: quello di *sickness*.

Esiste un terzo livello all'interno del quale la malattia va intesa, ed è ovviamente quello sociale. Ogni malattia agisce sul corpo biologico di un individuo, ma agisce altrettanto sul corpo cosiddetto sociale, e la potenza dei simboli associati alle categorie mediche che descrivono la patologia riverbera sull'intera società. Questo discorso risulta più chiaro finché si parla di contagio, di pandemia, quindi di prevenzione, vaccinazione, di conseguenza di stigma nei confronti di malati pericolosi, appestati, *sidosos*, *leprosos*, ma non sono da meno gli stigma attribuibili a malati di altre patologie, le cosiddette *noncommunicable diseases*: diabete, ipertensione, sindrome metabolica, obesità.

La letteratura si occupa magistralmente delle due ultime dimensioni, si occupa di restituire senso alla dimensione personale dell'esperienza di malattia e di decostruire metafore dolorose che compromettono la relazionalità.

³ La storia di malattia che il soggetto racconta è di qualche interesse per la scienza medica solo dal momento in cui (raccolta sotto forma di anamnesi) riporta elementi traducibili in dati concreti, verificabili e riproducibili, ma quel che un paziente vive, nell'unicità della sua sofferenza, non è considerata utile ai fini terapeutici. Il riconoscimento dell'importanza dello studio delle *illness narratives* a fini terapeutici invece è sicuramente un successo da attribuire in primis alla scuola di Harvard (Crudo 2004).

⁴ Si veda la voce «Illness narratives» in Cozzi 2012.

1.2 L'identità malata

La costruzione identitaria di una 'comunità immaginata' (cf. Anderson 1996) come quella latinoamericana, si presenta come un'operazione piuttosto complessa e si avvale abbondantemente del potere fondativo della letteratura. La frustrante ricerca delle origini delle stirpi condannate a cent'anni di solitudine non si è ovviamente mai conclusa, e credo piuttosto che abbia cambiato oggetto e si sia rivolta dalle identificazioni forti e bellicose delle lotte per l'indipendenza, come quella proposta dal sogno bolivariano degli Stati Uniti d'America Latina, a delle identificazioni deboli, come quelle che emergono da una cospicua produzione letteraria che ho l'ardire di raccogliere nella definizione di *literatura de la enfermedad*, o *canon enfermo*.

La suggestione che vi propongo (e che mi auguro di elaborare più dettagliatamente con ricerche future) è la seguente: la letteratura, come accurato barometro dello spirito del tempo, da voce ad una sensazione di caducità e impotenza sociale che angoschia l'homo latinoamericano; tale precarietà è rappresentata sempre più spesso attraverso la metafora della malattia che invade il corpo e lo debilita.

Con *identidad enferma* o *enfermidad*, dunque, mi riferisco alla constatazione, accettazione e proclamazione convinta, individuale e collettiva, di un'identità debole che si fonda sul fatto di essere malati. L'esempio più eclatante di quest'autodeterminazione è rappresentato dalle «locas locales/loca(l)s» che descrive Pedro Lemebel (1996) in *Loco afán: crónicas de sidario*; queste prostitute transessuali/travestite incorporano e accettano a tal punto il morbo che le affligge (il SIDA: síndrome de inmunodeficiencia adquirida), da rinominarsi María Sarcoma, Mosca Sida, María Lui-Sida, Lusida, la Zoila Kaposi, la Depre-Sida, la Ven-Sida, María Misterio, María Sombra (Lemebel 1996, 66; cf. Ostrov 2011). L'attribuzione di questi nomi, quasi un secondo battesimo, va letta come l'assegnazione delle nuove generalità necessarie ad ottenere una seconda cittadinanza:⁵ quella del 'sidario'. Questo spazio inventato rappresenta simbolicamente la nazione dei 'sidosi', lo spazio franco, necessariamente periferico, dove i travestiti emarginati si riuniscono e biologicittimano⁶ attraverso ciò che più li identifica e rende simili: l'esperienza di malattia.

⁵ Il riferimento è ovviamente alla «cittadinanza notturna» di Sontag, dal prologo a *Malattia come metafora* (2002): «La malattia è il lato notturno della vita, una cittadinanza più onerosa. Tutti quelli che nascono hanno una doppia cittadinanza, nel regno dello star bene e in quello dello star male. Preferiremmo tutti servirci solo del passaporto buono, ma prima o poi ognuno viene costretto, almeno per un certo periodo, a riconoscersi cittadino dell'altro paese».

⁶ Per il concetto di biologicittimazione si veda Fassin 2010.

1.3 La malattia come trasformazione

La malattia penetra in ogni fessura della quotidianità, e produce una completa riscrittura delle coordinate dell'essere nel mondo' heideggeriano; vi può entrare e uscire in maniera fulminea (acuta), ma più spesso, al giorno d'oggi, nell'epoca della transizione epidemiologica,⁷ si caratterizza per un'insorgenza lenta e un procedere inesorabile, rivolto, impietosamente, all'annullamento dell'io. La malattia cronica in modo esemplare, dunque, produce un processo di trasformazione continua del corpo e ciò implica che l'individuo debba affrontare una sequenza di successive nuove identificazioni, con le quali scendere a patti per non ritrovarsi smarrito nel proprio stesso corpo. Si tratta di una rinegoziazione continua ed estenuante del sé che trova sollievo esclusivamente nella consapevolezza, tesoro degli studi dell'antropologia del corpo,⁸ che non solo *abbiamo* ma *siamo* un corpo.

La letteratura è essenziale per poter studiare questo processo dato che lo rende 'leggibile': molti dei testi latinoamericani di cui mi sto occupando - alcuni dei quali vedremo più avanti in questa comunicazione - possono essere letti come dei diari intimi nei quali i protagonisti riportano meticolosamente i sintomi e i segni che reperiscono sul proprio corpo di questa mutazione in atto.

2 Ibridazione e metamorfosi

La relazione tra metamorfosi e identità è stata studiata da Caroline Walker-Bynum in *Metamorphosis and Identity* (2001). In uno dei saggi di questa raccolta, l'autrice distingue ibridazione da metamorfosi: la prima è un evento statico, dove la con-fusione degli ordini ontologici non avviene (la chiama *two-in-one-ness* o *twoness*), mentre la seconda è «dinamica, processuale, rompe le categorie e i confini» (2001, 64; trad. dell'Autore).

I testi che ho preso in considerazione nella mia analisi sono rappresentativi di queste due tendenze, che trovo patognomiche rispettivamente di una prima e di una seconda modernità. Individuiamo dunque da un lato «la malattia come compagna» che richiama 'l'ibrido' appena descritto, e «la malattia come enzima», come fattore scatenante la trasformazione, che richiama invece 'la metamorfosi'.

⁷ A riguardo si veda Maciocco, Santomauro 2014.

⁸ Cf. Scheper Hughes, Lock 1987 e, per quanto riguarda il paradigma dell'incorporazione, Csordas 1994.

2.1 La malattia come compagna

Guadalupe Nettel descrive in *El huésped* (2006) la perturbante doppia identità della protagonista come la difficile convivenza con «La Cosa», che vive dentro di lei da sempre «perdida en una vaga región de mí misma» (2006, 16), localizzata anatomicamente all'incirca nella porzione posteriore del torace e del collo («se enroscaba en mis vértebras cervicales», 17) e della quale vorrebbe liberarsi, come se davvero fosse possibile estirparla chirurgicamente, in modo netto e incolume, depositandola altrove («Pensé en lo maravilloso que sería deshacerme de La Cosa encerrándola en [alg]un lugar», 18).⁹

La *novela* si apre con questa immagine:

Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas. De chica adoraba aquella caricatura en que el coyote abre la cremallera de su pellejo feroz para convertirse en un mustio corderito. Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era. [...] Era muy poco lo que sabía en aquel tiempo de ese huésped interno. (13)

Il doppio mette in questione l'identità unitaria del soggetto e apre alla possibilità di identità non-unitarie, multiple, e doppia è la cittadinanza che la malattia impone (notturna e diurna).

Il dialogo schizofrenico tra la protagonista eltitiana e la sua «madre-organo», come tra la protagonista netteliana e «La Cosa», ci permette di intendere la malattia come l'invasione dell'identità da parte di qualcosa che per quanto somigli all'immagine riflessa di noi oltre lo specchio risulta infinitamente aliena: il sé malato.

Sempre da Nettel:

Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como un espejo [...] El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así me parecía que ese vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. (2016, 34)

C'è una malattia che possiede le caratteristiche che abbiamo elencato finora in modo esemplare, ed è il cancro. Il cancro è una crescita abnorme e incontrollata di una cellula 'impazzita' o meglio 'corrotta'. Deriva dal *self* ma è altro, dato che ha mutato il proprio codice gene-

⁹ Allo stesso modo, in *Impuesto a la carne* (2010), Diamela Eltit parla della sua «madre-organo», che risiede fisicamente nella sua cassa toracica.

tico in modo irreversibile. Il cancro con la sua metaforizzazione è una patologia preziosa per indagare l'identità e le contraddizioni interne che la nostra stessa biologia ci impone. Sembra il frutto di una colonizzazione aliena, e così spesso è rappresentato in certa letteratura fantascientifica,¹⁰ ma è d'altro canto forse ciò che di più nostro abbiamo, il nostro prodotto più autentico (non esistono due cancri uguali).

2.2 La malattia come enzima

Giungiamo dunque ad affrontare la seconda metafora che vi propongo: la malattia come enzima. L'opera maestra dalla quale partirò è *Salón de belleza* di Mario Bellatín (1994), dove l'arrivo della malattia porta ad una serie di metamorfosi. Il protagonista, proprietario di un salone di bellezza, abituato ad occuparsi della cura estetica dei suoi clienti, trasforma la sua attività in un *hospice* improvvisato per omosessuali malati di «el misterio», con ogni probabilità la sindrome da immunodeficienza acquisita (SIDA). In primo luogo, dunque, la mutazione dello spazio. Il centro estetico diventa «moridero» attraverso una sostituzione dell'arredamento interno: gli specchi, inclementi riflettori della verità inconfutabile della decadenza fisica che si associa alla patologia, sono sostituiti con i più clementi acquari, dato che l'immagine che si riflette al loro interno è infedele, è solo un riflesso che si muove lentamente con il fluire del liquido; concede quindi ampi margini di negoziazione con l'immagine residua che invece si ha di sé stessi e si propone come strategia terapeutica all'ansia esistenziale del soggetto in *trance di trasmutazione*.

In secondo luogo è il protagonista stesso che da curatore, e medico palliativista verrebbe da dire, diviene paziente, si ammala e muore nel suo stesso ospedale. La *nouvelle* è scritta in prima persona e nelle ultime pagine il protagonista, che redige scrupolosamente il proprio diario intimo dal momento della comparsa del male, riporta i cambiamenti del suo corpo come in una cartella clinica, la scoperta di linfonodi ipertrofici e di inquietanti macchie, in quello che potremmo considerare più che un diario di morte (alla Ivan Il'ic) un diario di metamorfosi (alla Gregor Samsa).

La metamorfosi scatenata dalla malattia in questo caso non sembra portare ad altro che alla morte. Se da un lato ne abbiamo elogiato il merito di fluidificare l'identità e questionare le categorie forti, rimane il fatto che non si presenta se non come un continuo declino del corpo verso la marcescenza.

¹⁰ Celebre esempio, citato anche da Sontag nel suo saggio (2002, 34), è la temibile astronave Cancroregina, che da anche nome al racconto di Tommaso Landolfi in cui viene evocata (1950).

Dalla lettura di un racconto di Edmundo Paz Soldan ho tratto l'intuizione che mi ha permesso di analizzare l'opera *Fruta Podrida* di Lina Meruane (2016) come una nuova proposta per il binomio malattia-metamorfosi. In *Artificial* (Paz Soldan 2016) due fratelli discutono riguardo il destino della madre, rimasta vittima di un incidente teoricamente mortale; siamo però in un futuro ipertecnologico in cui la medicina, attraverso protesi biomediche sofisticatissime, può sostituire ogni parte del corpo con un device robotico che ne riproduca le funzioni. La madre rimarrà in vita, ma la sua «percentuale biologica» sarà notevolmente ridotta. La questione bioetica che il medico sottopone ai figli della paziente è la seguente: la madre-paziente avrà bisogno di ulteriori cure e nuove protesi che porteranno la percentuale biologica sul totale del suo corpo ad essere inferiore al 50%; senza le cure morirebbe, ma con le cure non potrebbe essere più considerata umana e verrebbe riclassificata come cyborg. Un essere umano con meno del 50% del proprio corpo biologico non lo è più. Questo limite rigoroso, definito dalla medicina, distingue uomo da macchina in modo spietato, e la paziente, che non sarà più possibile considerare una donna, non potrà più essere nemmeno una mamma.

La riflessione sul limite arbitrario tra uomo e macchina è la stessa che va sostenuta per problematizzare il confine tra sano e malato, operazione tra l'altro magistralmente già eseguita da Georges Canguilhem nel 1943 in *Il normale e il patologico* ([1943] 1998).

Quel che a mio dire propone Lina Meruane in *Fruta Podrida* è una revisione *queer* della categoria di malato, andando oltre la seppur essenziale messa in dubbio dei suoi arbitrari limiti definitivi e arrivando a minare la sua stessa condizione ontologica di degenerazione del sano manicheisticamente condannata a 'male'.

Zoila, la protagonista, è malata di diabete e non se ne cura assolutamente. La sorella invece, che lavora come manager in una piantagione di frutta cilena da esportazione - simbolo del successo economico del regime neoliberale - cerca ad ogni modo di tenerla in vita affinché possa resistere in lista e ricevere un giorno un trapianto di pancreas. Zoila Del Campo è una ribelle, perché si oppone ai progetti biopolitici che il capitalismo ha in serbo per lei, e difende l'improduttività del proprio «cuerpo enfermo», che trascina all'autodistruzione. Sembra cosciente del fatto di non «avere il diabete» quanto piuttosto di «esserlo», di incarnarlo e rivendicarlo, da un lato come se fosse oggetto di una possessione, come se questa entità medica e biologica l'avesse posseduta, dall'altro come se fosse in realtà il primo esemplare sulla faccia della terra di una nuova specie, quella che ho concluso per chiamare *homo fruta* o *homo pudrens*,¹¹ da ritenere «el futuro de nuestra

¹¹ Zoila agli occhi della sorella «estaba fermentando» (Meruane 2016, 18) e afferma di sé «mi cuerpo es una fruta ya madura» (72).

especie» (Meruane 2016, 18). Come un frutto il corpo umano continua il suo processo di maturazione 'centripeta'¹² fino alla marcescenza, e ne seguiamo il procedere leggendo le annotazioni poetiche che la stessa malata compone nel suo «cuaderno deScomposición» (55), un ennesimo diario di metamorfosi.

Nel *cuaderno*, che «sería de composición pero se metió esa ese»¹³ (55), leggiamo:

vendrán los tiempos / en que / también / me descuelge del mundo /
cubierta de hongos / repleta de gusanos para rodar /quién sabe por
qué caminos / tiñendo la tierra / magullando mi piel hasta pelarla
/ escurriéndome / un punto suspensivo / en el vacío, / entonces los
pajaros / también / vendran a picotearme. (56)

Il soggetto 'donna' deve quindi problematizzare il suo stesso confine corporeo («Dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer», 185) dinanzi all'impossibilità di considerarsi unità indipendente: il concetto, caro ai *posthuman studies*, che elabora in questo frangente Zoila è quello di *trans-corporality*, ovvero la concentrazione sulla proprietà di interrelazione dei viventi in contrapposizione all'idea di trascendenza individuale dell'umano sostenuta dall'umanesimo occidentale.¹⁴

Zoila sfugge ad ogni classificazione e rifiuta ogni forma di controllo della sua alterità ed eccedenza. È vegetale e animale allo stesso tempo, senza distinzioni di fase, e la sua identità è compilativa, procede per acquisizioni consecutive, e non avversativa, per esclusioni; divora vive varie mosche come se dovessero vivere con lei in lei, come se il suo corpo fosse un sistema aperto e come se sentisse con ogni cre-

¹² La gangrena diabetica comincia, in effetti, dai piedi, senza essere percepita per via della neuropatia periferica che si associa a questo quadro clinico. L'immagine evoca l'avanzata del male e prefigura l'invasione della fortezza della coscienza (il cervello), dalla quale non c'è fuga essendo il proprio corpo campo di battaglia; questo assedio avviene sotto gli occhi e vi si assiste senza poterlo ignorare in alcun modo.

¹³ L'immagine della 's' che, come un serpente (del quale ha inequivocabilmente la forma), striscia e s'infiltra tra preposizione e nome, rende poeticamente molto bene la capacità della malattia d'insinuarsi nella quotidianità, infettando persino il linguaggio. La patologia in esame (il diabete) è di tipo genetico e non infettivo, tuttavia mi sembra piuttosto chiaro come in questo caso, ma anche altrove, le caratteristiche che sarebbero associabili a un tipo di patologia passino per contagio oserei dire ad infettare tutta l'area semantica di pertinenza, la malattia in generale. Un esempio a riguardo è la trasmissione dell'Alzheimer in *Bosque quemado* di Roberto Brodsky (2007), che più che trasferirsi in modo ereditario, genetico quindi, come dovrebbe scientificamente, si propaga per contatto a tutto ciò che si avvicina al malato, tra tutti i *care giver*, proprio come un'infezione, in questo caso rappresentata metaforicamente da un incendio che incenerisce il bosco sinaptico della mente.

¹⁴ La voce «Trans-corporality» di Stacy Alaimo dal *Posthuman Glossary* (Braidotti, Hlavajova 2018, 425-38).

atura una connessione empatica,¹⁵ un'affinità elettiva propria delle menti comuni.

I confini 'sano-malato', 'malato-terminale',¹⁶ sono indeboliti al punto da rimanere solo tratteggiati o persino sparire, dato che la condizione di malattia va vissuta come una trasformazione senza interruzione: Zoila non sembra patire nessuna condizione realmente indesiderata, la sua è una metamorfosi armonica, senza innesse fasi intermedie ipostatizzanti. Il continuum delle sue progressive identificazioni, scandite dal procedere della malattia, viene tradito se immortalato sulla fredda superficie fotosensibile di crudeli indipendenti istantanee; il diario di composizione e scomposizione, in realtà, si presenta piuttosto come lo *storyboard* di un film in stop motion.

3 Conclusione: per una revisione *queer* e postumana dell'identità

Nel passaggio da 'malattia come compagna' a 'malattia come enzima' a mio modo di vedere si costruisce un'idea identitaria molto moderna che associa alla teoria *queer*. Un'identità nomade, come sostiene Rosi Braidotti (2013), di esseri, più che liquidi, porosi, attraversati costantemente dal mondo e dai flussi globali (virali) del sapere.¹⁷ In un'ottica panteistica neospinoziana, l'indebolimento fino all'obsolescenza delle violente categorie identitarie è un processo in atto che volge verso un'idea del sé plurale, che fa eco al 'Je est un autre' rimbaudiano e che si adagia comodamente per ora sul concetto biologico di «condividuo» (cf. Remotti 2013).

Mi sembra che la letteratura, come spesso accade, abbia colto questa inquietudine *queer* e l'abbia espressa poeticamente e metaforicamente come le compete, dando elementi fondamentali agli studi filo-

¹⁵ Mi riferisco al concetto di risonanza coniato da Unni Wikan in *Resonance: Beyond the Words* (2012).

¹⁶ Nel racconto «Colonizadas» di Diamela Eltit (2012), la protagonista, e voce narrante, accompagna la madre dal medico per una visita di controllo. Quando si riferisce alla madre lo fa aggiungendo invariabilmente il termine 'terminale', che non indica però esclusivamente la condizione di precarietà alla quale la malattia l'ha portata. Eltit ci propone un attributo che ci obbliga a contemplare una nuova sfumatura della troppo generica categoria di 'malato': 'terminale' indica un diverso stadio di maturazione dell'identità, arricchisce la descrizione del personaggio per come la protagonista vede e sente sia diventata. Interponendo il trattino tra le parole madre e terminal e trasformandolo in un nuovo lemma («madre-terminal»), l'autrice rende evidente come la madre della protagonista non sia meramente una 'paziente terminale' e che non possa essere inserita all'interno della categoria medica e trattata come una qualsiasi assistita, ma che vi sia bisogno di costruire uno spazio linguistico di riappropriazione del sé, rappresentato dal neologismo (per quanto stimolato dall'etichetta medica stessa: 'terminale'), che ribadisca l'unicità del soggetto e la necessità dell'autodeterminazione.

¹⁷ Cf. *Modernità in polvere* di Arjun Appadurai ([1996] 2012).

sofici e antropologici per affrontare la questione identitaria odierna con ancor maggior vigore. Credo che l'uso metaforico della malattia al giorno d'oggi, in letteratura come altrove, indichi la tendenza decostruzionista, ancora viva e vegeta, a infettare e contagiare, quindi meticciare e imbastardire ogni forma di controllo linguistico della molteplicità, a favore di una politica dell'accoglienza nei confronti di divenire identitari plurali.

Bibliografia

- Anderson, Benedict (1996). *Le comunità immaginate: origini e fortune dei nazionalismi*. Bari: Laterza.
- Appadurai, Arjun [1996] (2012). *Modernità in polvere*. Milano: Raffaello Cortina.
- Bellatín, Mario (1994). *Salón de belleza*. Lima: Jaime Campodónico.
- Braidotti, Rosi (2013). *Il postumano*. Roma: Derive Approdi.
- Braidotti, Rosi; Hlavajova, Maria (2018). *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academic.
- Brodsky, Roberto (2007). *Bosque quemado*. Buenos Aires: Mondadori.
- Butler, Judith (2004). *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*. Bologna: Meltemi.
- Canguilhem, George [1943] (1998). *Il normale e il patologico*. Torino: Einaudi.
- Cozzi, Donatella (2012). *Le parole dell'antropologia medica. Piccolo dizionario*. Perugia: Morlacchi.
- Crudo, Antonella (2004). *Ripensare la malattia. Dall'etnomedicina all'antropologia medica e alla psichiatria culturale della Harvard Medical School*. Lecce: Argo.
- Csordas, Thomas (1994). *Embodiment and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eltit, Diamela (2010). *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Planeta.
- Eltit, Diamela (2012). «Colonizadas». Guerrero, Javier; Bouzaglo, Nathalie, *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 79-84.
- Fassin, Didier (2010). *The Humanitarian Reason. A Moral History of the Present*. Berkeley: University of California Press.
- Lemebel, Pedro (1996). *Loco áfan. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM.
- Maciocco, Gavino; Santomauro, Francesca (2014). *Salute globale. I determinanti sociali e le diseguaglianze*. Roma: Carocci.
- Meruane, Lina (2016). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Nettel, Guadalupe (2006). *El huésped*. México: Anagrama.
- Ostrov, Andrea (2011). «Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel». *Confluente. Rivista di studi Iberoamericani*, 2, 145-55.
- Pandolfi, Tommaso (1993). *La cancroregina*. Milano: Adelphi.
- Paz Soldán, Edmundo (2016). «Artificial». *Las visiones*. Madrid: Páginas de espuma, 89-96.
- Pizza, Giovanni (2005). *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*. Roma: Carocci.
- Quaranta, Ivo (2006). *Antropologia medica. I testi fondamentali*. Milano: Raffaello Cortina.

- Remotti, Francesco (2013). «Identità o convivenza?» Mazzarese, Tecla (a cura di), *Diritto, tradizioni, traduzioni. La tutela dei diritti nelle società multiculturali*. Torino: G. Giappichelli Editore, 55-83.
- Scheper-Hughes, Nancy; Lock, Margareth (1987). «The Mindful Body: a Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology». *Medical Anthropology Quarterly*, New Series, 1(1), 6-41. URL <http://www.jstor.org/stable/648769> (2019-03-11).
- Schultz, Emily; Lavenda, Robert (2015). *Antropologia culturale*. Bologna: Zanichelli.
- Sontag, Susan (2002). *Malattia come metafora. Cancro e Aids*. Milano: Mondadori.
- Volpi, Jorge (2009). *El insomnio de Bolívar*. México: Debate.
- Walker-Bynum, Caroline (2001). *Metamorphosis and Identity*. New York: Zone books.
- Wikan, Unni (2012). *Resonance: Beyond the Words*. Chicago: University of Chicago Press.

Mario Vargas Llosa y alrededores

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Mario Vargas Llosa: *Cinco esquinas* o el demonio de la (re)escritura

Claire Sourp

Université Rennes 2, France

Abstract As he said in 1996, Mario Vargas Llosa always looked for a challenge when he was writing a novel. In spite of this declaration, he used to resort to a combination of narrative lines that will connect at the denouement. It is the case in *The Neighbourhood* (2016) where the author resumes a few technics frequent in the New Hispano-American Novel, where he goes back to his old *demons*. Nevertheless, this article will try to demonstrate rather than a rewriting, the author is offering to his reader a synthetic perspective of his literary world.

Keywords Mario Vargas Llosa. *Cinco esquinas*. *The Neighbourhood*. Rewriting. Synthesis.

Sumario 1 Introducción. – 2 El nivel de la escritura. – 2.1 Alternancia de capítulos. – 2.2 Desenredar los hilos narrativos. – 2.3 Los relatos enmarcados. – 2.4 Mantener la atención/suscitar el interés. – 3 La ‘intratextualidad’ vargasllosiana. – 3.1 La sombra de Pedro Camacho. – 3.2 La relación poder/escritura. – 3.3 Literatura y sexo. – 3.4 El papel del arte. – 4 Conclusión.

1 Introducción

Para mí, una novela es interesante en la medida que significa un desafío, la búsqueda de algo distinto, entonces, nunca me ha interesado, digamos, rehacer lo que ya había hecho [...] en mis novelas he procurado siempre explorar nuevas posibilidades, intentar alguna experiencia literaria de técnica o de tema o de lenguaje diferente. (Pastor de Roscoe 1996-97, 16)

Esta declaración de Mario Vargas Llosa tiene un eco particular al aplicarla a la última novela del escritor, *Cinco esquinas*, obra publicada en 2016,



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/031

439

que la prensa acogió de manera bastante crítica hablando, por ejemplo, de «primera obra póstuma»¹ del autor o de novela repleta de «facilismos».² Precisamente, una novela en la que no se inventa nada. Recordemos ante todo en qué consiste la intriga. Según el mismo autor, es la historia de:

dos señoras amigas que de pronto una noche, de una manera impensada para ambas, viven una situación erótica. Luego se fue convirtiendo en una historia policial, casi un thriller, y el thriller se fue transformando en una especie de mural de la sociedad peruana en los últimos meses o semanas de la dictadura de Fujimori y Montesinos. (Vargas Llosa 2016, contraportada)

Este trabajo propone una reflexión en torno a esta ficción, sus temas y escritura teniendo presente en la mente la declaración del novelista que recordamos al principio. En efecto, si suponemos que el desafío que se propone el autor a la hora de escribir sigue vigente, si suponemos que si sigue escribiendo es que merece la pena hacerlo, podemos hacer otra lectura del relato. Así, pensando en los demonios que recorren la obra del autor – aplicándole la teoría que elaboró a partir de la obra de Gabriel García Márquez (Vargas Llosa [1971] 2005) –, podemos cuestionar la reescritura y el elemento añadido como motores de la creación de este texto considerado menos ambicioso. Nos preguntaremos pues, en qué medida es la novela *Cinco esquinas* más aún que reescritura de la obra anterior, un texto sintético y abarcador de las diferentes experimentaciones literarias de Mario Vargas Llosa. Nos centraremos primero en sus técnicas de escritura (el discurso) y en un segundo momento en sus temas (la fábula) para poder definir así a qué reflexión nos invita.

2 El nivel de la escritura

2.1 Alternancia de capítulos

Una de las técnicas que aparece de manera recurrente en la obra de Mario Vargas Llosa es la técnica de los vasos comunicantes. Consiste en inventar

¹ Urriago, Hernando (2016). «Cinco esquinas, la novela póstuma de Vargas Llosa». *El País*, 27 de marzo. URL <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/cinco-esquinas-la-novela-postuma-de-vargas-llosa.html> (2019-03-15).

² Agreda, Javier (2016). «Cinco entradas a Cinco esquinas». *El Montonero*, 11 de marzo. URL <http://elmontonero.pe/columnas/cinco-entradas-a-cinco-esquinas> (2019-03-15).

dos historias que se tocan, que se están desarrollando una al lado de la otra de manera independiente; pero hay una especie de clima común que las envuelve. (Establier Pérez 1998, 76)

Sin embargo, muy a menudo, las tramas funcionan como senderos que se bifurcan y son más de dos las historias que coexisten en un mismo relato. En esta novela, según la crítica peruana María Elvira Luna Escudero Alie:

también se cruzan y mezclan, al menos, cinco cautivantes historias. A saber: la historia del periodista implacable de la prensa amarilla Rolando Garro, director del pasquín *Destapes*, la del matrimonio de Chabela y Luciano, la de sus íntimos amigos Marisa y Quique, la historia heroica de la Retaquita, y la del trágico recitador Juan Peineta y su fiel gatito Serafín.³

Si esta subdivisión de líneas narrativas cuadra con la topografía de *Cinco esquinas*, destacaré más bien tres tramas puesto que dos de ellas proponen subdivisiones internas. Pero, a pesar de todo, podemos recordar también qué supone esta técnica una lectura activa puesto que

los vasos comunicantes permiten [...] hacer comparaciones y mostrar contrastes de una forma no explícita, haciendo más densa y más eficaz la narración. Se trata pues de un procedimiento que respeta la iniciativa del lector al mismo tiempo que le exige absoluta atención, combinando informaciones y sacando conclusiones permanentes. (Establier Pérez 1998, 77)

2.2 Desenredar los hilos narrativos

La primera trama relata una relación homosexual liberada entre Marisa y Chabela, mujeres de la alta sociedad limeña.⁴ En esta línea narrativa, el lector sigue las travesuras de dos niñas buenas, Marisa y Chabela, que a la manera del Fonchito de *Elogio de la Madrastra*, experimentan los placeres de los amores tendenciosos y, en su clase social, escandalosos, como lo fueron, en su tiempo,

los amores de un bebé con una anciana que además es algo así como su tía

³ Escudero Alie, María Elvira Luna (2016). «*Cinco esquinas*, novela número dieciocho de Mario Vargas Llosa». *Letralia*, 2 de abril. URL <https://letralia.com/lecturas/2016/04/02/cinco-esquinas-novela-numero-dieciocho-de-vargas-llosa/> (2019-03-15).

⁴ Esta primera intriga reagrupa los capítulos I, III, XIV y XXII.

en *La tía Julia y el escribidor* (Vargas Llosa [1977] 1997, 112) o las numerosas historias de amor – a menudo incestuosas – imaginadas por Pedro Camacho en sus radioteatros. Asistimos por consiguiente a una reelaboración de temas ya evocados, pero, va más allá. En efecto, cuando la homosexualidad del protagonista de *Historia de Mayta* (Vargas Llosa [1984] 2000) suscitaba un rechazo evidente del entorno y desembocaba en un verdadero juicio moral y humillación verbal del «invertido»,⁵ en el presente relato, en cambio, genera largas descripciones de escenas de placer asumido. Es de notar que contrasta además con el telón de fondo político de conflicto interno armado. Así las mujeres parecen escapar al ambiente de tensión (o evadirse de él) gracias a su despreocupación, como bien lo recalcan los títulos de los capítulos: «El sueño de Marisa»; «Fin de semana en Miami» o «¿Happy end?» (Vargas Llosa 2016).

La segunda trama se elabora en torno a la revista *Destapes*: su director Rolando Garro y la manera como intenta chantajear al hombre de negocios Enrique Cárdenas para ofrecerle a su revista el despliegue que, según él, se merece. Esta línea se subdivide para enfocar también a La Retaquita, fiel colaboradora de Garro que siente una verdadera pasión por el periodismo y se va a empeñar en revelar la verdad sobre la muerte de su jefe, fallando en una primera acusación, antes de acertar y denunciar al hombre fuerte del régimen: Vladimiro Montesinos. Podemos destacar la siguiente organización de esta segunda trama:

Rolando Garro/Enrique Cárdenas		La Retaquita/Destapes	
cap. II	«Una visita inesperada»	cap. V	«La cueva de los chismes»
cap. IV	«El empresario y el abogado»	cap. VIII	«La Retaquita»
cap. VII	«La agonía de Quique»	cap. XIII	«Una ausencia»
cap. IX	«Un negocio singular»	cap. XV	«La Retaquita tiene miedo»
cap. XI	«El escándalo»⁶	cap. XIX	«La Retaquita y el poder»
cap. XVIII	«La noche más larga del ingeniero Cárdenas»	cap. XXI	«Edición extraordinaria de Destapes»

Bien vemos la repartición equilibrada del número de capítulos entre las dos subdivisiones así como una voluntad narrativa de plantear las dos ramificaciones desde muy temprano en la narración. La tercera trama⁷ se centra en un artista venido a menos: Juan Peineta al que el lector va conociendo gracias a una serie de analepsis que permiten

⁵ Adelaida, la mujer de Mayta, le habla a su marido de «enfermedad» que se podría «curar» con «electroshocks» (Vargas Llosa [1984] 2000, 230).

⁶ En cuanto a la organización interna de la historia, podemos notar que el capítulo central, el XI, corresponde a la publicación del número especial de *Destapes* en el que aparece Enrique Cárdenas y con ella, se acelera el relato.

⁷ Cap. VI: «Una ruina de la farándula»; cap. X: «Los tres chistosos»; cap. XII: «Comedor popular»; cap. XVII: «Extrañas operaciones en torno a Juan Peineta».

conocer su suerte pasada y desgracia presente. El papel que desempeñó R. Garro y su revista en la decadencia del personaje lo convierte en chivo expiatorio y se le acusa del asesinato del periodista.

Como se evidencia, la multiplicación de líneas narrativas sigue siendo representativa de la escritura de Mario Vargas Llosa. Sin embargo, asistimos en la novela a una serie de rupturas en estas líneas discursivas claramente destacadas puesto que dos capítulos funcionan de manera transversal. En el capítulo XX, se entremezclan todas las tramas narrativas mediante la alternancia de diálogos que hacen pasar de una trama a otra (como en las mudas o saltos cualitativos). Esta técnica consiste en asociar diferentes conversaciones en una continuidad discursiva, como si los personajes de diferentes planos espacio-temporales se contestasen entre sí cuando no puede ser el caso. Resulta por consiguiente necesario en este capítulo diferenciar las tramas aun cuando bien sabemos que, en fin de cuentas, todo tiene relación y que sirve para reagrupar las diferentes tramas en una sola.

Así tenemos una conversación

- entre los dos amigos Enrique y Luciano;
- entre las dos amantes Marisa y Chabela;
- entre el Doctor (Vladimiro Montesinos) y Julieta Leguizamón (La Retaquita).

Estas tres conversaciones aunque en lugares diferentes se desarrollan más o menos al mismo tiempo. Sin embargo se añade en algún momento:

- la conversación de los personajes que participaron «hacia un par de años, tal vez un poquito más» (Vargas Llosa 2016, 28) en la llamada «orgía de Chosica» (Kosut, las prostitutas y E. Cárdenas).
- el diálogo entre Juan Peineta y el fiscal en el momento de firmar la confesión de asesinato y la consecuente detención en un manicomio.
- el diálogo entre Ceferino, el fotógrafo, y Julieta.

Sintetizando, podemos decir que este capítulo bien titulado «El remolino», es decir un movimiento giratorio y rápido, corresponde a la exposición de los hechos que condujeron al intento de chantaje y publicación de fotos cuyas consecuencias fueron la muerte de Rolando Garro, la detención de Enrique Cárdenas y la consiguiente voluntad de Julieta y Cerafino de conocer la verdad cuando se acusa falsamente a Juan Peineta. Así es como descubre La Retaquita el papel del Doctor en la desaparición. Por consiguiente, este capítulo aparece al final de la obra y, sin embargo, permite echar una mirada retrospectiva y abarcadora sobre el conjunto de los acontecimientos.

Dos capítulos más tarde, después de la publicación del número especial de *Destapes* – sobre el que volveremos –, se integra otro capítulo sintético. A la manera de un epílogo, el capítulo XXII: «¿Happy end?» ofrece el balance de las evoluciones de los personajes después de

un elipsis de tres años. Además, el *excipit* funciona como una apertura porque deja presagiar un futuro de placer para las dos parejas. Con la amplificación del juego amoroso, se accede a la despreocupación absoluta que parece acompañar el cambio de régimen.

2.3 Los relatos enmarcados

Dos capítulos no siguen el dispositivo anteriormente mencionado y constituyen verdaderas *mise en abyme* dentro del relato. Estos relatos enmarcados además recuerdan a la manera de espejos otros textos anteriores del novelista. Así, pasa con el capítulo XVI: «El latifundista y la chinita». Es verdaderamente un capítulo aparte, dado que un personaje al que se conoce poco, Luciano, el abogado amigo de Cárdenas, toma la palabra para contar una historia de familia que recuerda otra parecida que encontrábamos en *La Tía Julia y el escribidor*, como si fuera una reescritura pero invertida del relato redactado por el escritor en ciernes Varguitas. Este paralelismo permite observar las similitudes entre los relatos de los personajes.

Varguitas, <i>La tía Julia y el escribidor</i> (Vargas Llosa [1977] 1997, 275)	Luciano, <i>Cinco esquinas</i> (Vargas Llosa 2016, 189-90)
<p>La tía Eliana, cuando parecía condenada a la soltería, se había casado intempestivamente con un chino, dueño de una bodega en Jesús María, y la familia, empezando por sus padres, horrorizada ante el escándalo – entonces creí que lo escandaloso era que el marido fuese chino, ahora deduzco que su tara era ser bodeguero – había decretado su muerte en vida y no la había visitado ni recibido nunca.</p>	<p>Mi abuela materna, en realidad, no se llamaba Laura. Y era una china. Marisa y Quique sonrieron; pero Chabela abrió los ojos, asombrada. — Una china? [...] una china china? [...] Bueno tal vez fuera una china chola – precisó Luciano – pero yo creo que era una china china sin más. Ahora viene lo más grave. Su padre era el pulpero del pueblito de la hacienda. Debía ser guapa, atractiva, para que un señorón cargado de prejuicios, racista y déspota sin duda como toda la gente de su clase diera ese paso increíble, casarse por la Iglesia con la hija de un pulpero que, tal vez, era analfabeto y no se habría puesto zapatos en su vida.</p>

En ambos relatos, bien se evidencian los prejuicios clasistas y racistas de la 'buena' sociedad peruana.⁸ El lector no percibe muy bien el porqué de este relato que no influye en la(s) trama(s); podemos suponer sin embargo que sirve de pausa en la construcción dramática del relato. En efecto, el capítulo anterior se centraba en la tensión en la redacción de *Destapes* después de la muerte de R. Garro hasta el alivio de la Retaquita, después de tomar una decisión importante. Acaba, de hecho, el capítulo XVI con la detención de Enrique Cárdenas por el asesinato de Garro después de la acusación de la periodista. Así, la velada en la que Luciano cuenta la historia de sus abuelos podría constituir un relato enmarcado apaciguador de tensiones, hasta salvador quizá, parecido al que teníamos en *Lituma en los Andes* con la narración por Tomasito de sus amores con Mercedes.⁹

Por otra parte, también se integra al relato lo que corresponde a la edición extraordinaria de *Destapes*. El capítulo XXI integra la totalidad de este número tan especial puesto que, «por primera vez», cambia de registro y la farándula desaparece a favor de una «crónica roja y política». Sin embargo, el tono grandilocuente sigue igual a la hora de revelar los «escabrosos detalles» de la muerte del «llorado y egregio»¹⁰ Rolando Garro. Este estilo recuerda sin lugar a dudas la elegía fúnebre que Pantaleón Pantoja le dedica a la «Llorada Olga Arellano Rosaura, recordada y muy querida Brasileña» (Vargas Llosa [1973] 1996, 252). En *Pantaleón y las Visitadoras*, el autor recurría a este dispositivo narrativo para dar a conocer la verdad y el número especial del diario *El Oriente* (247) volvía con escabrosos detalles¹¹ sobre el asesinato de la prostituta. Semejante técnica de «collage» ya aparecía por ejemplo en *La guerra del fin del mundo*, con la reproducción de la edición del *Jornal de noticias* del 3 de enero de 1897 (Vargas Llosa [1981] 1997, 2, II). En este caso, el periódico cumplía un papel mucho más informativo que sensacionalista, sin embargo, en algunas formulaciones, también se percibía una nota subjetiva al hablar, por ejemplo, de «los lamentables sucesos de banditismo y degeneración moral de Canudos» ([1981] 1997, 143).

Igual que en las novelas anteriores, la integración de este capítulo crea una impresión mayor de veracidad y compañía, mediante el discurso periodístico, la resolución de la tensión.

⁸ Estos temas también aparecen en *La señorita de Tacna* y el famoso baile entre Eliana y Mascarita, un día de Fiestas Patrias, o en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, desembocando en éste en la muerte del novio.

⁹ Véase al respecto el artículo de Armando Figueroa (1994, 41).

¹⁰ Las citas relativas al número especial de *Destapes* se encuentran en la página 283 de la novela (Vargas Llosa 2016).

¹¹ Sólo con el titular de la llamada «crónica del asalto» percibimos esta voluntad: «El crimen de la Quebrada del Cacique Cocama minuto a minuto: su cortejo de sangre, pasión, sadismo necrofilico e instintos desbocados» (Vargas Llosa [1973] 1996, 255).

2.4 Mantener la atención/suscitar el interés

Otro recurso para captar la atención del público consiste en integrar preguntas dentro del texto. Esta técnica utilizada en *La tía Julia y el escribidor* para suscitar el interés del radioescucha por el siguiente episodio de radioteatro, o el siguiente capítulo par, recuerda aquella que utilizaban los escritores decimonónicos al fragmentar la narración en folletines. Si en el caso de Pedro Camacho la multiplicación de preguntas al final de cada episodio podía abrir una pista para evocar diferentes tramas posibles, así como traicionar la ausencia de proyecto narrativo preciso del escribidor, lo mismo ocurre en algunos capítulos de esta novela, por ejemplo cuando se pregunta Enrique Cárdenas:

¿Sería cierta la amenaza de este canallita? ¿Se atrevería a publicar las fotos? [...] ¿Tendría que dar marcha atrás? ¿Pedirle disculpas y decirle que invertiría esos cien mil en la repulsiva hoja que publicaba? (Vargas Llosa 2016, 104)

Pero, la mayor parte del tiempo, en *Cinco esquinas* crean un suspense algo codificado puesto que son preguntas meramente retóricas. Obviamente, en general, aquello que se plantea en la pregunta va a suceder. Los dos siguientes ejemplos lo confirman:

¿qué ocurriría si estas fotos llegaban a todo Lima a través de un periódico o una revista de esas que vivían del amarillismo, de sacar a luz pública las inmundicias de las vidas privadas? (29)

¿Te imaginas lo que ocurriría si estas fotos aparecieran en *Destapes*? (49)

Estas preguntas anuncian el escándalo del capítulo XI y las consecuencias de éste, capítulo XIV, con los «desarreglos y arreglos conjugales». ¹² O sea que sirven de hilo conductor a la trama principal. Cuando por su parte se pregunta la Retaquita: «¿cómo terminará la bendita historia de las fotos? ¿Bien o mal?» (94), no percibe el lector que en ese momento está abriendo una nueva pista en el relato. En fin de cuentas, para quien acaba mal es para Rolando Garro y a pesar del escándalo para quien acaba mejor de lo que podría ser es para Enrique Cárdenas. Es de notar por fin que a partir de la mitad de la novela, desaparecen estas preguntas puesto que la publicación efectiva de las fotos permite pasar a la acción directa: la muerte de Rolando

12 Es de notar en el tono de este capítulo otra referencia a Pantaleón Pantoja en las conversaciones que tiene con su mujer antes de la revelación de la infidelidad del soldado.

Garro y las consecuencias de ésta dejando atrás la anticipación de la acción o suposiciones de los personajes.

Pudimos observar en esta primera parte que la novela de 2016 vuelve a utilizar técnicas ya conocidas y utilizadas en el conjunto de la obra anterior. Sin embargo, tiene esta novela una complejidad en el perspectivismo que le impone al lector de la obra de Vargas Llosa. Para percibirla hay que ser un lector atento y conocedor del conjunto de la obra del Premio Nobel. Una vez más, crea el autor una serie de ecos que funcionan como *intertextos*.

3 La ‘intratextualidad’ vargasllosiana

3.1 La sombra de Pedro Camacho

Es de notar en este relato que el escritor de *La tía Julia* parece cobrar vida y aparecer bajo los rasgos de una serie de personajes de la novela. Las coincidencias entre los dos personajes Juan Peineta y Pedro Camacho son numerosas: ambos viven en un hotel de mala muerte. El Hotel Mogollón para Juan Peineta y La Tapada para Pedro Camacho, situados en el centro de Lima en ambos casos. Más llamativo aún, los dos personajes conocen una suerte parecida, encarnación entrada en años de prototipos literarios en vía de desaparición, llegan a la fama máxima antes de decaer. El «Balzac criollo» (apodo que le da el narrador a Camacho), hombre pluma totalmente dedicado a la escritura, recuerda la figura del escritor decimonónico. Marito lo compara con «esos caballeros de la viejas fotografías» (Vargas Llosa [1977] 1997, 24)¹³ y permite así profundizar esta opinión que hace pensar en un personaje un poco pasado de moda, estampado en una antigua forma de escribir y de concebir la escritura. La nobleza de alma de Camacho apoya esta idea de que el escritor es ante todo un escritor en el primer sentido de la palabra, en efecto afirma que

los artistas no trabajan por la gloria sino por amor al hombre. (66)

El recitador de versos, en cuanto a él, es amante de la poesía pero cambia de ambiente profesional. Acepta trabajar en el programa televisivo *Los tres chistosos* donde debe renunciar a lo que era y aceptar que la poesía sea motivo de burla o sea que declama para que los otros puedan pegarle buenas palizas. Y es precisamente cuando trabaja por la gloria cuando pierde su alma y acaba perdiéndolo todo. Al final de *la tía Julia y el escritor* Camacho ya no es ese «hombre industria» ca-

¹³ También se habla en la novela de «su cabellera y su atuendo de poeta decimonónico» (Vargas Llosa [1977] 1997, 56).

paz de redactar varios radioteatros al día sino que recorre las comisarías para traerles datos policiales de los que se valdrán sus superiores para redactar artículos en la revista *Extra*. Ambos conocen una trayectoria bastante parecida. El último punto de convergencia entre los dos artistas se relaciona con la salud: ambos pierden la memoria. En el caso de Juan Peineta, es la consecuencia de la caída vertiginosa que sufrió. Parece ser, más que senilidad, una manera de defenderse y olvidar la serie de tragedias que vivió: la despedida del programa televisivo, la enfermedad de la mujer, la precariedad económica que le impide curarla y la condena a muerte. Camacho por su parte deja de escribir porque le falla la memoria¹⁴ y no recuerda quién es quién en los diferentes radioteatros, le escapa el sistema de escritura que había establecido.

Yendo más lejos en esta comparación entre las dos novelas, podemos destacar al personaje de Rolando Garro. Parece ser una figura directamente sacada de un radioteatro de Pedro Camacho. Su historia personal se inscribe en la línea de las historias truculentas del escritor. Abandonado en un hospicio por su madre, se fuga de la casa de sus padres adoptivos, con el dinero de estos cuando se entera de su origen. Tiene problemas de depresión que necesitan una medicación específica:

Dada su endemoniada constitución psicológica, no le convenía aquellos estados de ánimo, pues corría el riesgo de volverse loco de verdad o de quedarse tieso. (Vargas Llosa 2016, 57)

Por consiguiente, este personaje podría ser a la vez hijo de Crisanto y Fátima ([1977] 1997, 387) así como el inquilino de la pensión Bergua que intenta matar al padre simbólico, el dueño de la pensión que cuida de él (como lo hace Garro robando a quien lo educó y cuidó) (251-69).

3.2 La relación poder/escritura

Los puentes que establece el autor con sus obras anteriores van más allá de unas temáticas escogidas o adecuación entre personajes puesto que, en esta última novela, vuelve a adoptar las reflexiones que integraban la obra anterior. El paralelismo entre las dos revistas de hechos sensacionales *Extra* y *Destapes* permite comprobarlo. Los siguientes titulares salen en *Extra* «Mata a la madre para casarse con la hija» o «policía sorprende baile de dominós: ¡todos eran hombres!», cuando *Destapes* publica en su carátula fotos de la llamada «Orgía de Chosica» en la que el Ingeniero Cárdenas sale desnudo. El papel de estas

¹⁴ Para una profundización de este sistema narrativo de la destrucción literaria, podemos referirnos a Sourp 2016.

dos revistas se relaciona claramente con la situación política y permite así pensar en el poder de los medios de comunicación y su relación estrecha con el poder político. Le dice Montesinos a La Retaquita

yo quiero aprobar el número armado antes de que vaya a la imprenta y yo pondré a veces los titulares. (Vargas Llosa 2016, 243)

Apunta pues el novelista:

Creo que una originalidad de la dictadura de Fujimori y (Vladimiro) Montesinos fue la utilización de la prensa amarilla de manera sistemática para bañar a sus críticos en mugre periodística, inventando escándalos o sacando a la luz asuntos privados, políticos, familiares, sexuales, mediante una prensa que la dictadura tenía subvencionada, y esto lo he aprovechado.¹⁵

De hecho, tanto en *Extra* como en *Destapes*, la prensa se convierte en instrumento de poder:

<i>La tía Julia y el escribidor</i> (Vargas Llosa [1977] 1997, 439)	<i>Cinco esquinas</i> (Vargas Llosa 2016, 243)
<i>Extra</i> había nacido en la época de Odría bajo buenos auspicios; el régimen le daba avisos y le pasaba plata por lo bajo para que atacara a ciertas gentes y defendiera a otras. Además, era de las pocas revistas permitidas y se vendía como pan caliente.	Yo te diré a quién hay que investigar, a quién hay que defender y, sobre todo, a quién hay que joder [...] joder a quienes joden el Perú. ¹⁶

Cambia el registro de lengua, pero bien vemos que entre las dos novelas, no cambia nada en el fondo. Algunos órganos de prensa se convierten en los títeres del poder político. Podemos recordar también que en *La Fiesta del chivo*, Agustín Cabral, secretario de Estado, senador y presidente del Partido dominicano es víctima de esa caza de brujas. El periódico *El Caribe* publica en su sección «más leída y temida» una carta contra él en la que se le acusa de destitución por «incorrecta gestión en el Ministerio de Obras públicas» (Vargas Llosa 2000, 254-5). Así se entera pues de que cayó en desgracia. Como no puede justificarse hablando con el Benefactor, le ofrece su propia hija Urania,

¹⁵ «‘Hay que tratar el mundo del sexo con naturalidad’: Vargas Llosa». *El Tiempo*, 1 de marzo de 2016. URL <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16524505> (2019-03-15).

¹⁶ ¿Cómo no recordar además con esta formulación el famosísimo incipit de *Conversación en la Catedral* «¿En qué momento se había jodido el Perú?».

para probarle su lealtad. *Cinco esquinas* denuncia la degradación del sentido de «informar» porque esta instrumentalización de la palabra se convierte en abuso de poder.

Pero, por otra parte, el poder de la escritura se revela como poder máximo. En efecto, al fin y al cabo sirve para hacer justicia y para desmascarar la realidad del mundo y restablecer la verdad.

Sabemos el riesgo que corremos publicando esta edición extraordinaria de *Destapes* que denuncia como asesino y corruptor de la prensa peruana al hombre que, tal vez, haya acumulado más poder, multiplicado más la corrupción y causado más estragos en la historia de nuestra querida Patria, el Perú: el jefe del Servicio de Inteligencia conocido por tirios y troyanos con su consabido seudónimo: el Doctor. (Vargas Llosa 2016, 284)

Esta denuncia pública, asumida por la nueva directora de *Destapes* bien muestra que la corrupción no logra alterarlo todo y que la pasión periodística que anima a Julieta así como su fidelidad a Garro no se pueden comprar.

Las otras dos preocupaciones giran en torno a cuestiones que podrían parecer más anecdóticas pero que en fin de cuentas también son reveladoras de los cambios de la sociedad. Son temas también evocados ya en la obra del novelista: la sexualidad y el arte.

3.3 Literatura y sexo

Cada una de las tramas permite aproximarse a uno de estos dos ámbitos. Como ya lo mencionamos, Mario Vargas Llosa en su narrativa explora las pistas del amor y del erotismo pero aquí decide enfocarlo desde la perspectiva de dos mujeres que se inician a los placeres lésbicos. Si, por ejemplo, un personaje como Pantaleón Pantoja descubre por razones profesionales y por sentido del deber el placer sexual con La Brasileña, si juega a menudo el autor con los tabúes como el incesto,¹⁷ aquí, el aprendizaje amoroso permite evadirse de un presente marcado por la violencia política. Además, como lo afirma el propio escritor, se trata de «una novela llena de erotismo» porque es «un síntoma de alta civilización».

En el amor no hay que aburrirse, exige creatividad – explica – y una inversión de tiempo y de cultura que lo convierten en arte. Los pueblos primitivos lo veían como un desfogue animal y la cultura lo ha transformado en algo complejo y rico.¹⁸

¹⁷ La famosa tía Julia de la novela sólo era tía política del narrador.

¹⁸ «'Hay que tratar el mundo del sexo con naturalidad': Vargas Llosa». *El Tiempo*, 1 de marzo.

3.4 El papel del arte

La tercera trama de la novela permite reanudar con reflexión sobre el arte, la literatura y su lugar en la sociedad. Lo que se pone en escena aquí es la llamada sociedad del espectáculo que impone que se sacrifique el arte (poético en este caso) al éxito.

Te vendiste por la codicia, renunciaste a la poesía por la payasada, de puro angurriente le clavaste una puñalada al arte (Vargas Llosa 2016, 72)

piensa Juan Peineta. En efecto, en *Los tres chistosos*, famoso programa de América televisión,

hasta lo hacían recitar [...] solo para que los otros dos chistosos lo callaran con sendas bofetadas que o tiraban al suelo y hacían revolcarse de risa al público que asistía a la grabación del programa y, por lo visto a la miriada de televidentes que tenían en todo Perú. (106)

Otra alusión a la progresión de estos nuevos juegos del circo al final de la novela con *La hora de la Retaquita*, «el programa más popular de la televisión peruana» (308). Su contenido, en la continuidad de lo que era *Destapes* y del interés y dedicación de su presentadora cuya

idea del periodismo le venía fundamentalmente de los pequeños pasquines y hojas amarillas que se exhibían en los quioscos del centro (93),

son «chismografías y huachaferías» (308), pero ejerce un verdadero poder de fascinación sobre los espectadores. O sea que en lo relativo a las temáticas de reflexión, los hilos también convergen para dar una visión crítica de la sociedad.

4 Conclusión

Como se intentó presentar de manera breve, esta novela se inscribe en la continuidad del resto de la obra de Mario Vargas Llosa. Me centré en algunos textos representativos pero podemos notar que también se relaciona con novelas más recientes como *El héroe discreto* y *Travesuras de la niña mala* confirmando así que Mario Vargas Llosa crea una red intratextual dentro de su obra. Algunos personajes reaparecen con alteraciones o mudas para convertirse en polifacéticos y nos dan una nueva percepción de la realidad. Y en esta realidad, el poder sigue confundándose con el abuso de poder en su práctica de la política y de la *res pública*. Humillación y ajustes de cuentas

son las armas del régimen que quiere mantener a la población bajo el miedo. Por otra parte, reanuda con una reflexión ya empezada en la obra anterior. Con esta novela, el autor sigue escribiendo con sus demonios demostrando lo que ya afirmaba en 2008 al hablar de civilización del espectáculo:

¿Qué quiero decir con civilización del espectáculo? La de un mundo en el que el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal. Este ideal de vida es perfectamente legítimo, sin duda. Sólo un puritano fanático podría reprochar a los miembros de una sociedad que quieran dar solaz, esparcimiento, humor y diversión a unas vidas encuadradas por lo general en rutinas deprimentes y a veces embrutecedoras. Pero convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias a veces inesperadas. Entre ellas la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad, y, en el campo específico de la información, la proliferación del periodismo irresponsable, el que se alimenta de la chismografía y el escándalo.¹⁹

Denuncia pues una sociedad que no respeta el arte, una sociedad cuyos juegos del circo siguen difundiendo una imagen de violencia y diversión vana para que la frivolidad y la despreocupación le permitan a la mayoría seguir viviendo como si no pasara nada. Sin embargo, a pesar de todo, la novela demuestra que la escritura sigue teniendo peso. El fanatismo literario (periodístico en este caso) tiene otra cara y se convierte en determinación, la de una mujer, periodista nata, que se empeña en revelar la verdad. Como lo hizo el periodista miope de *La guerra del fin del mundo*, La Retaquita escribe para restablecer la verdad. Y por vez primera, no fracasa su acción sino que desemboca en un cambio rotundo porque al fin y al cabo, al oponerse al poder abusivo del Doctor, esa heroína no tan discreta consigue restablecer la libertad de expresión.

19 Vargas Llosa, Mario (2009). «La civilización del espectáculo». *Letras Libres*, 28 de febrero, 122. URL <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-civilizacion-del-espectaculo> (2019-03-15).

Bibliografía

- Establier Pérez, Helena (1998). *Mario Vargas Llosa y el arte nuevo de hacer novelas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Figueroa, Armando (1994). «El regreso del cabo Lituma: dos mundos andinos vistos por Mario Vargas Llosa». *Quimera*, 122, 40-4.
- Pastor de Roscoe, Ada (1996-97). «Entrevista con Mario Vargas Llosa», en «Mario Vargas Llosa, un infatigable narrador», núm. especial, *Explicación de textos literarios*, 25(2), 7-19.
- Sourp, Claire (2016). «Pedro Camacho: quand les failles de la mémoire deviennent système d'écriture». Dubosquet Lairys, Françoise (éd.), *Les failles de la mémoire*. Rennes: PUR, 209-19.
- Vargas Llosa, Mario [1973] (1996). *Pantaleón y las Visitadoras*. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca de bolsillo.
- Vargas Llosa, Mario [1977] (1997). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca de bolsillo.
- Vargas Llosa, Mario [1981] (1997). *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca de bolsillo.
- Vargas Llosa, Mario [1984] (2000). *Historia de Mayta*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario [1971] (2005). «Garbriel García Márquez, historia de un deicidio». *Ensayos literarios I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 109-697.
- Vargas Llosa, Mario (2000). *La Fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2016). *Cinco esquinas*. Lima: Alfaguara.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La fiesta del chivo **de Mario Vargas Llosa**

La construcción de la identidad del dictador mediante la configuración de la corporalidad en la dinámica del poder institucional

Mara Donat

Independent researcher

Abstract In the novel *La fiesta del chivo* the Peruan writer Mario Vargas Llosa shapes the dictator as a symbolic figure of any dictatorship through the corporal elements which characterise his personality together with his physical body. Dictator's power vacillates because of body's vulnerability at his age of seventy. Health problems related to sexuality debilitate tyranny as an institutional symbol of power. This paper studies the way the corporality is related with textuality in the construction of a historic novel as a fiction.

Keywords Peruan literature. Historic novel. Dictatorship. Corporality. Textuality.

Sumario 1 La construcción de un texto somático. – 2 La configuración del personaje mediante la corporalidad. – 3 La corporalidad entre poder y vulnerabilidad. – 4 La sexualidad entre dominio e impotencia.

1 La construcción de un texto somático

Para Mario Vargas Llosa la escritura es un medio privilegiado para exorcizar sus propios demonios. Escribir se convierte en un acto de denuncia contra las injusticias producidas por un sistema de poder patriarcal y despótico, como una dic-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/032

455

tadura. Si los fantasmas se vuelven obsesivos en la escritura, como indica el autor de joven en una entrevista (Oviedo 1982, 64-5), por cierto una de las obras más recientes cumple con la construcción de la personalidad de un dictador en sus rasgos corporales, comportamentales y psíquicos. Se trata de *La fiesta del Chivo*, novela histórica que ficcionaliza los acontecimientos de la dictadura en la República Dominicana en los últimos años, logrando abarcar por análisis los treinta años del poder de Rafael Leónidas Trujillo Molina. Puesto que en esta obra la denuncia contra el régimen involucra al cuerpo en la construcción temática, nos interesa estudiar la dinámica del poder institucional que abarca diferentes dispositivos dentro de unas estrategias biopolíticas, pero sobre todo con un enfoque específico en el elemento de la corporalidad como dispositivo semiótico en la construcción del personaje del dictador.

Es evidente en la obra un proceso de semiotización del cuerpo del personaje, porque la corporalidad se hace una estrategia de construcción del texto literario en la representación de la figura del dictador, Trujillo en persona ficcionalizado en la obra, pero también el tipo del dictador en general. Es más, el tipo de quien detiene y ejerce un poder institucional de alto cargo. Entonces aquí se propone un estudio del cuerpo como 'mecanismo de análisis' del texto narrativo, según la teoría somática del estudioso mexicano G. Weisz (1998, 18-19), quien propone al cuerpo como «notable instrumento de indagación en el análisis del texto», siendo un «sistema de significación», un «sistema de signos» que desde su constitución biológica emana mensajes (22),¹ por lo tanto permite una hermenéutica con base en los relatos corporales, o sea una interpretación somática (14).² Con base en este mo-

1 El autor propone los principios esenciales para construir la teoría somática como instrumento de interpretación de textos literarios: «A lo largo de este trabajo se bosqueja una teoría somática que toma en cuenta los diferentes canales de significación desde una perspectiva corporal. Toda disciplina que nos sirve como aparato de análisis debe aplicarse a la teoría somática que se formula a partir del cuerpo como texto o del texto como cuerpo. Cada disciplina semiotiza al cuerpo de manera distinta» (Weisz 1998, 18). Luego aclara: «Importa delimitar la problemática de este trabajo que consiste en ubicar al cuerpo como mecanismo de análisis, principalmente en sus vínculos con la comunicación y la literatura» (18-19).

2 El crítico explica: «En la combinación del cuerpo y del significado se abre un terreno particular de interpretación somática de los textos» (Weisz 1998, 13). «El cuerpo se convierte en un sistema de signos en la literatura, la pintura y el teatro [...] La forma en que el cuerpo y el texto se articulan propicia una relación analógica» (14). Este proceso representacional se hace efectivo cuando el lector reactiva el significado somático por reconocerse en el cuerpo ficcionalizado en la narración, de manera que el cuerpo se vuelve el punto de unión entre lector y texto (17-18). Así es lugar de la escritura y al mismo tiempo vehículo de la interpretación mediante la lectura, lo que permite a Weisz construir su modelo bio-semiótico como dispositivo hermenéutico. Ahora bien, ¿cómo se construye la corporalidad en un texto literario? Justo porque la representación se lleva a cabo como una construcción simbólica dentro de un imaginario, Weisz propone «reflexionar el impacto entre cuerpo-psyque-texto» y «explicar los relatos corporales» (135-6), porque el cuerpo es el resultado de características no solo físicas, sino también conceptuales (136). En particular, el discurso patógeno es muy eficaz en crear un sistema de significación, como la peste en el

delo hermenéutico, lo que aquí se propone mediante nuestra lectura crítica es aplicar los principios básicos de la teoría biosemiótica en el estudio del relato corporal en un contexto y texto diferente a los tratados por Weisz, la narrativa fantástica y surrealista o la escritura femenina. Nuestro texto literario es de género histórico, una novela en cuyo contexto socio-político se simboliza la figura de un dictador como emblema del poder institucional absoluto.

En *La fiesta del Chivo* Mario Vargas Llosa construye el relato ficcional a partir del dato histórico de la Dictadura en la República Dominicana de 1930 hasta 1961. El personaje Rafael Trujillo se presenta ficcionalizado a través de sus acciones diarias, sus pensamientos, sus relaciones públicas con los colaboradores, pero de manera evidente se configura a partir de su cuerpo, físico y conceptualizado. Tal corporalidad se hace el lugar privilegiado que simboliza la dinámica del poder político y personal del personaje, representado en la dicotomía entre salud y enfermedad, fuerza y debilidad. El texto narrativo sugiere una lectura somática porque la corporalidad se inscribe en el ámbito del poder político social, asumiendo un significado metafórico y simbólico más allá de toda referencia histórica, siendo el cuerpo un sistema de signos que construyen el significado. Nos interesa entonces analizar este relato corporal como construcción de un texto somático por la ambivalencia que asume el poder en su fase de decaimiento. El aspecto político establece una política del cuerpo que a su vez se vuelve una política del texto, en adquirir este carácter somático (Weisz 2005, 119).³

El dictador Trujillo adquiere una función metafórica y simbólica en la historia narrada a partir de la biografía y la historiografía como puras referencias. Queda claro que el autor no se propone hacer una mimesis del personaje real, sino configurar a la persona del dictador de manera emblemática en la ficción, según el principio de verosimilitud y el criterio de persuasión teorizados sobre todo en las *Cartas a un joven novelista* (Vargas Llosa 2005, 1346-56). No es una postura de irresponsabilidad, todo lo contrario, es la conciencia de cumplir con un relato narrativo de tipo ficcional, dentro de la autonomía de la escritura.⁴

teatro teorizado por Artaud. «La enfermedad escribe su historia sobre el cuerpo saludable y lo convierte a su propia lógica. La enfermedad impone sus propios códigos para conformar un sistema particular de significación» (Weisz 1998, 15).

3 Según Weisz «la política del cuerpo reverbera en una política del texto» (2005, 119); en un texto somático se abren espacios en donde se inscriben ficciones corporales relacionadas con un imaginario preciso, creado en un determinado contexto sociocultural y/o político. Se construye así un texto corporal que toma forma como un cuerpo de signos. Es la «mediación de dispositivos exegéticos en la lectura hermenéutica» lo que logra «explicar un fenómeno literario que gravita en torno a la construcción simbólica» de una figura, de un saber (122).

4 Véase los principios creativos en las *Cartas a un joven novelista*, en particular la metáfora del catoblepas (Vargas Llosa 2005, 1302-3). Sobre la relación entre verdad/mentira en *La fiesta del chivo* véase aportes de Grillo (2012) y Lefere (2004). En la narrativa del autor peruano, con base en los principios creativos de Flaubert (Vargas Llosa 2005, 733-7;

2 La configuración del personaje mediante la corporalidad

A partir de un proceso de semiotización del cuerpo en el texto narrativo, desde el principio el personaje de Leónidas Trujillo se nos presenta en la dicotomía entre fuerza y debilidad con referencia a su estado físico, siempre en relación con el poder político. Según la estructura de ritmo ternario el narrador diegético representa al personaje Trujillo desde el segundo capítulo, en tercera persona en el día del complot, desde la madrugada hasta la noche. Mediante la descripción, rica en detalles, empieza a trazar la corporalidad del personaje, desde su aspecto físico hasta su carácter, la rutina diaria y el comportamiento, sus pensamientos y comentarios, su relación con los subordinados. Si nos detenemos en el aspecto del vigor físico y psicológico del personaje, no obstante despierte de una pesadilla que delata cierta vulnerabilidad psicológica que remite también al problema de salud, los elementos a destacar son su arreglo perfecto, su puntualidad y disciplina, su voz y mirada. Encontramos a Trujillo a los 70 años despertándose a las cuatro de la madrugada para emprender su rutina de cuidado del cuerpo y del atuendo, respetando una puntualidad controladísima antes de salir para alcanzar su despacho en el Palacio Nacional, donde recibe a sus colaboradores íntimos. Mientras se arregla pasan por su cabeza todo tipo de pensamientos, reflexiones, preocupaciones sobre su poder y la realidad política de su país en un momento de dificultad extrema por la sanciones de la OEA y la oposición de la Iglesia contra el régimen. Seguridad y soberbia vacilan, pero se traza con solidez la figura del jefe, que de manera evidente es configurado a partir de su cuerpo físico, como un sistema de signos que crean significado. Dentro del tema del poder del régimen el cuerpo es un subtema construido mediante motivos salientes en la construcción del personaje. El narrador describe el cuidado obsesivo del cuerpo, la actividad deportiva y el arreglo impecable en el atuendo, rutina de cada mañana (Vargas Llosa 2007, 25-30), que remite a la disciplina desarrollada desde su formación militar en los *marines*, incluida la puntualidad absoluta (25-6, 230). Estas prácticas físicas cumplen con el objetivo principal de mantener joven al cuerpo, lleno de vigor y fuerza, limpieza y rectitud formal. Son motivos que trazan los rasgos típicos de la figura simbólica del dictador en el imaginario colectivo de un poder militar y de un régimen absolutista. No tan alto, dotado de unos bigotitos moscas, con alusión a Hitler, el Jefe ejerce su

772-3), es fundamental la construcción y configuración del personaje, rica en detalles en la descripción física y la representación psicológica, sobre todo de los protagonistas, junto con la acción y el comportamiento. En la novela la figura del dictador no se construye de manera monumental o unívoca, sino mediante la red de relaciones entre todos los personajes bajo su poder, sin dejar por eso de tallarse con fuerza. Las voces narrantes son múltiples y abarcan desde la narración en tercera persona hasta la bivolocalización interna al personaje.

poder a partir del gobierno de su propio cuerpo (31), hasta llegar a ser un culto inspirado en el personaje romano de *Quo vadis?*, Petronio (38-40), y se extiende hasta el control del cuerpo de sus subordinados en el arreglo formal (39-40). Por eso destaca la importancia del uniforme, del que se percata bien el ojo observador de Antonio de la Maza en el coloquio con el Jefe (120), y la costumbre de cambiarse de ropa varias veces al día no solo por los problemas de salud, como en la tarde con el Presidente Balaguer (285). El cuidado de las apariencias pone el cuerpo al centro de la identidad pública y relacional del personaje, siendo la disciplina una de las estrategias del poder político ejercido por el dictador. Como dispositivo del poder la corporalidad se configura a menudo por metonimia en la narración, mediante la descripción minuciosa de los gestos, sobre todo la voz y la mirada. La narración en tercera persona es mediada a menudo por el testimonio intravocálico o dialogado de los otros personajes, cuya memoria consolida la construcción del personaje ficcional.⁵

En este proceso de semiotización del cuerpo configurado en el texto narrativo en el contexto político-cultural del régimen, todos los atributos del cuerpo y del carácter son motivos que configuran el dictador a nivel simbólico. La disciplina, la modulación consciente de la voz y la mirada son los elementos corporales que al configurar el poder psico-físico ejercido con violencia por el dictador le atribuyen una personalidad fuerte, con un control total de los subordinados. Por eso les valen los apodosos de Jefe y Benefactor, Su Excelencia y la asociación con Dios, más que por su voluntad por la atribución del senador Balaguer, quien oficializa el lema «Dios y Trujillo» (167, 295-7). Dotado de este poder inconmensurable, no obstante las evidencias de la crisis política internacional y económica interior, el dictador desafía todo límite asegurando quedar en el poder hasta la muerte (97, 160, 165), lo que de hecho se cumple (253). Cubriendo tal cargo divino, el dictador justifica toda forma de violencia por

⁵ Así Amadito, además de fijarse en el atuendo cuidadoso del Jefe, inclusive en el anillo que llevaba como amuleto en defensa de los haitianos, se percata de su autoridad en la «aguda voz» y en el gesto de negarle la mirada (48-9). Igualmente convocado por Trujillo, «en uniforme, impecablemente afeitado y peinado», Antonio de la Maza reconstruye en su memoria el primer encuentro con el dictador, en el presente histórico que narra la acción del complot (108). Con su mejor colaborador el general Abbes García adopta una «vocecita aflautada y cortante», que como la mirada paralizaba a los interlocutores (86). Inclusive el Presidente Balaguer sufre incomodidad en su confrontación con el Jefe sobre el problema de los curas, puesto que éste lo escrutaba «con esos ojos escarbadores que desconcertaban y asustaban» (303). Pupo Román, al cabo de las Fuerzas Armadas, frente al Benefactor hasta sufría una «parálisis de la razón y de los músculos» (402). También Urania de niña en el momento de la violación reconstruida en el diálogo confesional con la tía y las primas ya de adulta recuerda su completa sumisión: «Una mirada que escarbaba, que iba hasta el fondo» (508). Las citas de fragmentos de la novela indicadas una primera vez con la referencia bibliográfica, por comodidad se indican después sólo con número de página correspondiente a lo largo del texto.

cumplir su proyecto político y económico de fundar la Patria Nueva de la República Dominicana. Ejerce una forma de violencia psicológica como sistema de control y mecanismo máximo de poder dictatorial que llega a la culminación con la sistemática eliminación de los enemigos y traidores por mano del SIM y el cruelísimo General Abbes García.⁶ Además, en su misión divina el General Trujillo siente poder justificar la sangre derramada durante la guerra contra Haití (221-2) al punto de reprocharle al Presidente Balaguer su hipocresía (308). Junto con el elemento biológico de la sangre derramada, el cuerpo es un sistema de significación, porque la corporalidad configura la violencia del poder también en quien la sufre, puesto que el control se ejerce sobre cuerpos ajenos mediante la violencia física hasta provocar la muerte. De hecho, la crueldad le vale al General Trujillo el apodo de Chivo, porque la brutalidad psicológica y física abarca también la sexualidad cual dispositivo privilegiado del poder corporal. Dotado de un cuerpo tónico y atlético, formado en los años juveniles en los entrenamientos de los *marines*, Trujillo se jacta de sus prestaciones sexuales con todo tipo de mujer. Es sobre todo por la voz de Urania reconstruyendo su pasado que nos enteramos de las atrevidas conquistas eróticas del Jefe, verdaderas colonizaciones y manipulaciones del cuerpo de mujeres mediante su cuerpo, en una ideología machista y absolutista. Así Urania se acuerda de niña no haber percibido el acoso sexual en las visitas frecuentes de Su Excelencia a la vecina de casa, la mujer del almirante Froilán, colaborador del Jefe. Cuenta a sus familiares haberse enterado del hecho ya de adulta por el relato del senador Chirinos en Estados Unidos en ocasión de una junta internacional. Filtrada por la memoria del ex Constitucionalista Beodo, se configura la ceremonia durante la cual el Jefe había humillado públicamente al traidor al revelar que se había acostado con su mujer. El lenguaje es desbocado y desafiante, con una expresión soberbia que impone la soberanía absoluta del dictador:

6 No solo su propio cuerpo es un instrumento del poder, sino que se extiende al control corporal de todos sus colaboradores, enemigos y miembros de la sociedad dominicana. En el caso de Amadito, el Jefe decide sobre su noviazgo y boda (48-9), sobre su destino político mediante pruebas de fidelidad y fuerza (60-3), práctica frecuente con los subordinados (49, 53) junto con un asiduo control de sus responsabilidades, como el caso del jefe de las Fuerzas Armadas, Pupo Román (170-1), el Presidente Balaguer en persona (290-3), y obviamente el senador Cabral, padre de Urania, en el momento de su destitución (215, 235). El dictador también ejerce su control mediante la atribución de apodos a sus colaboradores (150), mediante el dinero y la corrupción (122), mediante medidas populistas de apoyo a la población (168). En cuanto a la violencia física hay los casos ejemplares del profesor español Galíndez y Tavito, hermano del complotista De la Maza (112-19), así como M. Aristy (300-1), hasta la represión de los rebeldes, como las hermanas Mirabal, pertenecientes al movimiento 14 de julio (183) y de los complotistas - Amadito (361-6) y los demás (cap. 19) - por mando del hijo Ramfis junto con el General Abbes García y sus fieles.

– Yo he sido un hombre muy amado. Un hombre que ha estrechado en sus brazos a las mujeres más bellas de este país. Ellas me han dado la energía para enderezarlo. Sin ellas, jamás hubiera hecho lo que hice. (Elevó su copa a la luz, examinó el líquido, comprobó su transparencia, la nitidez de su color.) ¿Saben ustedes cuál ha sido la mejor, de todas las hembras que me tiré? («Perdonen, mis amigos, el toscó verbo», se disculpó el diplomático, «cito a Trujillo textualmente»).) (Hizo otra pausa, aspiró el aroma de su copa de brandy. La cabeza de cabellos plateados buscó y encontró, en el círculo de caballeros que escuchaba, la cara lívida y regordeta del ministro. Y terminó:) ¡La mujer de Froilán! (75-6)

Esta postura produce un doble sometimiento, el de la mujer y el de su subordinado, además humillado en público. El cuerpo es lugar de dominio por parte del General, lugar de la violencia por parte de la víctima. En esta dinámica perversa el dictador machista refuerza a la vez su poder identitario masculino, social y político, personal. Por eso en las situaciones de mayor vulnerabilidad busca alivio en la cópula con una mujer a quien someter, como veremos. Pero ocurre algo muy interesante en el entramado. A partir del dato biográfico siempre silenciado, se instala la enfermedad como elemento ficcional que pone en vilo al supuesto poder absoluto del dictador. Justo la sexualidad en cuanto dispositivo del poder personal y político-social procura al dictador una patología casi incurable que le causa enorme incomodidad: un problema de próstata le provoca incontinencia en el aparato urinario, que en el hombre coincide con el miembro sexual. Salud, vigor y fuerza son reemplazados por enfermedad y debilidad. El proceso somático llega a su culminación creando un juego de ambivalencias. Además, el culto de la personalidad y del poder absoluto en el régimen son reconocidos síntomas de una enfermedad psíquica, el síndrome di Hybris.⁷ De manera inesperada el poder queda así rebasado por la enfermedad cual categoría somática y también metafórica. De un lado envilece la identidad del protagonista en su papel personal e institucional, en el ámbito íntimo y privado tanto como en el público, de otro lado metaforiza el decaimiento del sistema de poder dentro de la denuncia en acto. Vargas Llosa lleva a cabo una operación logradísima y muy eficaz porque mediante la enfermedad crea una analogía entre la corrupción social y la crisis política y la corrupción de la carne. Con más, el mayor dispositivo de poder, la sexualidad, se trastoca en un arma contra el mismo General justo en un momento de enorme

⁷ Sobre los elementos biográficos de la enfermedad ver Ferreras 1991, 141-3; Pantaleón H. 2016. Sobre el poder dictatorial ver aporte de María Pilar Moyeno (s.f.), quien hace referencia a la teoría de Davidson y Owen, cita el artículo periodístico de C. Pagni («Cuando el poder se vuelve una patología». *La Nación*, 1 de abril de 2013). Remito a estas lecturas para la explicación del síndrome.

dificultad política. En la narración es como si los elementos de fuerza del poder personal e institucional se trastocaran en una total debilidad extendiendo el decaimiento del cuerpo social al cuerpo físico del personaje a sus setenta años. El relato de la crisis del sistema dictatorial no podría lograr mejor configuración, a partir de la corporalidad como sistema de significación, en una textualidad de tipo somático. Todos los capítulos que relatan el último día del Jefe se construyen según una dinámica textual que crea intermitencia temática entre salud y enfermedad, fuerza y debilidad. La imposición del poder y del dominio prevaricador es inmediatamente destituido por la preocupación y el miedo a la patología física de la incontinencia, incluso en lugares públicos, durante las ceremonias o los coloquios formales en su despacho con los íntimos colaboradores. Este proceso configura el tema de la caída del régimen y el desmoronamiento de ese culto de la personalidad tan típico en todo dictador. El dato histórico y biográfico queda en segundo plano, el principio de verosimilitud y de persuasión están perfectamente logrados en la narración que adquiere valor simbólico y metafórico a partir de una corporalidad ambivalente entre fuerza y debilidad, lo que invita a una lectura con peculiar atención en la construcción de una textualidad somática.

3 La corporalidad entre poder y vulnerabilidad

Desde el principio, en el capítulo 2 en el cual vimos cómo se configura un cuerpo sano y vigoroso, el General Trujillo se despierta de una pesadilla que lo debilita, con referencia a los problemas políticos y sociales que desde hace tiempo lo agobian (32-6). El narrador es muy hábil en configurar la debilidad en contraste con su apariencia pública, supuestamente imposible de abatir. El enemigo surge por dentro del cuerpo, en sentido psicossomático: «Despertó, paralizado por una sensación de catástrofe», mientras siente la amenaza «de ser devorado por un bicho peludo lleno de ojos» (25). Los recuerdos de la formación en los *marines*, que presupone la superación de muchas pruebas físicas hasta la promoción, junto con las armas al lado de la cama y el reloj, que indica la puntualidad obsesiva, representan los elementos de fuerza en la mente del personaje, pero de manera inesperada irrumpe el miedo a la enfermedad y sus efectos, con el recuerdo de la situación que la ha provocado. Encontramos a un hombre mayor preocupado e inseguro, con un cuerpo que ya no le garantiza la fuerza construida con trabajo durante toda la vida:

Las cuatro en punto, ahora sí. Encendió la lamparilla de la mesa de noche, se puso las zapatillas y se levantó, sin la agilidad de antaño. Los huesos le dolían y sentía resentidos los músculos de las piernas y la espalda, como hacía unos días, en la Casa de Caoba, la maldita

noche de la muchachita desabrida. El disgusto le hizo rechinar los dientes. Caminaba hacia la silla, donde Sinforoso había dispuesto su traje de sudar y sus zapatilla de ejercicios, cuando una sospecha lo contuvo. Ansioso, observó las sábanas: la informe manchita grisácea envilecía la blancura de hilo. Se le había salido, otra vez. La indignación borró el desagradable recuerdo de la Casa de Caoba. ¡Coño! ¡Coño! Éste no era un enemigo que pudiera derrotar como a esos cientos, miles, que había enfrentado y vencido, a lo largo de los años, comprándolos, intimidándolos o matándolos. Vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre. Lo estaba destruyendo precisamente cuando necesitaba más fuerza y salud que nunca. La muchachita esqueleto le trajo mala suerte. (27)

El Generalísimo recobra un poquito de su fuerza poniéndose sus vestidos impecables, acostumbrado a pocas horas de reposo, muy activo desde la madrugada. La vulnerabilidad corporal se intercala según este esquema que construye una intermitencia psico-somática en este eje temático sobre el último día de Trujillo. Los elementos biológicos del cuerpo, en este fragmento la orina y la sangre, construyen una textualidad somática. La enfermedad se presenta como un elemento metafórico disruptor que interrumpe la fluidez del poder político mediante el debilitamiento físico e identitario del hombre machista, al mismo tiempo que impregna el texto literario de sustancia corporal en estos fragmentos. La vulnerabilidad de Trujillo se representa mediante los elementos biológicos que configuran el cuerpo enfermo. El lenguaje del personaje se corporaliza en el léxico que expresa la rabia y la incomodidad mediante palabrotas y expresiones sexuales en la narración intervocálica. Además, el hecho de que el dispositivo de poder de la sexualidad se vuelva un arma en contra de la persona que la ha fabricado a su favor, produce un sutil efecto irónico, tan disruptor como la enfermedad en el texto. Me parece que los contrastes crean un juego tragicómico silencioso, por eso mismo muy eficaz. Si la virilidad es alardeada por el recuerdo del gran estuprador dominicano Porfirio Rubirosa (34), de pronto, un poco más tarde en su despacho, durante el encuentro con el Jefe del SIM, Abbes García, la vulnerabilidad vuelve a atacar al personaje en el juego de analogías. Apenas duda de los resultados políticos obtenidos sobre el ingrato pueblo dominicano con el sacrificio inevitable de derramar la sangre, vuelve a atacarle una atroz sensación de debilidad física:

Otra vez se abatió sobre él la desmoralización. Simulando consultar la hora, echó una ojeada por el rabillo del ojo a su pantalón. No había mancha alguna en la entrepierna ni en la bragueta. La comprobación no le levantó el ánimo. De nuevo cruzó por su mente el recuerdo de la muchachita de la Casa de Caoba. Desagradable episodio. (99)

De manera similar, en coloquio con el Constitucionalista Beodo más tarde, según la misma dinámica que intercala los motivos sobre el tema del poder y sus dispositivos con elementos que configuran su debilitación, el dictador con todo su vigor se desploma ante la mínima sospecha del síntoma biológico. El elogio al propio poder representado por la evocación del eslogan creado con su nombre por el colaborador, «Rectitud, Libertad, Trabajo y Moralidad», es dinamitado inmediatamente por la imposibilidad de dominar su cuerpo a la par que el país y el pueblo sumiso:

Y, en ese momento, como un garrotazo en la cabeza, lo sobrecogió la duda. La certeza. Había ocurrido. Disimulando, sin entender las protestas de elogio a la Era en que se embarcaba Chirinos, bajó la cabeza, como para concentrarse en una idea, y, aguzando la vista, ansiosamente espíó. Se le aflojaron los huesos. Ahí estaba: la mancha oscura se extendía por la bragueta y cubría un pedazo de la pierna derecha. Debía de ser reciente, estaba aún mojadito, en este mismo instante la insensible vejiga seguía licuando. No lo sintió, no lo estaba sintiendo. Lo sacudió un ramalazo de rabia. Podía dominar a los hombres, poner a tres millones de dominicanos de rodillas, pero no controlar su esfínter. (167)

Los órganos anatómicos del cuerpo en las partes íntimas, junto con los elementos biológicos connotados por la liquidez siguen construyendo un texto somático en este fragmento, mediante motivos recurrentes que configuran la enfermedad en contraste con el poder simbólico en el plano institucional. El cuerpo sano, deportivo y aseado, está carcomido por dentro por una 'peste' que contamina todo el ser del dictador y contagia su sistema de poder por paralelismo temático. Se trata de una construcción metafórica compleja, muy atenta en los detalles y el desarrollo de los síntomas que configuran la corporalidad del personaje a lo largo del día dentro de la agenda política. Debilitado por el accidente, el General Trujillo se cambia de ropa y de nuevo aparece en público impecable e intocable, fuerte de su poder financiero capaz de apoyar de manera populista al pueblo dominicano. Recobra fuerza también mediante un juego de dominio con el Jefe de la Fuerzas Armadas, Pupo Román, por un descuido de obra pública; con todo, poco antes sufre otro momento de vulnerabilidad psicológica, una falta de memoria que relaciona con la enfermedad en la vocalización interna (171). Incluso en la comida ceremonial con su maestro de los *marines* Simon Gittleman, al recordar la sangre derramada en la guerra contra los haitianos, el poder del dictador vacila de manera inesperada dentro de la celebración máxima de su éxito en la sobremesa, porque lo asalta la duda del síntoma patógeno (223). El motivo recurrente de la mancha en el pantalón del jefe remite por metonimia a la enfermedad, a la 'peste' que construye una

textualidad somática.⁸ Por supuesto de repente el síntoma produce la incómoda consecuencia física justo en el momento de inseguridad en la psicología del dictador porque Gittleman menciona al ex senador recién destituido, Agustín Cabral, Cerebritito, padre de Urania, víctima de una de las pruebas de fuerzas caprichosas de Trujillo. La enfermedad produce un trastorno que hace vano el supuesto poder de dominio:

Se le heló la sangre: se le estaban saliendo los orines. Lo sintió, le pareció ver el líquido amarillo desliziéndose desde su vejiga sin pedir permiso a esa válvula inservible, a esa próstata muerta, incapaz de contenerlo, hacia su uretra, corriendo alegremente por ella y saliendo en busca de aire y luz, por su calzoncillo, bragueta y entrepierna del pantalón. Tuvo un vértigo. Cerró los ojos unos segundos, sacudido por la indignación y la impotencia. (235)

Sigue una configuración de efecto cómico muy fino, puesto que el dictador en la sobremesa no tiene sentado a su lado al colaborador instruido en derramar un vaso de agua por accidente sobre sus pantalones para disimular los efectos de la incontinencia cuando se manifestaran en público. El cuerpo orgánico agarra todo el poder aplastando al Jefe en la rabia de impotencia, privado del control incluso sobre sí mismo: «Nadie podía ayudarlo. Pasaría por la horrenda humillación al ponerse de pie de que los Gittleman y algunos invitados notaran que se había meado en los pantalones sin darse cuenta, como un viejo. La cólera le impedía moverse, simular que iba a beber y echarse encima el vaso o la jarra que tenía delante» (236).⁹ La corporalidad se vuelve el centro del ser del General Trujillo ficcionalizado en el entramado, debilita su papel institucional aunque él actúe de manera disimulada frente a sus colaboradores. La biología detiene todo el dominio, absoluto y tiránico, anonada el supuesto poder del dictador, quien se agarra de nuevo a las cifras de la exterminación de haitianos para intentar recobrar valor y fuerza. Esta vulnerabilidad del propio cuerpo es superada a nivel psíquico solo mediante la represión de cuerpos ajenos, cuya organicidad

8 Como se nota, se construye un juego de intermitencia mediante el sistema de vasos comunicantes, siempre adoptado por Vargas Llosa en la estructura narrativa (2005, 1381-7). Es interesante observar que podemos insertar tal enfermedad no solo fisiológica, sino también simbólica, en la categoría de la peste como dispositivo semántico capaz de producir un texto somático. Esto es posible porque la categoría semántica de la peste se activa en el texto literario cual elemento disruptor del poder constituido y de la escritura narrativa como proceso de abstracción. Véase el estudio de Weisz (2005, 15-36).

9 El máximo nivel de comicidad se alcanza poco después al darse cuenta de la falsa alarma, regocijado por el recuerdo de su primera mujer quien solía «orinarse en la cama hasta que era ya una niña de colegio» (236). La textualidad adquiere un alto nivel de somatización mediante la biología del cuerpo humano; la orina pone en relación el cuerpo femenino con el masculino en su nivel bajo, orgánico y animal, también por la imagen de la mujer parturienta evocada por el «pánico a 'hacer agua'» (236).

concorre al proceso de somatización del texto. La sexualidad cual dispositivo de explotación de un cuerpo ajeno es un medio de compensación frente a los límites físicos del cuerpo y del poder político, ambos en crisis, puesto que ya tranquilizado por la falsa alarma el dictador recobra vigor por la decisión de pasar la noche en la Casa de Caoba con una jovencita. Estalla un lenguaje desbocado que concurre en el proceso de somatización del texto. El dispositivo de la sexualidad es metaforizado por metonimia en este fragmento que cierra el capítulo 11: «Le pareció que sus testículos entraban en ebullición y su verga empezaba a endurecerse» (236). De hecho, ya después de la llamada con Pupo Román la sexualidad se le presenta al Jefe como una verdadera arma compensatoria contra toda frustración al recordar el accidente con la muchachita que le procuró la infección: «Un remedio igual a la enfermedad», como «lavar la afrenta en la misma cama y con las mismas armas» (172). Mediante el chofer del embajador Manuel Alfonso obtiene la cita en la Casa de Caoba con la hija de una mujer con la que había tenido sexo en el pasado, coincidencia que aumenta la excitación (367-9). El optimismo se refuerza con el atuendo, el uniforme que siempre se ponía para ir a ese lugar a rescatar su fuerza física, su poder frustrado: «Se sentía optimista, rejuvenecido con ese gracioso hormigueo en los testículos» (369), con la esperanza de rescatarse de la mala experiencia anterior con la chica «esqueletito». El sentido de revancha se agudiza durante la caminata por la Máximo Gómez, cuando de manera patética incluso se dirige a Dios en un verdadero rezo tragicómico para lograr ejercer la actividad sexual en la noche (376), renunciando a cualquier otro compromiso: «a hacer chillar a Yolanda Esterel» con el fin de «sentirse mañana sano y joven» (378). La violencia verbal es escueta y remite a la violación que se va a cumplir, por tratarse de jovencitas puestas a su disposición de alguna manera bajo chantaje por intercesión del amigo embajador Manuel Alfonso, encargado de satisfacer sus caprichos organizando estas citas secretas. Frustrado en recordar al inútil de su hijo, el general Ramfis Trujillo, jugando polo en París en lugar de apoyarle en los complejos problemas políticos, el Jefe sigue soñando su rescate sexual con mayor vigor en referencia a personajes míticos: «La receta de Petronio y del rey Salomón: un coñito fresco» (386), siempre con el fin de rejuvenecer. Es una filosofía del poder con base en los personajes históricos de talle mítico, como para justificar sus actos, tan como la sangre derramada en favor de la Patria Nueva. Pero de inmediato la fuerza se revela ilusoria, el poder fragilísimo, puesto que de nuevo irrumpe la enfermedad, no solo cual dispositivo semántico que somatiza el texto narrativo, sino también como elemento disruptor en su carácter orgánico a nivel metafórico y lingüístico:

Subió a sus habitaciones para asearse, y, en el cuarto de baño, nada más entrar, advirtió la mancha. De la bragueta a la entrepierna. Sintió que temblaba de pies a cabeza: precisamente ahora, coño. Pidió

a Sinforoso otro uniforme verde oliva y otra muda de ropa interior. Perdió quince minutos en el bidé y el lavador, jabonándose los testículos, el falo, la cara y las axilas, y echándose cremas y perfumes, antes de cambiarse. La culpa era aquel ataque de mal humor, por el comierda de Pupo. Volvió a sumirse en un estado lúgubre. (387)

Queda claro que los motivos que construyen el tema de la enfermedad como elemento biológico que provoca la debilitación del poder identitario y físico-corporal del dictador se repiten de manera recurrente, con intermitencia, como la mancha en los pantalones, la muda de ropa, el aseo. Todo rito que trata de exorcizar la debilidad, la vulnerabilidad física y psicológica del hombre mayor se repite a lo largo del día, pero sin resultado. Además, en este momento peculiar, Trujillo busca otra vía de rescate, decide visitar a una mujer siempre disponible, la Moni, cuyo solo recuerdo le da una fuerza erótica palpable, otro elemento que concurre a construir la textualidad somática en estas páginas (387-8). De nuevo, el supuesto vigor del cuerpo machista queda inmediatamente frustrado dentro del proceso somático llevado a una gran intensidad, puesto que la menstruación de la mujer impide la satisfacción sexual, más bien provoca asco y ulterior frustración en el dictador (389), además de que se inscribe como otro motivo en la categoría semántica y metafórica del subtema de la enfermedad. Ya al rato el dictador encuentra su muerte por mano del complot organizado en su contra, sin lograr tampoco el goce sexual planeado con la jovencita (390). La derrota es total, el cuerpo queda completamente anulado, junto con su poder político personal.

4 La sexualidad entre dominio e impotencia

Este proceso de decaimiento dentro del dispositivo de la sexualidad queda representado de manera eficaz por la reconstrucción del pasado del personaje ficcional, Urania Cabral, en la confesión con la tía Adelina y sus primas. El padre de la protagonista, Agustín Cabral, cae en desgracia probablemente por haber compartido una sobremesa con el estadounidense Deaborn antitrujillista (268, 278-80); el dictador activa uno de sus juegos de prueba, como suele hacer con sus sumisos colaboradores: un artículo publicado en la prensa denuncia la corrupción del senador, quien queda destituido de sus cargos políticos e institucionales (257, 264-5). Cabral entra en una profunda crisis y trata de obtener apoyo de otros colaboradores del régimen, sin éxito alguno. Al final, solo el embajador Manuel Alfonso le ofrece una salida aun pagando un precio muy elevado, o sea ofrecer a su linda hija, jovencita de 11 años, al Jefe para gozar de ella durante una noche en la Casa de Caoba. Ambos colaboradores caen cómplices en el utilizzo del dispositivo de poder de la sexualidad y el acoso de jóvenes mujeres, es más, el don de la hi-

ja virgen resulta ser un honor según el punto de vista del embajador al convencer al amigo Cabral (347-8). La joven Urania a los 11 años sufre una violación sexual atroz, configurada en el último capítulo que cierra todo el entramado narrativo. Con todo, el dictador queda derrotado, porque sufre un ataque de impotencia. En el *flashback* operado este motivo sigue compartiendo el campo semántico de la enfermedad, potencia el efecto del elemento patógeno antes configurado.¹⁰

El motivo de la impotencia relacionado con el tema de la enfermedad sigue configurando al cuerpo en su carácter anatómico, orgánico, funcional y somático. En la noche con Urania el cuerpo masculino sufre un límite funcional en el momento de cumplir el acto sexual, en el mismo órgano donde sufre el problema urinario. La revancha se cumple contra el cuerpo de la mujer violando su sexo y virginidad con el dedo, con tal de imponer la virilidad perdida. La sangre derramada en las sábanas remite a la infección, a los líquidos orgánicos, de manera que el cuerpo femenino concurre a construir una textualidad de tipo somático. Además, todo el proceso se configura por medio de un diálogo que adquiere tonos despectivos y violentos, rico en palabras de carga pulsional. Así los elementos biológicos de los dos cuerpos, sangre y orina, junto con el lenguaje erótico adoptado como medio de dominio por el dictador cargan la textualidad de significación corporal. Es así como el texto se somatiza, desde el proceso de semiotización por vía metafórica. Por ejemplo, cuando Urania relata a la tía Adelina el acontecimiento de la violación, después de recordar la postura galante del Jefe en la intimidad de su cuarto (509-14), hace irrumpir la violencia erótica al citar textualmente sus palabras. Urania recuerda que Su Excelencia había quedado decepcionado por su delgadez pero no la había despachado porque, como le diría al rato, «romper el coñito de una virgen excita a los hombres» (510). La narradora anticipa en el relato el momento de la violencia, descrito con detalles enseguida en la vocalización interna de la protagonista, intercalada al diálogo con la tía. Se configura la derrota del jefe en la intimidad mediante un lenguaje semiótico, cargado de pulsiones sexuales en el recuerdo resentido de Urania ya adulta, quien repitiendo esas palabras con rabia trata de exorcizar la violación sufrida:

10 Además es interesante notar que inclusive Augustín Cabral y Manuel Alfonso quedan afectados por alguna enfermedad: el primero acaba debilitado por un derrame cerebral que le provoca minusvalía física, el segundo sufre una operación quirúrgica por cáncer en la cavidad oral que le destruye su belleza cabal. Como se nota, la enfermedad inserta un elemento patógeno en la significación que produce un decaimiento general de los personajes implicados en la violación y la corrupción, sumisos al poder perverso del régimen. Este se desmorona progresivamente por autodestrucción, paralelamente al aniquilamiento del Jefe debilitado por sus enfermedades, sus límites físicos, afectado justo en la sexualidad, su dispositivo privilegiado del poder. Hay que destacar que Vargas Llosa teoriza la escritura narrativa utilizando la metáfora en el campo semántico de la enfermedad, por el bicho de la solitaria y también el catoblepas remite al elemento disruptor (2005, 1298-304).

No era eso, ahora lo comprendía. Que ella participara o no en su propio desfloramiento no era algo que a Su Excelencia pudiera importarle. Para sentirse colmado, le bastaba que tuviera el coñito cerrado y él pudiera abrírselo, haciéndola gemir – aullar, gritar – de dolor, con su güevo magullado y feliz allí adentro, apretadito en las valvas de esa intimidad recién hollada. No era amor, ni siquiera placer lo que esperaba de Urania. Había aceptado que la hijita del senador Augustín Cabral viniera a la Casa de Caoba sólo para comprobar que Rafael Leónidas Trujillo Molina era todavía, pese a sus setenta años, pese a sus problemas de próstata, pese a los dolores de cabeza que le daban los curas, los yanquis, los venezolanos, los conspiradores, un macho cabal, un chivo con un güevo todavía capaz de ponerse tieso y de romper los coñitos vírgenes que le pusieran delante. (514-15)

Con todo Su Excelencia fracasa, su cuerpo no responde a sus llamadas, no puede con el cuerpo de la jovencita y estalla en un ataque de rabia debido a la inmensa frustración. Solo puede recuperar el poder perdido humillando a la niña, con extrema violencia verbal y física, por lo tanto la viola con el dedo hasta derramar su sangre en las sábanas y la colcha, después la echa de la casa (515-16).

La mancha de sangre de la joven deflorada remite a la mancha de la orina en los pantalones del General Trujillo por los problemas de próstata. De hecho, hay un paralelismo claro, o sea, como la enfermedad la violación sexual provoca un síntoma que derrota al dictador en la intimidad psíquica y corporal, al punto que su identidad imponente decae y se desploma por completo, hasta su muerte por mano de los complotistas. En la ficción, el decaimiento del sistema político social del régimen por las sanciones de la OEA y el rechazo de la Iglesia es paralelo y análogo al decaimiento físico sexual del dictador en un plano íntimo y personal. Al final del relato, junto con el parricidio simbólico logrado por Urania en la sobremesa con su familia, el tiranicidio logra un efecto total (López, s.f.), provocado esencialmente por el joven cuerpo de dos muchachitas antes que por el homicidio cumplido por los rebeldes, puesto que el incumplido sexual con Urania Cabral se completa después con la infección contraída en la relación sexual caprichosa con la muchachita esqueleto. El dictador queda derrotado en su ser más íntimo y en el medio que supone sea su arma principal de dominio. La corrupción dentro del sistema político social se extiende hasta las relaciones sexuales íntimas del dictador, pura explotación de cuerpos femeninos, pero se hace elemento patógeno que acaba atacando su propio cuerpo. Es el cuerpo del dictador al final el que se corrompe y pone en duda su fuerza incluso en un plano personal e íntimo, proceso configurado mediante la patética mirada de Urania 34 años después:

Él sabía fajarse contra enemigos de carne y hueso. Lo había hecho desde joven. No podía tolerar el golpe bajo, que no lo dejaran defenderse. Parecía medio loco, de desesperación. Ahora sé por qué. Porque ese güevo que había roto tantos coñitos, ya no se paraba. Eso hacía llorar al titán. ¿Para reírse, verdad? (517)

Es evidente la intención del autor de subrayar estos elementos corporales que por vía metafórica desautorizan al poder político hasta la aniquilación completa del dictador, con un tono tragicómico filtrado por la narradora que hace más eficaz la polémica y la denuncia. Las voces narrantes se multiplican, porque cada personaje concurre a configurar al General mediante el diálogo con los otros y sobre todo la bivolicalización y la intervocalización, peculiar en el caso de Urania como personaje ficcional y femenino, protagónico (De Sarlo 2013, 257-8). En una estructura narrativa compleja y en el proceso de crítica al régimen como sistema de poder, el cuerpo se hace el centro de la construcción del significado metafórico, dentro del campo semántico de la enfermedad que abarca la impotencia tanto como el problema de próstata del personaje ficcionalizado.

Para concluir, en *La fiesta del Chivo* Mario Vargas Llosa configura al dictador de manera simbólica a partir de un cuerpo que se semiotiza en el texto literario, según la teoría somática propuesta por Gabriel Weisz (1998) en su estudio sobre el cuerpo en cuanto lugar del significado en literatura. Consciente de plantear un aporte hermenéutico dentro de cierta experimentación, considero de fundamental importancia tomar en cuenta la corporalidad como dispositivo de análisis del texto literario dentro de una crítica interdisciplinaria y abierta. En la obra de Mario Vargas Llosa la denuncia de todo abuso de poder mediante la configuración de la corporalidad logra un nivel de significación muy eficaz y polivalente. Tal vez los fantasmas queden un poco exorcizados por la escritura.

Bibliografía

- De Sarlo, Giulia (2013). «Lo femenino de Vargas Llosa». Canfield, Martha L. (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa*. Firenze: Firenze University Press, 255-64.
- Ferreras, Ramón Alberto (1991). *Trujillo y sus mujeres*. 6a ed. Santo Domingo: Editorial del Nordeste.
- Grillo, Rosa Maria (2012). «Mario Vargas Llosa e i demoni della Storia». *Letterature d'America XXXII*, 138, 5-33.
- Lefere, Robin (2004). «La fiesta del chivo, ¿mentira verdadera?». Lerner, Isaías; Nival, Roberto; Alonso, Alejandro (eds), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001), vol. 4. Newark (DL): Juan de la Cuesta, 331-8. URL https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_042.pdf (2019-03-26).

- López, Magdalena (s.f.). *Dictador y ficción: Una lectura de "La fiesta del chivo" de Mario Vargas Llosa*. Preparado para ser presentado en el Congreso de LASA 2003, Dallas, Texas, marzo 27-29 del 2002. URL <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/LopezMagdalena.pdf> (2019-03-26).
- Moyano, María Pilar (s.f.). *Análisis político de "La fiesta del chivo"*. URL <https://goo.gl/RMVcX5> (2019-03-26).
- Oviedo, Miguel Ángel (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona; Caracas; México: Seix Barral.
- Pantaleón H., Bienvenido (2016). «Trujillo operado de la próstata en su residencia». *Para que no se repita la historia*, 12 de junio. URL <https://goo.gl/G7L145> (2018-05-20).
- Vargas Llosa, Mario (2007). *La fiesta del chivo*. Madrid: Punto de lectura.
- Vargas Llosa, Mario (2005). *Ensayos literarios I*. Vol. 6 de *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Weisz, Gabriel (1998). *Dioses de la peste*. México: Siglo XXI Ed.
- Weisz, Gabriel (2005). *Cuerpos y espectros*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Albert Bensoussan traductor de Mario Vargas Llosa al francés

Karim Benmiloud

Université Paul Valéry – Montpellier 3, France

Abstract The article focuses on Albert Bensoussan's work as a translator of Mario Vargas Llosa's narrative productions. French jew born in Algeria on April 8th 1935, one year before Mario Vargas Llosa, Albert Bensoussan is a French writer, translator and academic teacher, who became the official translator of Mario Vargas Llosa's novels after his translation into French of *Los cachorros* (1974), and after his introduction to the French version of *La ciudad y los perros* (1966). The article focuses on the details of this remarkable collaboration between a writer and a translator, developed throughout 50 years of their friendship, and which has been essential for the diffusion in the French literary market of the works of Mario Vargas Llosa, winner of the Nobel Prize in 2010, and now member of the prestigious collection of La Pléiade at Gallimard Publishing House.

Keywords Albert Bensoussan. Mario Vargas Llosa. Translation. Creative Friendship. Reception.

Sumario 1 Acercamiento a un traductor ejemplar. – 2 Breve biografía de Albert Bensoussan. – 3 De escritor y profesor a traductor. – 4 Bensoussan, traductor de Vargas Llosa.

1 Acercamiento a un traductor ejemplar

Para Albert

Este artículo versa sobre la inmensa labor de traductor del profesor Albert Bensoussan,¹ desarrollada a lo largo de más de cincuenta años, y viene dedi-

1 Cuando realizamos la tesis de maestría sobre *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, en la Université de Haute-Bretagne, en Rennes, hace poco menos de 25 años, en 1993, bajo la tutela del eminente profesor Albert Bensoussan, no podíamos prever que nos tocaría hablar de su labor y su obra como traductor, y por lo tanto rendirle el deliberado, conmovido y agradecido homenaje, en la versión de este trabajo que leímos como ponencia el lunes 4 de junio de 2018, en la Universidad Ca' Foscari



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/033

473

cada a su amor a la literatura y a la palabra. Asimismo, viene redactado tanto desde el recuerdo, como desde la admiración y la gratitud, en memoria del erudito, hoy con 84 años cumplidos, radicado en Rennes, después de una larga vida de andanzas y errancias.

A nivel científico, se debe aclarar también que este artículo solo es parte de un trabajo más largo, y que se inscribe en parte en el marco de un proyecto colectivo más amplio, titulado «MEDET-LAT Francia», sobre «Mediación editorial, difusión y traducción de la literatura latinoamericana en Francia (1950-2000)», iniciado en 2017 por Gustavo Guerrero, de la Universidad de Cergy-Pontoise, en colaboración con la Ecole Normale Supérieure de Paris (ENS Ulm); un proyecto ambicioso, que reúne a una docena de estudiosos, entre los cuales el autor de estas líneas, y que pretende estudiar la complejas redes que favorecieron el auge de la literatura latinoamericana en Francia – y de allí en Europa y en el resto del mundo –, cuando París era una de las más famosas capitales de la *República mundial de las letras* (Pascale Casanova).

Por fin, este primer acercamiento a la labor de Albert Bensoussan como traductor pretende colmar un vacío, la ausencia de un ensayo dedicado a Bensoussan en el excelente libro del académico y traductor Patrick Hersant (en presse), *Traduire avec l'auteur*, cuyas galeadas nos tocó revisar, en *peer review*, hace poco más de un año, y que van a publicar pronto en inglés las Presses de la Sorbonne. Este libro analiza en efecto quince célebres ‘parejas’ autor/traductor, entre los cuales, en lo que al español se refiere, las parejas Julio Cortázar/Gregory Rabassa y Guillermo Cabrera Infante/Suzanne Jill Levine (español/inglés).

2 Breve biografía de Albert Bensoussan

El presente artículo se centra pues en la labor de Albert Bensoussan como traductor, y aquí solo como traductor al francés de la obra de Mario Vargas Llosa, sacando provecho del merecido homenaje que le rindió al Premio Nobel 2010 la Universidad Ca' Foscari de Venecia los días 4, 5 y 6 de junio de 2018. El presente trabajo se apoya, entre otros, en tres libros escritos y publicados por Bensoussan, a lo largo de estos años, y que dan fe explícita y constante de su pasión por la literatura y las palabras de Vargas Llosa. Estos tres libros son, por orden cronológico

ri de Venecia. De modo que, para aclarar el origen de este trabajo, no podemos sino remitir a lo que dio inicio a nuestra vocación de latinoamericanista, justo después de nuestro ingreso en la Escuela Normal Superior de Fontenay / Saint-Cloud, en 1992, es decir estas largas semanas pasados en redactar la tesis de maestría, elaborada bajo la asesoría inteligente y siempre erudita del maestro Bensoussan.

co: *Confessions d'un traître: essai sur la traduction* (1995), *Retour des caravelles: lettres latino-américaines d'aujourd'hui* (1999) et *Ce que je sais de Vargas Llosa* (2011), oportunamente publicado pocos meses después del Premio Nobel de Literatura otorgado al autor. Es remarkable observar, de un libro a otro, la progresiva inflación de las palabras del traductor sobre su predilecto y adorado autor-fuente: primero, en *Confessions d'un traître*, la breve alocución de Bensoussan pronunciada en la Université de Rennes 2, con motivo de la entrega de un doctorado *honoris causa* al escritor en octubre de 1994 (4 págs.; 1995, 65-8); luego, en *Retour des caravelles*, un capítulo entero titulado «Mario Vargas Llosa le cannibale» (25 págs.; 1999, 59-83); y por fin un libro completo, en 2011, de 251 páginas, íntegramente dedicado al peruano.

En efecto, si bien Albert Bensoussan, en una breve nota final, dedica su libro *Confessions d'un traître* a sus «(tres) queridos autores»: «Mes chers auteurs, Guillermo et Mario, l'ai-je assez dit ! et Manuel au-delà des colombes» (1995, 130), es decir a Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), a Mario Vargas Llosa y al ya en aquel tiempo fallecido Manuel Puig (1932-1990), no cabe la menor duda de que Mario Vargas Llosa ocupa un lugar destacado y sagrado en su Panteón personal. De hecho, en el libro siguiente, *Retour des caravelles: lettres latino-américaines d'aujourd'hui*, Bensoussan abre su ensayo con una triple dedicatoria, que apunta humorísticamente – diríamos, con un humor inesperadamente británico – a la misma triada: «A Manuel chez les Anges | A Mario chez les Démons | A Guillermo chez les Anglais» (1999, 7). Y en el último libro, *Ce que je sais de Vargas Llosa*, la triple dedicatoria se torna singular, con la breve frase siguiente «A la mémoire de Guillermo Cabrera Infante | qui m'a tant appris» (2011, 7), que permite ahora convocar la memoria del escritor cubano, fallecido unos seis años antes, para homenajear al último de los tres, al más reconocido, entrado ya en la gloria definitiva de las letras universales gracias al Premio Nobel de Literatura, del que el peruano fue merecedor apenas un año antes de la publicación del libro (el veredicto del jurado del Premio Nobel cae el día jueves 7 de octubre de 2010, y el libro de Albert Bensoussan sale de la imprenta en agosto de 2011, con depósito legal en septiembre de 2011).

Judío francés nacido en Argel el 8 de abril de 1935, Albert Bensoussan es apenas un año mayor que Mario Vargas Llosa, nacido, él, menos de un año después, en Arequipa (Perú), el 28 de marzo de 1936. Por lo tanto, es indudable que dicha cercanía generacional con Vargas Llosa – la misma que comparte Bensoussan con Cabrera Infante y con Puig – genera, a nivel simbólico, complejos y sutiles juegos de compadrazgo y filiación, como cuando cuenta Bensoussan el rol que tuvo en la ceremonia de entrega del doctorado *honoris causa* a Vargas Llosa en la Universidad de Rennes: «pour un moment, on me demanda de lui servir de père. Enfin, presque, de parrain. Or c'est un hommage d'affection filiale que je lui rendis ce soir-là» (1999, 65).

Argel y Arequipa, pues. De modo que – linda casualidad – el autor y su traductor (o al revés) nacieron en ciudades que son ambas designadas, o apodadas, según la tradición local, «ciudades blancas»: *Alger la blanche*, y *Arequipa, ciudad blanca* construida casi toda en sillar, una piedra volcánica blanca. Y ambos comparten también el mismo signo astrológico, Aries, como lo señala maliciosamente el genial traductor en una nota a pie de página de *Le retour des Caravelles*: «Et son traducteur, du même signe astral, broute dans le même pré» (1999, 60).

Nacido y criado en Argel, Albert Bensoussan hizo sus estudios en la llamada Ciudad Blanc. *Agrégé d'espagnol* en 1960 (a los 25 años), se tuvo que «repatriar» precipitadamente a la Francia hexagonal el 18 de abril de 1963, poco después de la Independencia de Argelia en 1962. Falsa «repatriación», en este caso, tratándose de un descendiente de una familia de judíos sefardíes expulsados de España en 1492 y fuertemente arraigados en el Magreb desde finales del siglo XV, primero en Marruecos y luego en Argelia (cf. Bensoussan 1994).

Mirándose en el espejo que le tiende la poderosa narrativa del peruano, es lo que confiesa Bensoussan, *mezzo voce*, y con una fórmula impersonal, en su brillante prólogo a *Ce que je sais de Vargas Llosa* (del que traducimos aquí un breve extracto): «traductor (soy). [...] como es aquel Salomon Toledano de *Travesuras de la niña mala*, un traductor políglota, nacido en Turquía y puro sefardí, descendiente de aquellos judíos expulsados de España en 1492 – como el propio traductor de Vargas Llosa» (Bensoussan 2011, 9). Una trayectoria, la de Bensoussan, marcada por los traslados y los exilios, como la de Vargas Llosa, nacido en Arequipa en los Andes, criado en Cochabamba, Bolivia, y luego en Piura, en la frontera con Ecuador, y en Lima, la capital, antes de sus largas estancias en Europa, primero en París, después en España, en Inglaterra, y un largo etcétera (Bensoussan 1995, 66).

3 De escritor y profesor a traductor

Profesor durante un periodo muy breve en el Lycée Jacques-Amyot de Melun (Seine-et-Marne) a su llegada en las afueras de París, Bensoussan es contratado como *assistant* en la Sorbonne en octubre de 1963, donde se queda tres años. En 1966, ingresa como *maître-assistant* en la Universidad de Rennes (Bretagne), donde será después nombrado catedrático. Brillante académico – especialista de literatura española – y prolífico traductor francés, Albert Bensoussan es también – no es ninguna casualidad, huelga decirlo – un auténtico escritor, autor de varias novelas, entre las cuales *Les bagnoullis*, publicada por la editorial Mercure de France en 1965, *Isbilja* (Oswald, 1970), *La Brehaigne* y *Frimaldjézar*, que publica la editorial Denoël respectivamente en 1973 y 1976, que reciben por lo común muy buenas críticas en la prensa. De *La Brehaigne*, el crítico André Laude escribe por ejemplo en *Le Monde*:

Ceux qui ont eu le bonheur de lire *Les Bagnoulis* et *Isbilias* savent qu'Albert Bensoussan porte en lui une blessure infinie, inguérissable, sombre et solaire à la fois : l'Algérie. L'écrivain, aujourd'hui exilé en «Rennanie» – entendez la Bretagne – sait la vérité du poète selon laquelle il convient de chanter son mal pour mieux l'enchanter. [...] Albert Bensoussan ressuscite, en poète charnellement inspiré, ce pays des origines, ce temps du jasmin et de l'abeille, de la vague et de la merveille. À l'image de ces écrivains d'Amérique latine qu'il traduit avec tant de passion et de talent il nous fait don d'une prose nouée vigoureusement, rutilante de couleurs, de sueurs d'hommes, frémissante comme une musique, drue comme un jardin, suave comme le clair-obscur d'un patio où murmure un jet d'eau.²

Un año después *Les bagnoulis*, en 1966, Bensoussan termina su tesis (*thèse de 3e cycle*) sobre el dramaturgo neo romántico y poeta naturalista español *Joaquín Dicenta (1862-1917): ses préoccupations sociales et leur formulation au théâtre*. En 1966, también firma – primer vínculo con Vargas Llosa –, el prólogo a la traducción francesa de *La ciudad y los perros*, traducida por Bernard Lesfargues (1924-2018), y publicada en la famosa colección de Gallimard *La Croix du Sud* (Primera época, 1951-1970), creada por Roger Caillois. En 1968, Bensoussan firma otro prólogo importante, nada menos que el prólogo a la traducción francesa de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, a cargo de Carmen y Claude Durand (1938-2015). Como novelista, Bensoussan también publica un relato autobiográfico, *Au nadir* (Flammarion, 1978). En 1978, precisamente, el crítico literario y novelista francés Bertrand Poirot-Delpech (futuro miembro de la Academia Francesa, ubicada Quai Conti, donde es electo en 1986), escribe a propósito de la infancia en Argelia del autor de *Au Nadir*:

Mais le drame le traverse autant qu'un combattant armé. À la fois indigène, de confession juive et d'instruction française, il doit choisir entre des traditions culturelles éclatées, ce qui n'est pas moins poignant que d'opter entre des sols. Par filiation, il se sent d'abord juif. C'est un de ses ancêtres qui a fondé une des deux synagogues de Tolède au douzième siècle. Son père ne manque pas à un rite. Lui-même s'y soumet avec ardeur. Le récit des cérémonies du Kippour en pleine bataille d'Alger occupe les pages les plus vibrantes du livre.³

² Laude, André (1974). «Isbilias revisitée». *Le Monde*, 22 mars.

³ Poirot-Delpech, Bertrand (1978). «Là où les dieux parlent dans le soleil» (Sur Jean-Pierre Millecam, Christian Dedet et Albert Bensoussan). *Le Monde*, 23 décembre.

4 Bensoussan, traductor de Vargas Llosa

Después de una doble hazaña que lo consagra definitivamente como traductor, nada menos que la traducción al francés de *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, que publica la editorial Gallimard en 1970 (*Trois tristes tigres*), y luego la de *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique, que publica Calmann-Lévy en 1973 (*Julius*), Albert Bensoussan se inicia como traductor de Mario Vargas Llosa en 1974, con la traducción al francés del breve texto *Los cachorros* (*Les chiots*, suivi de *Les caïds*, coll. Du monde entier, 1974).

A raíz de la publicación de este texto, traducido en un volumen en colaboración con otros dos traductores (Sylvie Léger y Bernard Sesé), se inicia una colaboración excepcional entre un escritor y un traductor, desarrollada a lo largo de más de cincuenta años, con estrechas relaciones de amistad, y que fue fundamental para la difusión de la obra del futuro Premio Nobel peruano en Francia, ahora miembro - en vida - de un segundo panteón literario - éste específicamente francés: la prestigiosa colección de La Pléiade, publicada por la editorial Gallimard (Benmiloud 2015, 131). Así, el primer volumen de La Pléiade dedicado a Vargas Llosa salió en marzo de 2016, a cargo de Stéphane Michaud e Ina Salazar (Vargas Llosa 2016).

Después de *Los cachorros*, Albert Bensoussan se vuelve el traductor oficial del escritor peruano, y publica las traducciones de *Pantaleón y las visitadoras* (1975), *La orgía perpetua* (1978), *La tía Julia y el escribidor* (1979), *La guerra del fin del mundo* (1981), *La señorita de Tacna* (1981), *Historia de Mayta* (1986), *El hablador* (1989), *Elogio de la madrastra* (1990), *El pez en el agua* (1995), etc. Traductor de más de cincuenta autores distintos (José Donoso, Juan Carlos Onetti, Julian Ríos, Zoé Valdés), y de más de ciento treinta obras (entre las cuales un buen centenar de novelas), Bensoussan fue merecedor, entre otros, del Prix du Mont Saint-Michel (1975) y del tercer Prix Cultura Latina (1985) con su adorada esposa Mathilde Tubau-Bensoussan (1929-2012), profesora de estudios catalanes en la Université de Rennes 2 (1964-1994), con la que se había casado en 1964. En 1993, Mathilde Tubau-Bensoussan también recibe el prestigioso Premio de San Jorge (Premi Creu de Sant Jordi) por su labor a favor de la difusión de la cultura catalana.

En los últimos años, Albert Bensoussan también fue galardonado con el «Prix Laure Bataillon» (2010) y la *médaille de vermeil* de l'Académie Française (2011), como homenaje a su labor de traductor. La trayectoria de Albert Bensoussan como traductor corre pareja con la suya como catedrático, que concluye en la Université de Rennes 2 en 1996, cuando se jubila a los sesenta y un años, después de treinta años de enseñanza en la misma universidad. Bertrand Poirot-Delpech escribe: «La patrie qu'éliront son esprit et son cœur, c'est... l'Université française. Il reporte sur elle et ses maîtres, dont Mandouze, toute la sensibilité et la religiosi-

té frémissantes de son adolescence. Il les aime en amoureux, en croyant. Tout en passant l'agrégation d'espagnol, il se sent moins parent de Cervantès que de Montaigne et de Valéry, qu'il 'sacralise' comme tant de ses contemporains. Il voue aux mots français une passion proprement physique et mystique». ⁴ En 2003, Bensoussan publica como coordinador el número monográfico que les dedican a Mario Vargas Llosa los famosos *Cahiers de l'Herne* (vol. 79), casi cuarenta años después del histórico número dedicado por la colección a Jorge Luis Borges (vol. 4, 1964), y unos tres años antes del número dedicado a otra gran figura del *Boom*, Carlos Fuentes (vol. 87, 2006). Entre las últimas obras de Bensoussan, destacan tres joyas biográficas, para la colección de bolsillo Folio Biographies (Gallimard), sobre *Federico García Lorca* (2010, núm. 68), *Giuseppe Verdi* (2013, núm. 96) y *Edith Piaf* (2013, núm. 99).

Albert Bensoussan tiene páginas absolutamente maravillosas sobre el espléndido oficio de traductor, por ejemplo como caníbal o antropófago, que devora a sus autores, de los que se nutre y se sustenta (Bensoussan 1995, 19-21), pero es especialmente conmovedor el texto titulado «Avant-dire», es decir el prólogo a *Ce que je sais de Vargas Llosa*, en el que cuenta el rol secreto, y escondido, que desempeñó como traductor francés de una estrella tan luminosa como Mario Vargas Llosa (Benmiloud 2015, 141). Sucesivamente doble, sombra o fantasma del escritor, el traductor, siempre invisible, aunque siempre presente testimonia:

Il faut savoir garder sa place, car elle est digne et respectable : lorsque *La demoiselle de Tacna* fut donnée au théâtre, mon grand Mario prit place à l'orchestre sur le devant, et moi, sans mesurer encore la portée du symbole, je m'assis très exactement dans le fauteuil derrière lui, et comme il est plus grand que moi, physiquement même, sa tête me cachait la scène, mais mes oreilles entendaient bien ce texte que les acteurs déroulaient dans leurs voix. Eh bien ! ce texte, ce texte c'était le mien, n'est-ce pas ? (Bensoussan 2011, 12-13)

Otra imagen, u otra extraordinaria metáfora, empleada por Bensoussan para dar a entender la ejemplar labor del traductor, es la de la *partera*: es decir el hombre o la mujer que ayuda a parir el texto en otro idioma, para ayudarlo a cruzar otros mares y otras fronteras, para ayudarlo a crecer: «oui, moi, en cet instant, le cœur broyé, le ventre douloureux comme une parturiente, je l'avoue sans honte, j'étais en larmes. Cette métaphore de l'enfantement me plaît, et je l'ai utilisée une fois en écrivant à Manuel Puig [...] que j'avais porté son en-

⁴ Poirot-Delpech, Bertrand (1978). «Là où les dieux parlent dans le soleil» (Sur Jean-Pierre Millecam, Christian Dedet et Albert Bensoussan). *Le Monde*, 23 décembre.

fant, que j'étais, moi, son traducteur, une mère porteuse pour ce beau fruit de ces entrailles» (2011, 13). Idénticas palabras hubiera tal vez podido pronunciar la que fue la formidable agente literaria de Vargas Llosa - y de otros grandes escritores del *Boom* -, la catalana Carmen Balcells (1930-2015), que promovió y acompañó la larga carrera literaria del peruano, y pudo asistir a la ceremonia de entrega del Premio Nobel a Vargas Llosa, en Estocolmo el 7 de diciembre de 2010, unos cinco años antes de fallecer, a los 85 años.⁵

Para los estudiosos, y para la historia de la difusión, traducción y recepción de la literatura latinoamericana en Francia, también es de saber que, gracias a Mario Vargas Llosa, todos los archivos de Albert Bensoussan (cartas entre los dos, borradores, manuscritos, *dossiers* de prensa, etc.) están ahora en consulta en la Universidad de Princeton, en Estados Unidos, como constancia y huella imborrable de esta labor a cuatro manos, más allá de las culturas, de las fronteras, y de los idiomas. En la *Manuscripts Division (Department of Rare Books and Special Collections* o RBSC) de la Princeton University Library, todos los archivos de Bensoussan están reunidos en una sección de la Firestone Library: titulada *Albert Bensoussan Working Files on Latin American Writers* (1968-oct. 2017), esta sección contiene cinco cajas, una de ella dedicada a Vargas Llosa (fechada 1970-2011), que contiene «7 folders» (Box B-000910, folders 13, 14 y 15; Box B-000911, folders 1 y 2; Box B-001205, folders 6 y 7-8). El resumen de este archivo reza : «Albert Bensoussan is a writer, translator, and professor emeritus of Spanish literature at the University of Haute-Bretagne in Rennes, France. This collection consists of correspondence to Bensoussan from various Latin American authors whose works he has translated. Also included are writings from Bensoussan and others, interview transcripts, typescripts, and collected articles and essays about Latin American authors», y contiene, amén de documentos sobre Mario Vargas Llosa, un material abundante relativo a (por orden alfabético) Héctor Abad Faciolince, Alfredo Bryce Echenique, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Jorge Edwards, Jorge Goldenberg, Mario Goloboff, Suzanne Jill Levine, Luis Pizón, Abel Posse, Manuel Puig, Néstor Sanchez, Severo Sarduy y Manuel Scorza.

Estos son apenas unos fragmentos de la reflexión incipiente sobre esta relación apasionada entre un escritor y un traductor leal y fiel: la historia de la estrecha relación que establecieron un autor peruano y su traductor al francés, a lo largo de más de cincuenta años de compadrazgo y amistad, compartidos en torno al amor a la literatura y a las palabras. Así escribió alguna vez Albert Bensoussan, «Traduire c'est créer et créer c'est traduire. [...] et le traducteur crée avec

⁵ Assouline, Pierre (2010). «Mario Vargas Llosa, Nobel de Littérature». *Le Monde*, 8 décembre 2010. URL <http://tinyurl.com/y43bhd5s> (2019-04-06).

une impression de liberté plus grande, cette licence plus franche que donne cette absence de déguisement de soi qu'est, au fond l'écriture» (2015, 40). Como dijo alguna vez el propio Jorge Luis Borges a propósito de su traductor al francés Néstor Ibarra, y con este sentido de la paradoja tan suyo, y con su ironía, entre burlas y veras: «el oficio de traductor es más sutil, más civilizado que el del escritor: el traductor llega evidentemente después que el escritor. La traducción es una etapa más avanzada» (2000, 12).

Sería, por supuesto, una total insensatez atreverse a pretender que la labor de Albert es más valiosa que la del propio Mario, pero creemos poder afirmar que, juntos, el recorrido que nos han propuesto en las sendas de la literatura latinoamericana y de la amistad, es de los más conmovedores y más admirables.

Bibliografía

- Benmiloud, Karim (2015). «La recepción de la literatura latinoamericana en Francia (1960-2012)». Müller, Gesine; Gras, Dunia (eds), *América latina y la literatura mundial*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 129-42.
- Bensoussan, Albert (1995). *Confessions d'un traître: essai sur la traduction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Bensoussan, Albert (1994). *L'échelle de Mesrod: parcours algérien de mémoire juive*. Paris: L'Harmattan.
- Bensoussan, Albert (1999). *Retour des caravelles: lettres latino-américaines d'aujourd'hui*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Interférences.
- Bensoussan, Albert (dir.) (2003). *Mario Vargas Llosa*. Paris: L'Herne. Cahiers de l'Herne 79.
- Bensoussan, Albert (2011). *Ce que je sais de Vargas Llosa*. Paris: François Bourin Editeur.
- Borges, Jorge Luis (2000). *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo XXI.
- Duranteau, Josane (1976). «Un chatoiement algérois (*Frimaldjezar*)». *Le Monde*, 26 mars.
- Hersant, Patrick (sous presse). *Traduire avec l'auteur*. Paris: Presses de la Sorbonne.
- Vargas Llosa, Mario (2016). *Œuvres romanesques, tome 1*. Trad. de Albert Bensoussan, Anne-Marie Casès et Bernard Lesfargues; dir. de Stéphane Michaud et Ina Salazar. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

Narraciones de lo fantástico

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Altre versioni del perturbante Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract In the last decades, the Fantastic Literature written by women has been the subject of various critical and theoretical works, which, from different standpoints, have tried to investigate the characteristics of the so called 'Female Fantastic': an extremely difficult task, if we take into account the wide range of concepts included in the heterogeneous notions of 'female' and 'female writing', whose theoretical survey has to be considered prior to any exploration of the 'Female Fantastic'. After a critical review of some of these most prominent theories about the Female Fantastic, this essay will try to point out through the close readings of "La celda" (1959), by Amparo Dávila, and "La casa de azúcar" (1959), by Silvina Ocampo, the function of the Fantastic written by women, which it is suggested lies in the subversion of the feminine models fixed by the masculine symbolic order and the patriarchal dominant discourse.

Keywords Female writing. Fantastic literature. Amparo Dávila. Silvina Ocampo. Unheimlich.

Sommario 1 Amare il mostro? Approssimazioni teoriche al fantastico femminile. – 2 Un canone ispanoamericano. – 3 Il femminile della scrittura: una definizione problematica. – 4 Il fantastico come sovversione: «La celda» di Amparo Dávila e «La casa de azúcar» di Silvina Ocampo.

1 Amare il mostro? Approssimazioni teoriche al fantastico femminile

A partire dagli anni Settanta le scritture fantastiche femminili sono state oggetto di molteplici e dettagliate riflessioni teoriche nelle quali, adottando una prospettiva di genere, si è problematizzata la definizione di 'perturbante' ela-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/034

485

borata da Sigmund Freud nel suo ben noto saggio del 1919, *Das Unheimlich*.¹ Come è risaputo, in quel testo Freud identificava fra i detonatori del perturbante proprio il femminile e il particolar modo il corpo della donna, oggetto al contempo di repulsione e di attrazione, come precisa Beatrice Manetti riprendendo le parole del padre della psicoanalisi:

il corpo della donna risulta sì agli occhi di Freud, l'Altro da sé percepito con angoscia da un soggetto maschile, ma solo in quanto «accesso all'Antica patria (*Heimat*) in cui ognuno ha dimorato un tempo, e che è anzi la sua propria dimora» dove «il prefisso negativo 'un' è un contrassegno della rimozione» storicamente operata dagli uomini dal loro essere «nati di donna». (2014, 527)

Data l'equazione freudiana 'perturbante / femminile', non deve risultare sorprendente se gli effetti dell'*Unheimlich* in un soggetto femminile raggiungono esiti antitetici e quasi paradossali, consistenti solitamente nel ribaltamento della reazione angosciata maschile dinanzi all'irruzione dell'alterità fantastica.

La tesi della prossimità del femminile all'elemento perturbante nelle sue più svariate manifestazioni letterarie (mostro, demone, fantasma, ecc.) è sostenuta, tra gli altri, anche da Monica Farnetti, che si è lungamente dedicata allo studio del fantastico femminile in chiave psicoanalitica. Secondo Farnetti, nel soggetto femminile ci sarebbe una disposizione di accoglienza verso il mostruoso che non porterebbe all'annichilimento ma piuttosto a un confronto foriero di metamorfosi, e questo in virtù della sostanziale diversità tra il soggetto maschile e quello femminile, che risulta essere «differently characterized in every one of its passions (anxiety too, in this case, has different matrices)» (Farnetti 2007, 50). Secondo la studiosa, dinanzi al perturbante il soggetto femminile sarebbe più incline a fornire una risposta emotiva, a livello testuale, di tipo «empatico» (Farnetti 2003, 17), manifestando «in luogo dell'atteggiamento conflittuale e angosciato a cui di norma associamo tale paradigma, un atteggiamento di apertura, gentilezza, compassione, addirittura affetto e amore» (17).² Quella empatica,

¹ Tra le letture più illuminanti al riguardo, successivamente oggetto di numerose riprese, ricordiamo Cixous 1976.

² Bisogna precisare, però, che alcune delle scrittrici prese in considerazione da Farnetti nel suo corpus (ad esempio Paola Masino, o Anna Maria Ortese) si muovono tra i territori del meraviglioso e del magico-realistico, cosa che determina, naturalmente, un'altra relazione con l'insolito, indipendente dal genere (biologico e sessuale) di chi scrive. Nel realismo magico, infatti, tra l'ordinario e lo straordinario non c'è conflitto, né attentato alcuno all'ordine e alla coerenza del reale, non c'è scandalo razionale, per dirla con Roger Caillois: i due statuti di realtà appaiono perfettamente conciliabili e per questo l'angoscia scompare. Sulla distinzione tra realismo magico e fantastico si veda Fernández 2001.

tuttavia, non sarebbe la sola modalità presente del fantastico femminile. Farnetti, difatti, rifuggendo le facili generalizzazioni, ammette la possibilità di un incontro col mostruoso carico d'angoscia, che sarebbe ad ogni modo meno traumatico rispetto a quello maschile, e pro-chererebbe, anzi, un'inedita affermazione identitaria:

The experience of anxiety is repositioned [...] as an opportunity for empowerment, as a circumstance through which the female subject, finding it the most appropriate means for self-representation, in a certain sense comes to the world and gives birth to herself, producing herself a subject and identifying herself - this must be emphasized - as a strong and powerful subject. For whom history, rather than coming to an end, is about to start. (Farnetti 2007, 49)

Il perturbante, perciò, rivestirebbe un'insospettata funzione di *empowerment* del soggetto femminile.

Un'altra ragione per associare il fantastico e il discorso femminile nella differenza costitutiva che vorrebbe riconoscerli la critica è suggerita dal significato stesso del termine *heimlich*. Questo racchiude in sé accezioni diverse e persino antitetiche, come Freud stesso precisa nel suo saggio: *heimlich* può significare 'familiare' ma anche «nascosto, tenuto celato in modo da non farlo sapere agli altri, o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare» (Freud [1919] 2013, 4209). *Unheimlich*, come annuncia il prefisso negativo tedesco 'un', non è pertanto solo ciò che non è familiare - cioè l'inconsueto che produce angoscia - ma anche ciò che doveva restare nascosto ed è stato invece portato alla luce - ciò che doveva essere taciuto ed è stato espresso: in questo senso, la scrittura femminile *tout court* potrebbe essere considerata perturbante.

Il fantastico, allora, non farebbe che potenziare la natura intrinsecamente inquietante della parola femminile: in quanto genere trasgressivo fondato su un discorso ellittico, ambiguo, grazie al quale possono manifestarsi l'inconscio e i desideri rimossi, esso sarebbe particolarmente congeniale all'espressione del soggetto femminile, tradizionalmente silenziato all'interno di un sistema maschile e patriarcale. Come bene ha argomentato Rosemary Jackson, il fantastico darebbe voce a tutto ciò che è stato escluso dalla cultura (1986, 65-72), costituendo per le scrittrici «un'occasione insperata per tentare forme inedite di rappresentazione del proprio desiderio», per dirla nuovamente con le parole di Farnetti (2003, 20). Questo desiderio si incarna nell'indicibile e nell'inesprimibile che, nonostante tutto, la letteratura fantastica dice ed esprime facendo vacillare le strutture dell'ordine culturale dominante.

2 Un canone ispanoamericano

Funziona così anche il fantastico femminile ispanoamericano? Nella ricca tradizione di letteratura fantastica scritta da donne in America Latina non mancano esempi che confermano alcune di queste riflessioni, come prova la selezione dell'antologia a cura di María Cecilia Graña (2006), *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane*. In questo volume ritroviamo una cospicua selezione di autrici 'diversamente fantastiche': vi compaiono Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941), Guadalupe Dueñas (Messico, 1920-2002), Amparo Dávila (Messico, 1928), Pía Barros (Cile, 1956), Aída Bahir (Cuba, 1958), María Elena Llana (Cuba, 1936), Marvel Moreno (Colombia, 1938-1955), Silvina Ocampo (Argentina, 1903-1993), Rosario Ferré (Porto Rico, 1938-2016), Luisa Valenzuela (Argentina, 1938), Ana María Shua (Argentina, 1951), Angela Martínez (Cuba, 1936), Rosalba Campra (Argentina, 1940), Alejandra Basualto (Cile, 1944), Martha Cerda (Messico, 1945), Noemí Ulla (Argentina, 1940-2016), Elena Garro (Messico, 1920-1998).

Soffermarsi sui testi raccolti in questa antologia - ad oggi una delle poche interamente dedicata alle autrici dell'America di lingua spagnola - si rivela molto utile perché consente immediatamente di verificare quanto sia eclettica la fenomenologia di ciò che chiamiamo 'fantastico femminile' ispanoamericano. All'interno di tale varietà esistono, naturalmente, alcune consonanze, per esempio nella scelta dei temi, molto spesso riguardanti esperienze esclusive del soggetto femminile, come la maternità (variamente declinata nei racconti di Guadalupe Dueñas, «Todos los sábados» e di Pia Barros, «Artemide»), oppure le pulsioni erotiche inconfessabili (come quelle incestuose del racconto «Oriane tía Oriane» di Marvel Moreno, o quelle adulterine di «Encuentro», di Rosalba Campra); vale quindi anche per questi testi ciò che Manetti (2014, 528) osservava a proposito delle scrittrici italiane: una certa prevalenza di quelli che Tzvetan Todorov denominò «temi del tu» ([1970] 1977, 129, 143), ossia l'insieme dei temi riguardanti la sfera della sessualità e del desiderio, ambiti dell'esperienza femminile tradizionalmente rimossi.

Nell'antologia di Graña (2006), revente è pure l'utilizzazione di *topoi*, temi e motivi della tradizione fantastica orientati dalla prospettiva di genere, che vengono così rifunzionalizzati: ricorre, ad esempio, la trasformazione della connotazione dello spazio domestico, da rifugio accogliente - metonimia della Grande Madre, come lo descrisse Gaston Bachelard nel suo *Poétique de l'espace* - a luogo ostile e perverso, secondo il modello del castello gotico (Amparo Dávila, «El huésped»); abbondante è la predilezione per il tema del doppio e per gli altri motivi che rimandano alla frammentazione/dispersione del soggetto (o, per converso, alla sua emancipazione): gli specchi (Amparo Dávila, «El espejo»; Aída Bahir, «Soñar») oppure le bambole (Ro-

sario Ferré, «La muñeca menor»; Silvina Ocampo, «La muñeca»), che sovente fungono da oggetti magici, ora eletti a strumento di agnizione, ora di distruzione del personaggio femminile. Allo sdoppiamento si collega anche la metamorfosi - figura legata alle identità fluide del mondo fantastico - e in particolare, l'animalizzazione (Luisa Valenzuela, «Pantera ocular»), mediante la quale il corpo femminile può sottrarsi o debordare la norma patriarcale e così attuare un movimento di ribellione / liberazione dell'immaginario.

Finora, però, la nostra lettura si è limitata a tentare una descrizione del fantastico femminile a livello tematico e semantico, rilevando una predilezione per aspetti che coinvolgono la dimensione esperienziale femminile, sulla quale la curatrice dell'antologia, María Cecilia Graña, ha scelto di porre l'accento.³ Ma è possibile, invece, circoscrivere un fantastico femminile discorsivo omogeneo e, soprattutto, nettamente separato da quello maschile?

3 Il femminile della scrittura: una definizione problematica

Il problema della scrittura fantastica femminile ci riporta alla più ampia e dibattuta questione della scrittura femminile, di cui si sono occupate femministe francesi come Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous,⁴ e, conseguentemente, alla questione della definizione del Femminile in genere, argomento complesso su cui è disponibile una sterminata bibliografia. Questa abbondanza di letteratura critico-teorica sembra confermare proprio un'aporia rilevata da Hélène Cixous, inerente alla natura stessa di ciò che chiamiamo il Femminile: all'interno di un sistema culturale fallocentrico e binario come quello occidentale, fondato su coppie dicotomiche e gerarchizzate, esso sembrerebbe infatti potersi delimitare solo per scarto, per opposizione rispetto al Maschile (Cixous 1995, 13-17); il Femminile sarebbe dunque, in ultima istanza, una sorta di significante vuoto.

Ciononostante, come accennavo in apertura, non sono mancate riflessioni che hanno tentato di descrivere, comprendere e sistematizzare il Femminile nel fantastico: uno dei primi è quello della studiosa belga Ann Richter, compilatrice dell'antologia *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* (1977), che ha il merito di aver spostato l'attenzione sulle spesso dimenticate creatrici femminili, e anche au-

³ Graña aveva trattato in maniera più distesa la tesi della centralità dell'esperienza nella costituzione del fantastico femminile nell'introduzione del numero monografico della rivista *Letterature d'America* dedicato alle scritture fantastiche femminili da lei curato (cf. Graña 2002).

⁴ In estrema sintesi, alla costruzione di una 'sintassi femminile', che è l'oggetto della riflessione delle studiose, contribuirebbe l'ambiguità derivata dalla convivenza di codici discorsivi diversi e persino opposti all'interno di un medesimo campo di enunciazione.

trice del saggio *Le fantastique féminin. An art sauvage* ([1984] 2002), dove discute dettagliatamente i profondi (a suo dire) vincoli tra il fantastico e femminile, avvalendosi delle suggestioni fornite dagli archetipi junghiani.⁵ Richter indica, tra gli elementi propri del femminile l'intuitività, la componente magica e irrazionale e la propensione a una spontanea comunione con la Natura (secondo l'archetipo della Grande Madre), intesa come dimensione autentica primordiale dell'essere e inevitabilmente antitetica alla Cultura, che coinciderebbe invece con il regno della ragione e quindi con il Maschile. Il Femminile, insomma, si delinea nel lavoro di Richter come una sostanza astorica, un'essenza mitica e quasi mistica:

Les révélations de la littérature fantastique actuelle nous ramènent dans la voie de la vie et de la sagesse. Car les exigences de la nature qu'elle incarne ne sont pas seulement matérielles, mais aussi spirituelles. L'exacerbation de l'intellect a totalement coupé l'homme dit civilisé du discernement intuitif. Devant les désastres dont cette démesure nous menace, le salut ne repose-t-il pas sur la restauration des valeurs féminins? ([1984] 2002, 195)

Tuttavia, già un quarto di secolo fa, Helena Araújo metteva in guardia contro il pericolo di far coincidere 'i valori femminili' con la sensibilità, l'irrazionalità o il mero dato biologico, qualità anch'esse fabbricate da pratiche discorsive e politiche (1994, 17); e in quegli stessi anni, filosofe femministe come Judith Butler proponevano di leggere il genere come una *performance*, ovvero «a corporeal style, an act, as it were, which is both intentional and performative, where performative suggests a dramatic and contingent construction or meaning» (Butler [1990] 2006, 190; corsivi nell'originale). Butler intende il genere come una finzione culturale, rigettando quindi del tutto un'interpretazione essenzialista del femminile quale quella suggerita dalle femministe francesi e da Richter nella sua lettura del rapporto tra fantastico e femminile.

Nell'ambito della critica letteraria, smentiscono la presunta contiguità costitutiva tra femminile / irrazionale / fantastico postulata da Richter le osservazioni della stessa María Cecilia Graña (2002) sul fantastico novecentesco latinoamericano. Graña, infatti, constata che la tensione alla riconciliazione con l'alterità, così come la riduzione a identità delle coppie opposte (reale/irreale, sogno/veglia, sé/altro da sé) indicate come peculiarità del fantastico femminile, siano in realtà elementi caratteristici di tutto il fantastico moderno, che registra

⁵ Un orientamento simile è adottato anche da Zoe Jiménez Corretjer (2001), che si basa sulla lettura della simbologia archetipica femminile primigenia per elaborare il concetto di *profotemino*, imparentato, secondo la studiosa, con quello di femminile universale.

l'indebolimento del paradigma della Modernità e la crisi del soggetto nella postmodernità: gettato in un reale le cui leggi appaiono incomprensibili, l'individuo è obbligato a una nuova esplorazione delle frontiere del sé e del reale stesso. Per questa ragione non può considerarsi esclusiva del fantastico femminile neppure la predilezione per i temi del «fantástico interior», come ha asserito María G. Akrabova nel suo studio *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*, in cui riprende la classificazione proposta da Juan Herrero Cecilia (2014, 764-72, ed. digitale). Secondo Akrabova, i temi del fantastico interiore - cioè, tutti quegli eventi fantastici che sono il frutto della percezione soggettiva del personaggio⁶ - sarebbero caratteristici del fantastico femminile perché essi implicano «cuestiones sobre la estructura de la subjetividad y la formación y la percepción de la identidad» (772, ed. digitale). Tuttavia, un'ampia letteratura dimostra che tali preoccupazioni sono presenti in tutto il fantastico contemporaneo.

Alla luce di queste riflessioni, identificare nei testi scritti da donne ricorrenze discorsive che permettano di caratterizzare l'enunciazione o la retorica del fantastico femminile e di distinguerla chiaramente da quella maschile, risulta impresa ardua. Le proposte in questa direzione, peraltro non sempre puntuali e sistematiche, non convincono del tutto. Cynthia Duncan, ad esempio, in uno studio dedicato al rapporto tra narrazione e focalizzazione in alcuni racconti fantastici di autrici ispanoamericane tra cui Garro e Ocampo, osserva che le narratrici spesso usano «narrative strategies that lead us to question the authority normally attributed to first-person male narrators and the omniscient voice which speaks from the perspective of a male» (1995, 235). Akrabova (2014, 704, ed. digitale) sostiene che nel testo femminile sia più frequente l'adozione di strategie narrative volte ad aumentare l'identificazione del lettore. Vanessa San Román Erburu, invece, elenca più puntualmente alcune di queste strategie della narrativa femminile, insistendo sui racconti fantastici di Ocampo:

Entre las estrategias, digamos subversivas, de estos textos destacan la falta de finales cerrados, la ruptura con lo que se considera un punto de vista lógico y la perturbación y tensión de las voces narrativas. Estos levantamientos ejercen de resortes para la creación de un espacio del 'yo' femenino y provocan por sí mismos una ruptura con el discurso hegemónico conocido. (2013, 171)

⁶ Tra i temi del fantastico interiore rientrerebbero il doppio, con tutte le sue varianti; il sogno e la sua proiezione sull'esperienza vissuta dal personaggio; la follia e il fantastico para-psicologico; il tema dell'Amore e della Morte («desde la visión soñadora y subjetiva del personaje. Este tema suele ir unido al de la Mujer Fatal o de la Mujer Ideal»); le apparizioni, che perseguitano il personaggio; le trasfigurazioni dello spazio e del tempo; l'opera apocrifia e la finzione che sconfinano nella realtà (Akrabova 2014, 581-99, ed. digitale).

Mi sembra, però, che le strategie fin qui individuate siano comuni a tutta la narrativa fantastica, indipendentemente dal genere di chi la scrive: la rottura della consequenzialità logica, ad esempio, è consueta nella poetica di Felisberto Hernández, l'assenza di finali chiusi è una soluzione abituale di molti racconti di Julio Cortázar – per limitarci a citare solo due tra gli autori canonici –, mentre l'identificazione del lettore con le vicende narrate, ad esempio attraverso narrazione in prima persona con focalizzazione interna, è risorsa classica del fantastico. Non sembra dunque essere nel livello strutturale o discorsivo dove possiamo rinvenire una traccia inequivocabile del Femminile nel testo fantastico. Giungono a conforto di questa posizione le considerazioni di Rita Felski che mi paiono utili per precisare la nozione di Femminile in letteratura:

it is impossible to speak of 'masculine' and 'feminine' in any meaningful sense in the formal analysis of texts; the political value of literary texts from the standpoint of feminism can be determined only by an investigation of their social functions and effect in relation to the interests of women in a particular historical context and not by attempting to deduce an abstract literary theory of 'masculine' and 'feminine', 'subversive' and 'reactionary' forms in isolation from the social conditions of their production and reception. (1989, 2)

Per individuare una specificità alla categoria di 'fantastico femminile' suggerisco allora di tornare alla nozione di fantastico come genere di trasgressione che ho menzionato all'inizio, rifacendomi alle posizioni di Jackson ([1981] 1986), e su cui anche gli studi che ho appena citato insistono. Queste studiose, infatti, mettono a fuoco il fatto che il fantastico, sia esso scritto da uomini o da donne, opera una trasgressione dei limiti imposti alla realtà dai valori culturali e ideologici dominanti in un determinato momento storico.

Il fantastico femminile, pertanto, troverebbe una propria specificità quando attraverso questa infrazione costante del limite aiuta a ridefinire il ruolo del soggetto femminile e soprattutto l'immaginario che lo accompagna, contravvenendo l'ordine simbolico dominante. Questo è quanto teorizza, convincentemente, Gloria Alpini (2005), la quale segnala come tratto costitutivo del fantastico femminile proprio il sovvertimento dei modelli di rappresentazione della donna fissati dalla norma della tradizione culturale che esso realizza:

The Female Fantastic involves a 'poetic of perversity', that does not celebrate but rather rejects and 'perverts'/distorts/misrepresents/changes the traditional representation of women as something perfect/abstract/idealized. [...] Thus, the Female voices chooses paradoxically the Fantastic to assert that a woman is no fantastic, silent creature.

The Female Fantastic paradoxically fills in the lack of a discourse by woman on herself as a real creature. [...] By deconstructing female identity, women writers develop a female consciousness increasingly able to produce 'uno spazio bianco' after 'new imaginative resources combat old ones'. (Alpini 2005, 43-4)

La proposta di Alpini centrata su una «poetic of perversity» mi sembra particolarmente produttiva perché identifica nei testi femminili una strategia ricorrente (il sovvertimento del modello) e una funzione per il fantastico (il rinnovamento dell'immaginario sul femminile); ciò che il fantastico riesce a plasmare qui non è solo l'identità femminile (il processo di consapevolezza o di *empowerment* di cui parla Farnetti), ma «the changeability of narrative structures necessary to dismantle the collective/male imaginary and create a new imaginary for women» (2005, 44), raggiungendo esiti profondi e capillari.

4 Il fantastico come sovversione: «La celda» di Amparo Dávila e «La casa de azúcar» di Silvina Ocampo

Come esempi di racconti imperniati sulla trasgressione della norma e sul sovvertimento dell'immaginario, vorrei ricordare «La celda», di Amparo Dávila, incluso nella raccolta *Tiempo Destrozado*, e «La casa de azúcar» di Silvina Ocampo, apparso in *La furia*: non è secondario che i volumi siano stati ambedue pubblicati nel 1959 e che tanto Amparo Dávila, annoverata tra gli scrittori della cosiddetta *Generación de Medio Siglo*,⁷ quanto Silvina Ocampo, orbitante attorno alla rivista *Sur*, appartennero a quei circuiti letterari che promossero il rinnovamento culturale tra gli anni Trenta e Cinquanta, rispettivamente in Messico e in Argentina.⁸ Circuiti prevalentemente maschili all'interno dei quali queste scrittrici seppero acquisire un ruolo e una voce autonoma. Non deve stupire pertanto che proprio le figure femminili siano spesso al centro della loro narrativa, nella quale portano implicitamente avanti la critica ai modelli e ai ruoli femminili previsti dalla cultura patriarcale: il fantastico, come vedremo, viene assunto in quanto codice di denuncia del reale.

Questo è ciò che avviene, ad esempio, in «La celda», titolo che richiama immediatamente l'attenzione su due elementi centrali del racconto: la preminenza dell'elemento spaziale e la condizione di reclusione metaforica patita dalla protagonista. Di fatto, un'operazione di controllo analoga a quella del sistema carcerario è continuamente

⁷ Per approfondimenti sulla *Generación de Medio Siglo*, rimando a Pereira, Albarrán 2006 e a Martínez Carrizales 2008.

⁸ Al riguardo si veda Bravo Alatraste 2008; Gramuglio 2001.

te esercitata su María, giovane donna aderente ai modelli femminili dell'alta borghesia, dalla madre, la signora Camino. In quanto vedova, quest'ultima assume su di sé la funzione maschile di *pater familias*, divenendo così, all'interno dello spazio domestico, depositaria del potere e della funzione di controllo della figlia, le cui attività si svolgono quasi unicamente nella sfera privata della casa. Questa funzione di controllo è peraltro amplificata dagli altri membri della famiglia, una sorte di attante collettivo che osserva costantemente il comportamento di María, sottoposta a una rigida *routine* di orari e attività condivise. Come segnala Lucía Guerra Cunningham, per il soggetto femminile la casa non è solo luogo di intimità e accudimento delle relazioni familiari: «por el contrario, se convierte en una espiral que va de la clausura espacial a la no participación en la cultura oficial y en la mutilación de la existencia» (2012, 821). Questa risignificazione dello spazio domestico, sebbene non esclusiva del fantastico, trova in esso, e ancor più nel gotico, qui apertamente evocato, una declinazione particolarmente efficace. Lo spazio chiuso della casa e delle ripetizioni delle occupazioni domestiche, infatti, si presta ad essere trasfigurato dall'irruzione del perturbante: ciò che è *heimlich* diviene allora *unheimlich*.

Lelemento perturbante si manifesta in «La celda» in un'entità maschile innominabile, che sistematicamente visita la giovane donna di notte, nel segreto della sua stanza. Tale presenza costituisce un vero e proprio silenzio testuale, giacché essa viene solo allusa, ora tramite l'aggettivazione indefinita, «aquella presencia» (Dávila 2009, 40), ora tramite la tipica designazione ambigua del fantastico, il deittico «él»; inoltre, come veri e propri vuoti - linguistici e di senso - affiorano nel testo anche le attività cui «él» costringe la donna.⁹ Fiaccata da queste misteriose e angosciose attività notturne, che intuiamo essere intimamente legate alla sfera erotica della protagonista giacché al tempo stesso desiderate e temute, María Camino si sottrae progressivamente all'ordine borghese e patriarcale della sua vita, che la vede intrappola in una ripetizione di compiti tradizionalmente femminili, come «preparar mermeladas y pasteles, sentarse a tejer junto a su madre, leer varias horas, escuchar música» (40): la prigionia evocata nel titolo è anche questa.

La rinuncia a tali ritualità costrittive, cui María pare adeguarsi, seppur con riluttanza, è vissuta però in modo angoscioso: «Eso había sido ayer y qué lejano parecía [...] Ahora ya no podría hacer eso, ni nada. Ya no tendría paz ni tranquilidad. Cuando terminaron de desayunar, María subió a su cuarto y lloró sordamente» (40). Tant'è che María stessa intravede nel matrimonio l'unica via per liberarsi

⁹ Gutiérrez Piña individua nella «poética del silencio» l'origine dell'effetto inquietante dell'estetica di Dávila. In questi silenzi risiederebbe anche «el sentido trascendental de la experiencia humana representada en la obra de Dávila» (Gutiérrez Piña 2018, 134).

dalla condizione di sofferenza che l'irruzione dell'elemento perturbante sembra infliggerle e tornare alle sue occupazioni abituali.

Eppure, una spia linguistica dell'ambivalenza rispetto al destino di moglie che la attende, la si può scorgere nell'uso intenzionalmente ambiguo del pronome 'él', riferito prima a José Juan Olaguíbel, il futuro marito, e poi all'innominabile presenza:

María Camino se dió cuenta, un día, de que José Juan Olaguíbel podría ser un refugio para ella, o tal vez su única salvación. Podría casarse con él, viajar mucho, irse lejos, olvidar... Tenía bastante dinero, y podría llevarla adonde él no la encontrara. Luchando contra su natural timidez, comenzo a ser amable con él y a conversar. (41)

Sebbene l'uso del corsivo tenti di disambiguare, «él» ed «él» finiscono inevitabilmente per sovrapporsi, confondendosi, almeno da un punto di vista linguistico.

La prospettiva della reclusione in un'altra cella, quella metaforica del matrimonio e delle convenzioni sociali che esso comporta, si rivela però in breve tempo altrettanto insopportabile:

Se dio cuenta con gran tristeza y desencanto que aquel hermoso juego de liberación la había cansado y que no quería saber ya ni de la boda, ni de José Juan, ni de nada [...] quería encerrarse en su cuarto, sola, sin ver a nadie, ni siquiera a su madre y a Clara, estar sola, cerrar los ojos, olvidar todo, no oír ni una palabra, nada, 'la casa, los muebles, las alfombras, la ropa blanca, las cortinas, la casa, la modista, los muebles, la vajilla...'. (42)

La follia - segnalata a livello da testuale da uno slittamento della narrazione dalla terza alla prima persona e sottolineata graficamente dall'adozione del corsivo - è il prezzo che María Camino dovrà pagare per aver provato anche piacere negli incontri con l'entità misteriosa e per aver desiderato altro rispetto al matrimonio: in altre parole, per aver varcato gli steccati del genere e della classe, che prevedono un certo tipo di femminilità remissiva. D'ora in poi, vivrà reclusa in un allucinatorio «castillo oscuro y frío como todos los castillos; yo sabía que él tenía un castillo... ¡qué lindo estar prisionera en un castillo, qué lindo!» (Dávila 2009, 43), prigioniera dei propri deliri. Come spiega Cecilia Eudave (2008, 109), in Dávila l'elemento mostruoso funge da sdoppiamento dei desideri più nascosti dei personaggi e consente loro di evadere passivamente da una realtà intollerabile, senza vedere compromessa la propria virtù: la pulsione trasgressiva che consentirà alla protagonista di liberarsi definitivamente del futuro sposo viene difatti proiettata all'esterno. L'incontro con il perturbante e l'infrazione fantastica sospendono solo temporaneamente l'ordine che regge la casa, ma si ripercuotono invece in modo irreversibi-

le sull'unità del soggetto, che perviene a una metamorfosi identitaria tutt'altro che positiva.

Di segno inverso invece le conseguenze dell'irruzione del fantastico in «La casa de azúcar», di Silvina Ocampo, che ricorre al tema del doppio, consueto nella poetica della scrittrice argentina, per raccontare di un incontro 'empatico' e liberatorio con l'elemento perturbante, analogo a quello cui alludeva Farnetti. L'alterità fantastica si manifesta, questa volta, attraverso la metamorfosi della protagonista, Cristina, in Violeta, la cantante che aveva abitato la casa dove la donna e il suo giovane sposo si sono appena trasferiti e dove si amano «a la locura» (Ocampo 1959, 35) e sono felici, «tan felices que a veces me daba miedo» (33), come riferisce il narratore in prima persona, che è anche il soggetto della focalizzazione del racconto. Un vestito di velluto «muy escotado» (34) che Cristina riceve dal postino e che dice di aver acquistato con l'aiuto economico della madre è ciò che genera una prima metamorfosi nel carattere della donna, la quale, sempre secondo l'opinione del narratore, da allegra e gioviale diviene nervosa e inquieta. Gli eventi insoliti che hanno luogo nel racconto, disposti secondo un climax ascendente - da un banale scambio di persona sino alla prodigiosa capacità di cantare con una voce nuova - sono accolti dalla protagonista senza stupore, come accade di frequente nel fantastico ocampiano, tanto che la donna constata impassibilmente: «Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada» (40). Il vero tormento è quello provato dal narratore di fronte al radicale cambiamento della moglie: un punto, questo, su cui tornerò più avanti.

In questa occasione, per ragioni di pertinenza e per non dilungarmi eccessivamente, mi limiterò a cogliere quegli elementi che permettono una lettura in contrappunto con il racconto di Dávila. Questi si ravvisano essenzialmente 1) nella costruzione dello spazio, imperniata attorno agli spazi domestici / spazi interiori; 2) nel conflitto della protagonista con una norma imposta dall'esterno, inerente al ruolo della donna nella relazione coniugale e nella società; 3) nella metamorfosi del personaggio, determinata dall'incontro col perturbante; 4) nelle strategie di testualizzazione di tale perturbante.

Come «La celda», anche «La casa de azúcar», di Silvina Ocampo, si svolge entro lo spazio domestico, quello tradizionalmente deputato all'azione del soggetto femminile e prediletto dalla letteratura fantastica. La sua connotazione, apparentemente antitetica a quella della *celda* di Dávila, ha un'evidente valenza metaforica e simbolica, la cui natura ironica intendiamo solo alla fine del racconto, dal momento che da questa «casita [...] que parecía de azúcar» (Ocampo 1959, 33) la cui «blancura brillaba con extraordinaria luminosidad» (33) e di cui il narratore perentoriamente afferma: «era el lugar ideal: la casa de nuestros sueños», la protagonista alla fine fugge («Una noche de invierno huyó», 43), proprio come da una prigioniera.

Tutto il racconto svela dunque progressivamente il carattere illusorio del perfetto sogno d'amore coltivato dal narratore, che scopriamo essere basato su delle menzogne reciproche: per aggirare le superstizioni della donna, timorosa dell'influenza che il destino degli inquilini che li hanno preceduti possa avere su di loro, lui non le ha rivelato che la casa in cui vivono è stata già abitata; Cristina, a sua volta, non rivela al marito da dove proviene il vestito di velluto, e sembra essere intenta in tutta una serie di attività segrete. Ciò che si disgrega, questa volta, è il sogno dell'amore romantico – una finzione culturale che fissa il ruolo dei generi secondo copioni prestabiliti – nel quale l'uomo e la donna si concepiscono come unità indistinta: e mentre crolla questa norma anch'essa patriarcale, i confini della realtà si fanno labili e si dissolvono, minacciati dallo scambio continuo delle identità, che sembra compiersi addirittura attraverso una trasmigrazione delle anime. Nei paragrafi finali del racconto, infatti, apprendiamo che anche Violeta, negli ultimi giorni prima di morire, aveva avvertito che qualcuno stava usurpando la sua vita.

Prima della metamorfosi, Cristina assomiglia al modello femminile incarnato (e messo alla berlina) tramite la protagonista del racconto di Dávila: anche Cristina, un tempo, era appassionata di teatro, esperta nella preparazione di «ricos postres, un poco pesados, a base de crema batida y de chocolate» (Ocampo 1959, 35) o dedita a comporre «adornos de la casa con volantes» (35). L'ingresso nello spazio fantastico della casa scatena però la progressiva acquisizione degli attributi di Violeta, la donna enigmatica, misteriosa e libertina che prima di Cristina aveva vissuto nella 'casa di zucchero'. L'incontro con il perturbante non genera qui lo sprofondamento della ragione nell'abisso, come nel racconto di Dávila, ma piuttosto la nascita al mondo di un soggetto femminile liberato: Cristina, ormai tramutata in Violeta, lascia lo spazio chiuso della casa e abbandona il marito. Ma è realmente questo ciò che è avvenuto? Davvero questa è una storia di trasmigrazione delle anime?

Tutti i racconti di *La furia y otros cuentos* appaiono polisemici e ambigui, aperti, mai del tutto decifrabili. Come asserisce Campra, queste storie: «aparentemente no desembocan en ninguna parte, sino en el hecho mismo de ser contadas [...] se centran en una situación captada en su punto de tensión máxima. Lo que las tensa, sin embargo, está más allá del marco del relato: algo invisible, o tal vez inexistente» (1997, 190). Anche in «La casa de azúcar» gli elementi che concorrono alla costituzione del senso ordiscono una doppia trama di significati, più o meno sotterranei e invisibili; essi sembrano rimandare alla possibilità che qualcosa si celi nel rovescio del testo.

Una lettura attenta agli indizi disseminati nel racconto rivela allora che Ocampo non si accontenta di mettere in discussione l'ordine patriarcale attraverso un'avventura atipica di emancipazione femminile. Ciò che l'autrice mina e fa vacillare è l'autorevolezza della voce

narrante maschile, cui naturalmente il lettore tende a credere. Come spiega Duncan (1995), sebbene inizialmente siamo portati a sposare il punto di vista del narratore maschile, il quale ci presenta Cristina, grazie al riferimento alle sue superstizioni, come una creatura irrazionale, più progredisce la narrazione più aumentano gli elementi 'non razionali' attribuibili al narratore stesso: le frequenti allusioni all' 'amore folle' e al suo timore che qualcosa infranga tale felicità, l'insistenza sul persistente stato di inquietudine in cui l'uomo è sprofondato, la sua gelosia *de todo*, sono infatti dettagli che non devono essere tralasciati, perché rivelatori della sua condizione psicologica e quindi della sua (scarsa) affidabilità. Le modalizzazioni e le formule dubitative presenti nel racconto tradiscono l'ingannevolezza di questo narratore, che nel finale si manifesta apertamente: «Desde ese día Cristina se transformó, para mí, al menos, en Violeta» (Ocampo 1959, 43). Questo «para mí» dispiega allora quel rovescio del racconto che menzionavo poc'anzi. Alla fine, come puntualizza la stessa Duncan, sappiamo con sicurezza soltanto una cosa: «The only thing that is certain at the story's end is that Cristina is no longer living with her husband» (1995, 66). Ma ciò che il racconto celebra, a più livelli, attraverso questa storia di presunto scambio delle identità e di sicuro fallimento coniugale, è una liberatoria confusione dei ruoli, come conferma la frase finale pronunciata dal narratore: «Ya no sé quién fué víctima de quién, en esa casa de azúcar, que ahora está deshabitada» (Ocampo 1959, 43).

La destabilizzazione proposta da Ocampo in questo racconto (e in generale, nella sua opera narrativa¹⁰) appare dunque assai più radicale di quella attuata da Dávila, i cui personaggi femminili, sebbene siano figure di mediazione e manifestazione del perturbante, non riescono a scardinare l'ordine patriarcale dominante.¹¹ Tutte e due le autrici, però, si servono del fantastico e delle sue finzioni trasgressive per criticare i modelli e le convenzioni preesistenti. Questa, che è in realtà una proprietà del fantastico in generale, come prima accennavo, deve invece considerarsi una funzione specifica del fantastico scritto dalle donne. Tutt'altro che letteratura d'evasione, il fantastico può allora essere utilizzato come uno strumento per discutere e ripensare le realtà sociali e politiche: il suo intrinseco potenziale sovversivo diviene così un grimaldello per scardinare i discorsi culturali ed ideologici egemoni, allo scopo di promuovere attraverso la letteratura denunce e rivendicazioni femminili e - se intendiamo il femminile come una categoria politica, così come abbiamo visto in Felski (2009) - più o meno implicitamente femministe.

10 Al riguardo si veda, ad esempio, Hernán Suárez 2013, o i saggi contenuti in Klinenberg, Zullo-Ruiz 2016.

11 Per approfondimenti sulle figure femminili nella narrativa di Dávila rimando a Cázares H. 2009.

Bibliografia

- Akrabova, María G. (2014). *El signo y el espejo. Aproximaciones a lo fantástico femenino* [ebook]. México: Ediciones Eón.
- Alpini, Gloria (2005). «From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to 'le fantastique féminin'». *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, 1(2), 35-46.
- Araújo, Nara (1994). «¿Escritura femenina? El campo vedado y la paradoja...». Regazzoni, Susanna; Buonomo, Leonardo (a cura di), *Maschere. Le scritte delle donne nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 17-18.
- Bravo Alariste, Paula Klitzia (2008). «Ámparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo». *Temas y variaciones de literatura*, 30, 133-55.
- Butler, Judith [1990] (2006). *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. London; New York: Routledge.
- Campra, Rosalba (1997). «Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible». *América. Cahiers du Criccal*, 17, 189-97. DOI <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1999>.
- Cázares H., Laura (2009). «Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila. Repeticiones y variaciones». *Casa del tiempo*, 5(14-15), 75-9. URL <https://goo.gl/q9omCK> (2019-03-21).
- Cixous, Hélène (1976). «Fiction and its Phantoms. A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "uncanny")». *New Literary History*, 7(3), 525-548 + 619-645. DOI <https://doi.org/10.2307/468561>.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Dávila, Amparo (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duncan, Cynthia (1991). «Double or nothing? The Fantastic Element en 'La casa de azúcar'». *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 20(2), 64-72.
- Duncan, Cynthia (1995). «An eye for 'I': Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority». *INTI*, 40-41, 233-46. URL <https://goo.gl/9ZHnoz> (2019-03-21).
- Eudave, Cecilia (2008). *Sobre lo fantástico mexicano*. Orlando (FL): Letra Roja.
- Farnetti, Monica (2003). «Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante». Chiti, Eleonora; Farnetti, Monica; Treder, Uta (a cura di), *La perturbante. 'Das Unheimlich' nella scrittura delle donne*. Perugia: Morlacchi, 9-22.
- Farnetti, Monica (2007). «Anxiety-Free: Rereadings of the Freudian 'Uncanny'». Billiani, Francesca; Sulis, Gigliola (eds), *The Italian Gothic and the Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 46-58.
- Felski, Rita (1989). *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Fernández, Teodosio (2001). «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 283-97.
- Freud, Sigmund [1919] (2013). «Il perturbante». Musatti, Cesare (a cura di), *Opere Complete* [ebook]. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gramuglio, María Teresa (2001). «La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*». Vázquez, María Cecilia; Pastormerlo, Sergio (eds), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 27-45.
- Graña, María Cecilia (2002). «Introducción». *Letterature d'America*, 22(90), 5-29.

- Graña, María Cecilia (a cura di) (2006). *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane*. Roma: Fahrenheit 451.
- Guerra Cunningham, Lucía (2012). «Género y espacio. La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas». *Revista Iberoamericana*, 241, 819-38. DOI <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6975>.
- Gutiérrez Piña, Claudia L. (2018). «Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. 'El último verano' de Amparo Dávila». *Revista de Literatura Mexicana*, 29(2), 133-51. DOI <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1133>.
- Hernández Suárez, Carolina (2013). «El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 367-78. DOI https://doi.org/10.5209/rev_alhi.2013.v42.43672.
- Jackson, Rosemary [1981] (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. 2a ed. Buenos Aires: Catálogos.
- Jiménez Corretjer, Zoe (2001). *El fantastico femenino en España y América*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Klingenberg, Patricia; Zullo-Ruiz, Fernanda (2016). *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- Manetti, Beatrice (2014). «Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres». *California Italian Studies*, 5(1), 526-49.
- Martínez Carrizales, Leonardo (2008). «La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso». *Tema y variaciones de literatura*, 30, 19-38.
- Ocampo, Silvina (1959). *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Sur.
- Pereira Armando, Albarrán Claudia (2006). *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo. 1947-1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Richter, Ann (1977). *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*. Paris: Marabout.
- Richter, Ann [1984] (2002). *Le fantastique féminin. Un art sauvage*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- San Román Erburu, Vanessa (2013). «'La casa de azúcar' de Silvina Ocampo: los agridulces cimientos de la identidad femenina». Soler Gallo, Miguel; Navarrete Navarrete, María Teresa (eds), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma: Aracne, 167-76.
- Todorov, Tzvetan [1970] (1977). *Introduzione alla letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.

Narrar la distancia

Una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin

Emanuela Jossa

Università della Calabria, Italia

Abstract This paper will focus on the reiterated presence of the notion of ‘distance’ in Samanta Schweblin’s three collections of short stories (*El núcleo del disturbio*, 2007; *Pájaros en la boca*, 2009; *Siete casas vacías*, 2015). Such distance seems to be represented in different ways and from diverse perspectives, as Schweblin’s characters experience the distance from other family members, the distance between health and sickness, and between reality and imagination. The paper will argue that there is a significant difference between Schweblin’s first and last stories, and that such difference is related precisely to the representation of distance, which is featured through discursive modalities in which the depiction of space and its objects has a specific function.

Keywords Contemporary Argentinian literature. Samanta Schweblin. Narrative space. Objects.

Sumario 1 Introducción. – 2 Distancia de seguridad. – 3 Al lado de la anomalía.

1 Introducción

Enfocada desde perspectivas diferentes, la noción de distancia informa las tres colecciones de cuentos de Samanta Schweblin: *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2010) y *Siete casas vacías* (2015). De manera explícita, es también el tema de su novela *Distancia de rescate* publicada en 2014. La distancia es un intervalo de tiempo o de espacio entre cosas o personas. Es un periodo o un trayecto que separa. Es decir, la distancia posibilita la proximidad y la lejanía. En la narrativa de Samanta Schweblin, la distancia es expresada a nivel diegético: muchos personajes crean, sufren, miden, asumen estas dis-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

501

tancias temporales y espaciales, que a lo largo de la narración adquieren una densa carga emocional. Inhabilitando relaciones de proximidad, la escritora narra la distancia entre los miembros de una familia, entre los individuos y sus cosas. Pero la distancia es también el concepto que mide la separación entre la salud y la enfermedad, entre la realidad cotidiana y sus distorsiones. Por fin, la distancia permite la apreciación de la presencia de cosas y personas: sin distancia, no es posible el encuentro con el otro.

En estas páginas, voy a desarrollar y verificar dos hipótesis. La primera es que hay una diferencia sustantiva entre los primeros y los últimos cuentos de Samanta Schewblin; segundo, que esta diferencia se relaciona justamente al concepto de distancia, representado a través de una precisa función del espacio y de los objetos que lo ocupan.

2 Distancia de seguridad

Considero que ya es viable una división en dos etapas de la producción literaria de Samanta Schweblin a partir de diferencias tanto en la modalidad discursiva como en la representación de la distancia, paradigma de relaciones carentes. En la primera etapa de su producción, que corresponde a los primeros cuentos hasta el año 2009, Samanta Schweblin utiliza géneros literarios diferentes, con cierta propensión hacia lo fantástico. Proponiendo una comparación con lo fantástico de Cortázar, Elsa Drucaroff (2005) utiliza la noción de «fantástico desencantado» para definir los primeros cuentos de la escritora. La crítica se refiere especialmente a «Hacia la alegre civilización de la Capital», procedente de *El núcleo del disturbio* y luego incluido en *Pájaros en la boca*. En este cuento, ya no hay el entusiasta anhelo por una transformación de la existencia que caracteriza lo fantástico de Cortázar, menos aún se vislumbra una posible utopía. Solamente se percibe la certeza que las cosas no pueden cambiar. La irrupción de lo fantástico no comporta una vertiente positiva y creadora, por lo contrario, la fuerza negativa de lo fantástico se queda en la función devastadora de lo real sin más opciones. En este sentido, «Bajo tierra», el último cuento de *Pájaros en la boca*, es ejemplar. El narrador es un hombre que durante un viaje decide descansar un rato en un parador de rutas. El barman le dice que por una cerveza el viejo sentado a la barra le puede contar una historia. El hombre acepta y el viejo empieza a contar. De esta forma, el cuento se coloca en dos niveles de realidad ficcional, duplicando y diferenciando los sujetos de la enunciación. En el relato primero, el narrador es el hombre que está de viaje, que a través de los deícticos construye un discurso personal en el que él está involucrado. Su espacio es real, su intención es mimética. Él reproduce las palabras del relato segundo, pronunciadas con dramatismo por el viejo, desde una focalización omniscente. La historia del viejo se sitúa en un tiempo indeterminado.

nado y en un espacio indefinido «adentro, adentro, bien en el campo» (Schweblin 2010, 214). Evidentemente, los dos relatos utilizan modalidades discursivas diferentes que generan un contraste, aumentando la distancia entre la cotidianeidad del relato primero y lo absurdo del relato segundo. Además, el viejo amplifica y expande el discurso, generando un retraso que provoca un efecto de tensión e inquietud a nivel textual en el oyente, a nivel pragmático en el lector. La historia ocurre en un pueblo minero, donde unos chicos, atraídos por una hinchazón en el suelo, empiezan a escarbar. En poco tiempo, todos los niños del pueblo se dedican solamente a cavar, se quedan todo el tiempo cerca de las obras y solamente hablan de la excavación. En el cuento del viejo, la distancia entre niños y adultos es un hecho, tal vez una culpa también:

Yo creo que algún adulto, intrigado por todo el asunto, debe haber levantado las tablas. ¿Pero qué puede verse en la noche, en un pozo vacío cavado por chicos? No creo que hayan encontrado nada. Deben haber pensado que sólo era un juego, eso deben haber pensado, hasta el último día. (Schweblin 2010, 217)

La pregunta sin respuesta y la referencia a un «último día» crean un clímax en ascenso. El narrador paga otros cinco pesos para conocer el desenlace. El viejo retoma su cuento, acompasado y atormentado:

Esa noche perdieron a sus hijos. Empezaba a oscurecer. Era el momento del día en que los chicos volvían a su casa, pero no había señales de ellos. (216)

Un día todos los niños desaparecen. Los padres desesperados rastrean la escuela, los patios, sin encontrarlos. En busca de una pista, van al pozo y deciden levantar las tablas que lo cubren. No hay nada, el pozo también ha desaparecido. Los padres empiezan a cavar por doquier, convencidos de que sus hijos están bajo tierra. La búsqueda de los niños es penosa. Una mujer grita «paren, por favor, despacio, van a darles con las palas en la cabeza» (Schweblin 2010, 217). Unos vecinos empiezan a oír ruidos que vienen del suelo. El discurso del viejo, basado en la parataxis en el paralelismo, evoca la oralidad:

Arrinconaron contra las paredes todos los muebles. Arrancaron con las manos las maderas del piso. Algunos abrieron a martillazos las paredes de los sótanos, cavaron es sus patios, vaciaron los aljibes. Llenaron de agujeros las calles de tierra. Tiraban cosas adentro, como comida, abrigo, juguetes; luego volvían a tapparlos. (218)

El viejo termina la historia con la imagen de los padres agotados por el cansancio y el dolor. El angustioso encanto del cuento se interrumpe y se vuelve a la dimensión realística del relato primero. El viejo, que

antes era solo una voz, una figura intencionalmente vaga sin apariencia física, ahora es un cuerpo, gastado y sufrido, con ojos grises y manos

oscuras, gruesas y rígidas como garrotes. Pensé que las uñas podrían haber sido las de un ser humano prehistórico. (219)

El detalle de las uñas anticipa la inminente superposición de los dos relatos. El hombre pregunta al viejo si quiere que lo acompañe a algún lado y cuál es su trabajo. El viejo se encamina hacia el campo y contesta: «somos mineros» (219). La afirmación del viejo, en primera persona plural, en tiempo presente, conecta los niveles ficcionales de los dos relatos, determinando la irrupción de lo fantástico. El cuento adquiere otros tintes, provoca una inquietud diferente. El final queda abierto con la imagen del hombre, incapaz de encontrar una respuesta, que huye del pueblo para conservar una distancia de seguridad de lo absurdo:

Me quedé unos minutos para verlo alejarse. Forcé la vista deseando encontrar algún detalle revelador. Sólo cuando su figura se perdió del todo en la noche, regresé al auto, prendí la radio, y me alejé a toda velocidad. (Schweblin 2010, 219)

El relato del viejo, que se situaba en una dimensión lejana, evocando - en una versión aún más lóbrega - *El flautista de Hamelín*, de repente se vuelve actual. La incorporación del relato segundo en el primero desplaza el cuento hacia lo fantástico.¹ El contraste entre las modalidades discursivas del relato primero y segundo, antes señalado, parecía amparar de cualquier contaminación con la realidad ficcional. Pero en el final, las uñas deshechas y la escueta respuesta del viejo crean el enlace desconcertante entre los dos relatos, sin dar ninguna otra opción transformadora. De la desolación de los protagonistas de una leyenda se pasa al tormento de su narrador. Quizás la colectividad que el viejo encarna («somos mineros») no indica una condición precedente a los hechos, sino su trágica consecuencia: un pueblo que se volvió minero en busca de los niños extraviados bajo la tierra.

En la mayoría de sus primeros cuentos, Samanta Schweblin no favorece la identificación de los lectores con sus personajes, por el contrario establece un distanciamiento, a menudo irónico, tanto del narrador como de los lectores, con respecto a los personajes que experimentan lo fantástico. Este desapego también se debe a la actitud pasiva y resignada de los personajes. Frente a lo anómalo o a lo monstruoso, percibi-

¹ La superposición de dos historias es un recurso propio de lo fantástico de Julio Cortázar, por ejemplo en «Continuidad de los parques» y «La noche boca arriba», o de José Emilio Pacheco en «La fiesta brava». Por otro lado, la situación narrativa y la atmósfera de «Bajo tierra» pueden evocar «Luvina» de Juan Rulfo.

dos como amenazas, muchos personajes reaccionan con miedo sin osar un enfrentamiento. En muchos cuentos el quiebre debido a lo fantástico no representa un desafío, por el contrario, aunque horroroso es aceptado con resignación. Esta actitud es evidente en el cuento *Pájaros en la boca*. Aquí, un padre separado de su esposa, considera una monstruosidad el hecho de que su hija coma pájaros vivos, pero termina dándole de comer las pequeñas aves. No es una forma de acercamiento a la hija: para no dejarse involucrar en esa locura, el hombre mantiene una distancia de seguridad. Su concesión no depende de una aceptación cariñosa de la extrañeza de la hija, ni del acogimiento consciente de la diferencia y de la disconformidad. Más bien se trata de la solución más fácil para no cuestionarse a sí mismo, para no reconocer su propia responsabilidad. En el cuento, la distancia entre padre e hija está textualmente marcada por la voz del narrador homodiegético (el padre) cuyo discurso siempre tiene un registro modalizante y evaluativo (Reis 1989, 296-300). Él juzga a la hija, condena a su ex esposa y se auto-absuelve:

algo estaba muy mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre. (Schweblin 2010, 50).

Yo podía decir «esto es culpa tuya, esto es lo que lograste», y ella podía decir algo absurdo como «esto pasa porque nunca le prestaste atención». (55)

Como en otros cuentos de la primera etapa, el protagonista es incapaz de distanciarse de sí mismo para encontrar al otro.

3 Al lado de la anomalía

La segunda etapa de la narrativa de Samanta Schweblin abarca *Distancia de rescate* y *Siete casas vacías*, temporalmente muy cercanas, siendo respectivamente del 2014 y 2015. Por lo que atañe a los cuentos, estos comparten con los de la etapa precedente la puesta en escena de escenarios cotidianos que se vuelven crueles, delatando la aparente inocencia de las relaciones humanas, más que todo de los vínculos familiares. Pero ahora la crueldad no viene de la irrupción de lo fantástico. El quiebre de la realidad cotidiana no se debe a un fenómeno imposible, a un suceso repentino e inexplicable. Samanta Schweblin presenta «sucesos improbables pero posibles», como ella misma declara en una entrevista,² muestra las situaciones extrañas

² Lojo, Martín. «Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector». *LA NACION*, 6 de septiembre de 2015. URL <https://www.lanacion.com.ar/1824851> (2018-08-06).

en las que se encuentran personajes que actúan de manera inusitada y fuera de la norma. Mientras en la ficciones fantásticas de *Pájaros en la boca* el temor es producido por la irreductibilidad de los sucesos a causas naturales o sobrenaturales institucionalizadas (Reisz 2001, 207), en *Siete casas vacías* Schweblin presenta situaciones extrañas que pueden reconducirse a causas reconocibles y justamente por esta razón son motivo de angustia.³ Al pasar de lo fantástico a lo extraño, ya no hay un conflicto entre dos órdenes inconciliables, más bien hay una continuidad posible, una permeabilidad del mundo normal a la anormalidad. La improbabilidad no disminuye, sino acrecienta la angustia suscitada por el cuento. La posibilidad de que a nosotros también algo inaudito pueda suceder, inquieta.⁴

Ahora bien, la improbabilidad se define a partir de la negación. Del latín, el prefijo 'in' tiene valor de falta y privación: improbable es lo que tiene carencia de probabilidad, posibilidad, verosimilitud. Un suceso improbable difícilmente acontece. El adjetivo indica la inviabilidad o la incapacidad dependiendo de la circunstancia o la causa. Esta dimensión de la falta de probabilidad que caracteriza los sucesos de los cuentos de Samanta Schweblin puede trasladarse a sus personajes. Ellos también son improbables, o sea raros en su actitud; pero también son improbables en el sentido de que - a partir de una falta - son incapaces de ver, actuar, sentir como los demás. La carencia de posibilidad de los hechos corresponde a la carencia de normalidad de los personajes. Ellos no son incongruentes, por el contrario, son coherentes, pero se ajustan a otra lógica. Tomando en cuenta que esos seres fuera de la norma en unos cuentos sirven de narradores o de puntos focales de la narración, puede inferirse que la extrañeza en estos casos está menos en los hechos y más en su interpretación; es decir, es la perspectiva anómala de quien cuenta que los vuelve extraños. Es el caso de dos cuentos de *Siete casas vacías*, «La respiración cavernaria» y «Cuarenta centímetros cuadrados», donde la extrañeza de los sucesos depende del trastorno mental de la voz narradora o de la percepción distorsionada de los personajes que funcionan como foco de la narración. Si lo fantástico cuestiona y desplaza el concepto de admisibilidad

³ En la clasificación de Todorov, correspondería al extraño puro, o sea acontecimientos que pueden explicarse a través de la razón pero son «increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esa razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos han vuelto familiares» (Todorov 2005, 35).

⁴ Dice Samanta Schweblin: «siento tantísima atracción por el mundo de lo extraño. Lo fantástico aborda lo imposible de suceder o de explicar racionalmente, lo extraño aborda ese mundo que difícilmente sucede, o que todavía no conocemos, pero que pertenece a nuestro mundo. Deja al lector en una situación de mucha mayor exposición» (Rabí, Alonso. «Samanta Schweblin: en el mundo normal de una narradora de lo extraño». *Ojo público*, 23 de noviembre de 2016. URL <http://ojo-publico.com/332/samanta-schweblin-una-narradora-de-lo-extrano> [2018-09-15]).

de los hechos desde el punto de vista cognitivo, para Samanta Schweblin lo extraño puede transgredir y cuestionar el límite entre lo que es socialmente aceptable e individualmente soportable y lo que no lo es.

Me interesa resaltar que en la colección *Siete casas vacías* se presenta también el proceso inverso al ahora mencionado: un narrador sensato que trata de entender la extrañeza de la conducta de un personaje improbable, pasando del rechazo a la aceptación de una lógica desalineada. Este paso se configura espacialmente como una deslocalización: se trata de situarse al lado de la anomalía. De esta forma, es justamente en relación a la distancia que la narrativa de Samanta Schweblin cumple otro giro. Mientras en *Pájaros en la boca* la extrañeza siempre es sancionada, o cuando menos los personajes focales subrayan su ajenidad a lo absurdo,⁵ aquí se realiza un proceso de acercamiento, una progresiva reducción de la distancia que pone en escena la complejidad de las relaciones.⁶

Los siete relatos que integran *Siete casas vacías* son mucho más uniformes que los relatos de las colecciones anteriores, ya a partir de la localización prefigurada en el título de la colección. Como ya he señalado, los hechos improbables casi siempre tienen que ver con la familia, verdadero núcleo del disturbio. En el conjunto familiar hay una persona, una situación o una cosa anómala, que se desvía, algo ex-céntrico que amenaza o ignora las reglas, algo/alguien desubicado, fuera del lugar, y utilizo adrede esta locución que remite a una idea de espacialidad. De ahí la recurrencia de la casa, espacio en el que la familia se coloca y se descoloca. Al estar vacías, como indica el título, las casas son despojadas de su finalidad fundamental: acoger a las personas que las habitan y preservar las cosas que guardan. Son viviendas metafóricamente deshabitadas, desocupadas de cosas y de personas, esto es, sin relaciones. La distancia habita en esas casas a partir de una falta, una ausencia o una carencia. En este espacio semiotizado, la dialéctica entre adentro y afuera no implica solamente una colocación espacial: hay un enfrentamiento entre los personajes dentro de la norma y los que están fuera de la norma, los inoportunos, literalmente los que están fuera de lugar. Estos personajes descolocados, invadiendo hogares ajenos, accionan una dinámica espacial que se configura de forma violenta.⁷

Para construir los espacios de lo extraño, en *Siete casas vacías* la escritora utiliza los objetos en su doble función: sirven para la ilusión referencial, por un lado, y por el otro significan algo más profundo, más allá

⁵ Además del cuento «Pájaros en la boca», ejemplos paradigmáticos son «La pesada valija de Benavides» (Schweblin 2010) y «Bajo tierra» (Schweblin 2015).

⁶ La novela *Distancia de rescate* es también un cuestionamiento angustioso de la ética de la curación.

⁷ Es el caso de «Nada de todo eso», «Pasa siempre en esa casa», «Respiración cavernaria» (Schweblin 2015).

de su materialidad, a través de un proceso de re-semantización. En esta doble función de los objetos, la escritora introduce unas infracciones, unos elementos perturbadores que alteran los efectos de realidad y cuestionan la univocidad del significado. De esta forma, la re-semantización no funciona como producción de un rotundo sentido nuevo, como creación de una reconocible entidad distinta. El objeto se vuelve el lugar de la tensión entre la realidad inmanente y su interpretación, entre lo que le es inherente y lo que de él se desprende, siempre de un modo ambiguo y enigmático. Así pues, en estas diégesis basadas en la extrañeza, los objetos condensarían la inquietud de los personajes, la vacilación de la situación narrativa y por fin la incertidumbre y la inquietud del lector.

Hasta el momento he utilizado indiferentemente los términos ‘cosa’ y ‘objeto’, pero hay una diferencia sumamente interesante que propongo emplear justamente como recurso para la interpretación de los cuentos de *Siete casas vacías*. Para diferenciar el objeto y la cosa, utilizo el estudio de Remo Bodei (2009). Muy sintéticamente, a diferencia de los objetos, las cosas implican al sujeto, condensan un nudo de relaciones que significan e importan. Es precisamente este nexo lo que diferencia la cosa del objeto. Al estar unidos por afecciones, símbolos, ideas, los objetos se vuelven cosas (Bodei 2009, 22). Se configura así un movimiento transformador, la posibilidad de un cambio de objeto a cosa o al inverso, según la adición o la disminución de significados, pensamientos, afectos por parte del sujeto. De nuevo, es una cuestión de distanciamiento/acercamiento.

Esta diferenciación entre cosas y objetos y su tratamiento narrativo es muy pertinente para la interpretación de unos cuentos de *Siete casas vacías*. Por motivos de espacio, en lugar de un análisis profundizado, voy a hacer unas propuestas interpretativas de los cuentos que, a partir de la noción de distancia, presentan los dos rasgos disyuntivos ahora individuados: la extrañeza, puesta en escena a través de las cosas/los objetos y la opción por la proximidad.

Para Lola, la protagonista del cuento «Respiración cavernaria», una mujer vieja y enferma de alzhéimer que ya no puede salir de su casa, la diferencia entre las cosas y los objetos es la única certeza que le queda. Ella quiere deshacerse de las cosas que atiborran su mente y su casa, y quedarse solamente con los objetos imprescindibles para la vida diaria. Las cosas la atan a la vida y como ella quiere morir, tiene que zafarse de todo lo que ha acumulado a lo largo de su existencia. Transcurre los días armando cajas con lo prescindible y lo imprescindible, pero su criterio de discernimiento es embrollado, ella se confunde, a veces desaparecen todos los zapatos o faltan los cepillos de dientes. Su deseo es «aminorar su propia vida, reducir su espacio hasta eliminarlo por completo» (Schweblin 2015, 45). Para no perder de vista su propósito, tiene en el bolsillo una lista que la ayuda a focalizarse en lo importante, para dejar todo en orden después de su muerte. Estos son los puntos:

Clasificarlo todo
 Donar lo prescindible
 Embalar lo importante
 Concentrarse en la muerte
 Si él se entromete, ignorarlo. (46)

Todos los acontecimientos son contados por un narrador externo desde la perspectiva reducida, perturbada y fragmentaria de la vieja. Guiada por un discernimiento de la realidad alterado, a la merced de la pérdida de la memoria y de la orientación en el tiempo, privada de cualquier organización de relaciones causales. Lola obedece a sus obsesiones condensadas en objetos ordinarios, como una llave fija o la caja de la chocolatada. Antes de salir, verifica que «los objetos están ordenados a su favor» (69). En su confusión, Lola siente que los objetos son su única referencia segura, porque las cosas, investidas de recuerdos que no sabe reconocer, la confunden. Es el caso de la chocolatada que le recuerda al hijo que se murió, pero ¿cuándo, por qué? Las relaciones personales de Lola están completamente trastornadas, todos la amenazan. La distancia se vuelve la única opción viable, no solamente para ella, sino para los que están a su alrededor.

En «Pasa siempre en esa casa» una mujer separada, narradora homodiegética, mientras lava los platos siente que el vecino, el señor Weimer, está tocando a la puerta. Él es el típico vecino, defensor de su espacio, que antes pinchaba las pelotas de los niños, recortaba brutalmente las azaleas que «cruzaban la línea imaginaria que dividía nuestros terrenos» (Schweblin 2015, 42). Pero ahora las cosas son diferentes. Ya no es ella quién invade el espacio del vecino con flores o pelotas. Ahora, en el jardín de la mujer hay ropa tirada en el pasto. Un hecho que se repite a largo de los meses. Son los vestidos del hijo muerto de los Weimer. La narradora no individualiza las prendas, ni las enumera. El lexema que las indica es 'ropa', sustantivo colectivo, que aquí sugiere la imagen de unas cosas que a estas alturas son anónimas pero al mismo tiempo colmadas de emociones. Llena de huellas y marcas del pasado, la ropa del hijo es un cúmulo de angustia que los padres no saben tratar. Los acontecimientos suceden siempre en el mismo orden, el patetismo de la situación se repite a lo largo de los meses: la ropa tirada en el jardín, el viejo que toca la puerta para ir a recogerla; los gritos de la señora cuando él regresa a casa. El hijo de la mujer está desesperado: «la próxima vez quemó toda la ropa» (40). La mujer no sabe si es la señora quien arroja los vestidos o el señor Weimer, que luego se arrepiente y la recoge. De cualquier modo, esta vez la mujer decide enfrentar al viejo:

«Cuando algo no encuentra su lugar...», digo, suspendiendo las últimas letras en el aire... «Dígame por favor», dice Weimer. «No sé, pero hay que mover otras cosas». (Schweblin 2015, 42)

La expectativa de Weimer crece, pero la mujer no logra decir otras palabras. Él, con los ojos llenos de lágrimas repite «sí», rogándole que siga con su discurso, que le dé unas instrucciones. Mientras los dos están anclados en el banco en el jardín, callados, pero por primera vez cercanos, llega el hijo de la mujer, como una aparición:

tengo una visión, un deseo: mi hijo abre la puerta mosquitero y camina hacia nosotros. (43)

Rabioso, «indignado con nosotros, con la casa, con todo lo que sucede siempre en esta casa en un mismo orden» (44), el joven se les acerca, recoge la ropa y se la lleva, mientras Weimer sigue esperando una respuesta, repitiendo su «¿sí?». Pero ahora «es un sí más abierto, casi ensoñador» (44).

Unos motivos de «Pasa siempre en esta casa» se repiten en «Nada de todo eso»: una madre separada del marido; una intromisión en un lugar privado; un esfuerzo por comprender comportamientos extraños. En «Nada de todo eso», la acción se desarrolla en dos lugares contrapuestos: en la primera parte en una casa muy lujosa, luego en una casa más humilde. Estas connotaciones socio-económicas corresponden a la delimitación entre bienestar/malestar. De esta forma, el desplazamiento de la una a la otra, llevado a cabo a través de un coche, corresponde al acercamiento a un estatus deseado y luego a la vuelta a la situación ordinaria. Una madre y su hija, al tener un problema con el auto mientras pasean por un barrio elegante de su ciudad, entran al jardín de una casa. Mientras la hija busca unos troncos para ponerlos bajo las ruedas e intentar sacar el coche hundido en el barro, la madre se instala en la casa, diciéndole a la dueña que se siente muy mal y que necesita una ambulancia. La voz narradora es la de la hija, también punto de focalización: vemos lo que ella está viendo. Su recuento es la crónica de un desastre. Ahora, sentada a la mesa con una taza en la mano, la madre mira con apreciación una azucarera. Asimismo la casa le parece lujosa y encantadora, con sus mármoles blancos, las escaleras refinadas, la piscina, las alfombras.

«¿Esto es mármol blanco? ¿Cómo consiguen mármol blanco? ¿De que trabaja tu papá, querido?». (Schwebblin 2015, 20)

Mientras la madre mira todo con detenimiento, casi absorbiendo la casa y sus cosas, la hija solo atraviesa el espacio detrás de su madre. La encuentra en el cuarto matrimonial, acostada boca abajo en la alfombra. Sobre la cómoda está la azucarera. Comenta la hija:

los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá otra manera de abrazar cosas tan

descomunamente grandes como una casa, si será eso lo que mi mamá intenta hacer. (22)

A través de los diálogos, el lector se entera de que la madre lleva años entrando en casas ajenas, en donde cambia lugares a las cosas, bota lo que le parece de mal gusto, arma las camas, revisa en los cajones y en los armarios, comprueba la calidad de los muebles. Ahora la hija obliga a la madre a salir de la casa, suben al carro y la hija, manejando enfurecida, le pregunta con rabia:

¿Qué carajo hacemos en las casa de los demás? [...] ¿Querés unos de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de la mesada? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿qué mierda es lo que perdiste en esas casas? (24)

La madre contesta «Nada de todo eso» (24) y no vuelve a hablar. La distancia entre las dos parece insalvable. Regresan al reducido espacio de su casa y unos instantes después suena el timbre. Es la mujer de la casa lujosa que exige la devolución de la azucarera, porque es un recuerdo de su madre muerta: es una cosa. La distancia entre las dos casas se infiere de los movimientos y los ruidos:

Sobre las baldosas de ladrillo, sus tacones hacen un ruido distinto al de nuestros tacos, y la veo moverse con cuidado: los espacios de esta casa son más acotados y la mujer no parece sentirse cómoda. (26)

Mientras tanto, la ladrona está enterrando en el patio la azucarera. Es justamente la azucarera el elemento que condensa la inquietud de los personajes y la vacilación de la situación narrativa. Para la ladrona, la azucarera es un objeto bonito, totalmente desprovisto de significados sentimentales. Es una mercancía, simulacro de una condición económica y social anhelada y eso en su perspectiva la autoriza a robarla. Una vez en la casa de la ratera, la azucarera delata la inutilidad de esta sustracción repetida de objetos que no pueden llenar la carencia material ni las faltas psíquicas de la robadora. La azucarera solo puede integrar el cúmulo de objetos saqueados y amontonados en unas cajas o enterrados en el patio. En cambio, para la mujer acomodada es una cosa, porque está investida de ternura y de recuerdos. Dice la mujer: «parece una tontería, pero es lo único que me queda de mi madre» (Schwebblin 2015, 26). Consciente de los disparates de la madre, tal vez impactada por el cariño hacia esa cosa, la hija parece estar al lado de la mujer elegante. Cuando ella llega a su casa a reclamar la azucarera, la describe afirmando que «tiene una actitud distinta, más frágil y paciente» (26). De esta forma, el lector también es llevado a alinearse con la mujer hurtada. Pero sucede algo inesperado. La hija mira hacia el patio y ve a su madre arrodillada en la tie-

rra, bajo la ropa colgada, escarbando un nuevo agujero. Ya la vio tantas veces en esta actitud, pero esta vez intuye algo nuevo. Y le dice a la mujer: «Si la quiere, encuéntrela usted misma» (27). Con este desafío, la hija instiga a la señora a actuar como su madre. Moviéndose a duras penas entre muebles ordinarios, debería buscar la azucarera entre la multitud de cajas apilables, escarbar en los agujeros en el patio, remover los objetos que están en esa casa pobre. La hija espera que la madre se recomponga rápidamente de su enésimo entierro para que vea a la mujer hurgando con torpeza:

si mi madre entra ahora mismo [...] la aliviará ver como lo hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde. (Schweblin 2015, 27)

Estas palabras cierran el cuento. La distancia entre madre e hija finalmente disminuye. No porque la hija haya encontrado una lógica en los disparates de la madre, sino porque acepta su insensatez, reconoce su falta. Se mete a su lado ya sin buscar respuestas: «Nada de todo eso», corrobora el título. Ella se hace cargo de su debilidad, optando por la proximidad. Su desafío a la mujer elegante también implica la reducción de la distancia social y el vuelco de las posiciones de las dos mujeres. Hurgando en las cajas, la mujer - adrede apocada - repite los gestos de la madre. Viéndola, la madre - inesperadamente gratificada - puede comprobar la necedad de la principiante.

Los personajes desarreglados de *Siete casas vacías* se mueven entre cosas y objetos, entre familiares y desconocidos con una fuerte carga emocional. En los cuentos no hay largas descripciones ni abundancia de detalles. Los personajes son sus palabras, las cosas son sus nombres: una azucarera, la ropa, una llave fija. La denotación deja lugar a la connotación, pero esta depende de la perspectiva subjetiva y restringida con la que el personaje, que coincide con el foco, percibe e interpreta su alrededor. De esta forma las cosas resultan invadidas por una carga pasional que les resta su significado conocido y aceptado, para recibir otro significado, que sin embargo permanece enigmático, difícilmente reconocible y por lo tanto inquietante. Las elipsis de los cuentos concurren a alimentar la extrañeza: no es dado conocer las causas de las muertes o de las desapariciones de los niños del pueblo minero, del hijo de los Weimar, del muchacho vecino de Lola, pero todo estos eventos, aparentemente sin causa, reclaman por lo menos una cercanía. Los personajes de *Pájaros en la boca* solamente pueden resignarse frente a lo absurdo, mientras los de *Siete casa vacías* por lo menos pueden decidir si mantener o reducir la distancia. Si en la primera etapa de la narrativa de Samanta Schweblin la mayoría de los personaje articula relaciones sin inocencia y la distancia es más que todo separación y fractura, en *Distancia de rescate* y en *Siete casas vacías* los personajes intuyen que la distancia puede cambiar

dependiendo de su actuación, abriendo así un espacio, una forma de responsabilidad. La violencia fantástica desoladora (Drucaroff 2005) de los primeros cuentos, es sustituida por el planteamiento de una proximidad extraña, posible aunque agobiante y dificultosa.

Bibliografía

- Bodei, Remo (2009). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza.
- Drucaroff, Elsa (2005). «Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar». *Axxón*, 155. URL <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> (2018-09-27).
- Reis, Carlos (1989). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos.
- Reisz, Susana (2001). «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales». Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/libros, 193-222.
- Schweblin, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*. Barcelona: Destino.
- Schweblin, Samanta (2010). *Pájaros en la boca*. Barcelona: Lumen
- Schweblin, Samanta (2014). *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.
- Schweblin, Samanta (2015). *Siete casa vacías*. Madrid: Páginas de espuma.
- Todorov, Tzvetan (2005). *Introducción a literatura fantástica*. México: Coyoacán.

Informes de un continente migrante: de lugar de destino a espacio de partida

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

El emigrante italiano en Argentina

De objeto literario a sujeto narrativo contemporáneo

Silvana Serafin

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract The topic of the present study is that of an excursus across migratory literature. It highlights the shift which occurred in approaching the vision of Italian emigrants, who have for a long time been considered as literary objects, but have recently become subjects of narratives of strong social impact. In order to achieve such result an encounter between social and political categories was needed, stemming from endless thematic coordinates – memory, poverty, exclusion, marginality. The new formal proposals, moreover, allowed deeper acknowledgement of individual crises as well as others concerning entire specific communities. Related to this is also an acquired consciousness of the dilemmas concerning globalized societies, as based on multiple identity.

Keywords Migratory literature. Italian emigrant-individual crisis. Globalised societies-multiple identity.

Sumario 1 Los antecedentes. – 2 Memoria del pasado vs *damnatio memoriae*. – 3 La literatura migrante hacia nuevas metas.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-04 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/036

517

1 Los antecedentes

que gorjea entre los malvones.
 maceran el olor de un sueño
 la memoria; olores nuevos
 aromas mejores de
 allí, trasvasan los
 abrir los patios
 han logrado
 - aún roncas -
 voces
 Las (Troanes 2002)

Desde la segunda mitad del siglo XIX, Argentina - y con ella, Uruguay, Brasil, Venezuela, Canadá, Estados Unidos -, presencia una transformación progresiva y radical del territorio y sus habitantes, debido a migraciones internas y, sobre todo, al desembarco de miles de personas, procedentes en gran medida de los países de la vieja Europa, y especialmente de Italia. Una enorme cantidad de personas, sin control, invade la ciudad, que se convierte en una metrópolis irreconocible, sin garantizar trabajo y seguridad. Sigue la inevitable desconfianza y hostilidad de la población local, superada en número por los muchos *tanos* - a los que se suman españoles, franceses, alemanes, ingleses, irlandeses, rusos, oleadas procedentes de países del Cercano Oriente, católicos, judíos, musulmanes, ortodoxos... - que toman posesión de los espacios urbanos, e incluso de aquellas tierras destinadas desde tiempos inmemoriales a la cría de ganado, y ahora reservadas para la agricultura.

Lo atestiguan las muchas cartas escritas en el curso de los años, que cruzan el océano hacia ambas direcciones, con su carga de amargura e ilusión. A partir de las misivas desesperadas - recogidas por Emilio Franzina en el volumen *Mèrica! Mèrica!* (1979) - que los primeros inmigrantes, traicionados por falsas circulares, por leyes ambiguas, por agentes engañosos, les dirijían a amigos y familiares, instándolos a quedarse en su tierra natal, porque la oferta de trabajo - capaz de sacarlos de la miseria - no era más que una ilusión. En un italiano a menudo lleno de faltas de gramática, se enumera una serie de dificultades que vuelven el éxodo muy duro, ya desde la fase inicial del viaje por mar. Así, desde Marsella, Francesco Sartorio escribe una relación devastadora sobre las trágicas desgracias sufridas en principio, con los agentes de la emigración, las autoridades portuarias y los cónsules italianos. A continuación, hay una descripción detallada de las condiciones inhumanas en las que viven los emigrantes durante la transferencia, maldiciéndose a sí mismos por haber elegido la expatriación. Las siguientes palabras no dejan dudas: «Maledetta quella volta che mi decisi alla partenza che mi sono messo nelle mani

di questi mercanti di carne umana. Ma l'emigrazione continua e progredisce li compatisco sono amanti di novità vanno in cerca della schiavitù del dolore incontro alla morte» (18 noviembre 1877) (Franzina 1979, 109).¹ Luigi Basso de Santa Fe confirma ese estado de total desilusión y dirige una angustiada recomendación a su amigo Antonio Giusti: «non sta lusingare nessuno che vengano su queste terre se volino venire che vengono pure ma si trovano pentiti, io scrivo quello che vedo colli occhi miei che gridano della miseria come me e che si patisse la fame» (28 luglio 1878) (84).² Y nuevamente, Giovanni Biagio exhorta con el corazón roto a: «spargere la voce di questa mia lettera che quelli che anno quel pensiero della merica sono tutti fulmini e castighi di Dio per miseri che siano perché non vi è che tradimento da per tutto» (16 noviembre 1877) (88).³ Podríamos continuar al infinito, dado el profundo dolor, las ardientes decepciones experimentadas por una gran parte de los que han sufrido la devastadora experiencia migratoria.

Martina Gusberti revive la memoria incluso en tiempos contemporáneos cuando, en *El laúd y la guerra*, describe en detalle uno de esos engaños perpetrados a la población de Resistencia:

fue fundada por un puñado de inmigrantes italianos que, remontando el Río Negro y traídos por empresas contratistas con el señuelo de poblar tierras fértiles y prósperas, hallaron en cambio terrenos ásperos, cubiertos por bosques salvajes plagados de mosquitos. Era el 2 de febrero de 1878, durante un verano abrasador. Se dice que los colonizadores estuvieron varios días en el barco sin querer aposentarse en esa tierra inhóspita. Luego, vencidos por la circunstancia, no tuvieron otra opción que desembarcar con sus familias. (Gusberti 1996, 41)

El sufrimiento por los abusos padecidos lo agravan las duras condiciones climáticas, la invasión de langostas y la propagación de enfermedades como el cólera, contra las cuales los recién llegados están completamente desprotegidos. La absoluta falta de aprecio es visible a partir de las siguientes consideraciones de Maciel: los emigrantes continúan siendo considerados, aún en 1924,

1 «Maldito sea el momento en que decidí irme cuando caí en manos de estos mercaderes de carne humana. Pero la emigración continúa y progresa, los compadezco, son amantes de la novedad, van en busca de la esclavitud del dolor para encontrar la muerte» (trad. de la Autora, incluidas todas las traducciones siguientes).

2 «no va a ilusionar a nadie que vengan a estas tierras, si quieren venir que vengan, pero están arrepentidos, escribo lo que veo con mis ojos que gritan por la miseria como yo y que sufren hambre».

3 «difundir la voz de esta carta mía que los que tienen aquel pensamiento sobre mérica son todos rayos y castigo de Dios por miseros que sean porque no hay nada más que traición por todas partes».

agricultores ignorantes y refractarios en absoluto a los procedimientos agrícolas del día [...]. En materia de granja, el agricultor italiano es incapaz también de organizar un tampo y de obtener mayor rendimiento de leche, sólo sabe criar cerdos, ignora los medios de conseguir buenos resultados en la cría de aves y en suma su inteligencia rudimentaria no puede adaptarse a las fórmulas nuevas del agro para sacar del suelo que cultiva, todo el provecho que se puede obtener en bien propio y en bien del país. Empero, ¿qué inmigración puede esperarse de una inmigración que en sus propios países son los que forman las plebes de las últimas capas sociales? ¿No son analfabetos e individuos rudos e incultos la mayoría de ellos? ¿No vienen todos acuciados por las luchas de la vida, que rebajan el carácter anulan la inteligencia y ensombrecen el espíritu? (Maciel 1924, 112-15)

Sin mencionar a las mujeres que, solamente por ser extranjeras, se las consideran ligeras de cascos, «ben disposte ad arrotondare il proprio salario di sartine od operaie con occasionali prestazioni sessuali, nell'attesa di emanciparsi assurgendo al ruolo di mantenate di uomini sposati o giovani rampolli del bel mondo portegno» (Bajini 2012, 148).⁴ Es esto, desdichadamente, lo que surge de una serie de consideraciones cómicas publicadas a principios del siglo XX en la revista *Caras y Caretas* por Félix Lima, un implacable denigrador de todo tipo de inmigrante, aún con divertidas parodias lingüísticas.

Sin embargo, el deseo de realizar audaces aspiraciones, salir de la naturaleza estática de una situación sin futuro, alcanzar una afirmación personal dentro de las nuevas sociedades, permanece vivo. América se configura más que nunca como «un sueño audaz, venturoso: una ilusión de opulencia, de libertad ancha y vital» (Poletti 1978, 118), es decir como la tierra, donde inventarse un horizonte de esperanza, construido con el poder del deseo y la voluntad. El mismo que impulsó a los primeros conquistadores a penetrar en el espacio desconocido de tierras insospechadas, revolucionando los parámetros del conocimiento.

La literatura argentina revela gradualmente el cambio de perspectiva hacia el inmigrante, reemplazando a la figura del gringo⁵ – en es-

⁴ «Bien dispuestas – observa Irina Bajini – para redondear su salario de modistas o obreras con ocasionales servicios sexuales, esperando emanciparse al ascender al papel de mantenidas por hombres casados o jóvenes descendientes del hermoso mundo porteño».

⁵ A este propósito, Catalina Paravati escribe en «Italianidad/friulanidad en la cultura argentina: el tango y la presencia femenina»: «Con respecto al vocablo 'gringos', mucho se ha escrito tratando de remontarse a su origen seguro y si bien no nos ocuparemos en este artículo de efectuar un análisis sobre el tema, cabe admitir que se plantean aún dudas y controversias al respecto. A tal punto que el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* presenta su etimología como 'discutida'. Un elemento común, de todas maneras, es el rasgo de 'lenguaje ininteligible' que se asocia a los hablantes extranjeros, con respecto a la idiosincrasia de los nativos americanos. Y si bien parece evidente que

te caso al italiano marginado y motivo de desequilibrio social – un personaje ridículo, cuyo lenguaje híbrido, de inconfundible procedencia popular, es blanco de José S. Álvarez, más conocido como Fray Mocho. Del primer libro *Memorias de un vigilante* (1897) a los múltiples *Cuentos*, aparecidos desde 1898 en la revista *Caras y Carretas*, el autor destaca, con bastante irreverencia, la falta de adecuación de los italianos, sus conductas a menudo inapropiadas frente a la realidad de todos los días. No es coincidencia que incluso el teatro persista en su dificultad para aprender el castellano, estrenando a otro gringo que habla un idioma raro, identificado en la variante rioplatense del *cocoliche*⁶ el que coexistirá con la jerga lunfarda. Esta dificultad es el hilo rojo de todos los trabajos posteriores, donde la preservación de los dialectos es constante, precisamente porque el lenguaje original permite identificarse con el lugar de pertenencia, pero también constituye una forma de defensa para superar las dificultades de cada día.

Es el primer reconocimiento de la figura del inmigrante italiano y un deseo de integración, a pesar de la alternancia de consideraciones, ahora favorables y ahora denigratorias, de acuerdo con la situación sociopolítica del momento. Una afirmación progresiva de sus valores

la etimología no es la misma para la acepción de ‘gringo’ empleada por un mexicano o un chileno, hay que reconocer que en el ámbito argentino, gringo es (o lo era) todo aquel que no fuera originario de esa tierra, desde los ingleses – los ‘gringos’ por antonomasia y así registrados por Sarmiento en *Facundo, Civilización y Barbarie* – hasta extenderse a cualquier forastero» (2006, 27).

6 Escribe Giovanni Meo Zilio: «El *cocoliche* puede considerarse, pues, una habla indiferenciada que no se coloca formalmente como un tercer idioma al lado del español y el italiano (o por encima de ellos, como las conocidas *lenguas de emergencia*), justamente porque el hablante [...] no tiene conciencia de emplear una lengua distinta del italiano o del español (según su intención de expresarse en una u otra lengua). La misma, más que aprenderse por imitación, se produce espontáneamente como resultado de la fusión inconsciente de los elementos constitutivos de las dos lenguas: léxicos, morfológicos, sintácticos fonéticos, ella representa pues, un terreno privilegiado para los estudios sicolingüísticos, glotodidácticos y contrastivos.) Con esto no se excluye que también la tendencia imitativa ejerza su influencia. Pero ésta, a lo más, interviene en el sentido de fijar en cada hablante formas (oscilantes) que en él nacen espontáneas» (2003, 99). Como es bien sabido, el término ‘cocoliche’ deriva del nombre de un obrero calabrés transformado en personaje en la adaptación teatral de la novela gauchesca *Juan Moreira*, escrita por Eduardo Gutiérrez, representada por primera vez en 1884 por el uruguayo José Alcalde. Su habla ridícula, una combinación de idiomas y dialectos deformados, indica – en el teatro popular, y con el paso del tiempo –, al personaje burlesco italiano. Susanna Regazzoni, refiriéndose al inmigrante italiano que progresivamente pierde su dramaticidad, escribe: «Esso diviene motivo caricaturesco, con l’inserimento del personaggio dal nome *Cocoliche* – allora nome proprio, oggi sostantivo che significa ‘Castellano macarrónico hablado por los italianos incultos’ (Morinigo 1993, 133) – non strettamente funzionale allo sviluppo della trama, ma utile all’arricchimento dell’intreccio in quanto fonte di comicità, ben accolta dal pubblico» (Regazzoni 2006, 219) (Se convierte en razón caricaturesca, con la inserción del personaje llamado Cocoliche – entonces nombre propio hoy sustantivo que significa ‘Castellano macarrónico hablado por los italianos incultos’ (Morinigo 1993, 133) – no estrictamente funcional para el desarrollo de la trama, pero útil para enriquecer la concatenación de elementos como fuente de comicidad, bien recibida por el público).

positivos es evidente en autores como Francisco Sicardi que en el *Libro extraño* (1894) – la primera de cinco partes⁷ – considera al emigrante como un factor sustancial en la gestación de la estirpe naciente (Mariani 1998, 35). Del mismo modo, Alcides Greca reclama equidad cuando, en *La pampa gringa* (1936), describe amargamente la expulsión de los colonos de las llanuras al sur de Santa Fe; Luis María Albamonte con *Puerto América* (1942) y Juan Francisco Caldiz con *Pasajeros de Tercera* (1949) exaltan su gran humanidad, mientras que César Carrizo, autor de *Rapsodia viajera* (1944), reconoce su capacidad de trabajo. En este sentido, sus palabras sobre la actividad de los inmigrantes friulanos en Colonia Caroya son elocuentes: «A Caroya la bien sembrada y la bien plantada se entra por la avenida ancha, que no tan solo es un índice de su riqueza actual, sino también el camino por donde llegará la grandeza de mañana» (Carrizo 1944, 9).

Sin embargo, todavía estamos lejos de una literatura escrita por e/inmigrantes italianos, capaces de transferir su bagaje cultural a través de descripciones de usos y costumbres, aspiraciones concretas y metafísicas, de efectuar un viaje de regreso en busca de un pasado escondido bajo la tristeza o la esperanza para descubrir sus raíces, para fijar en la página escrita las características básicas de esa identidad personal y colectiva, previamente transmitida solo oralmente de padre a hijo, de abuelo a nieto. Hay voces aisladas, como la de José Pedroni (1899-1968), hijo de inmigrantes piemonteses,⁸ que plantea una canción de sutil poesía.

Habrá que esperar hasta los años noventa del siglo XX – con las excepciones de *Gente conmigo*, de Syria Poletti ([1961] 1967), seguido a la distancia por *La crisálida* (1984) de Nisa Forti⁹ – para encontrar obras en las que el drama migratorio explote con fuerza dando vida a una narrativa de gran sugestión. Es el inicio de la ‘literatura migrante’ consolidada en una proliferación de obras caracterizadas por ejes temáticos precisos, y por diversidad de estilos narrativos; de ahí la dificultad de abarcarlas en un solo género. Huellas y prueba de ello que-

⁷ Las otras cuatro partes, que el autor publica cada dos años, son: *Lázaro* (1896), *Don Manuel de Paloche* (1898), *Méndez* (1900), *Hacia la Justicia* (1902).

⁸ Cf. el ensayo de Catalina Paravati (2008), «José Pedroni: Esperanza, mucho más que una colonia argentina».

⁹ El primer estudio crítico de la obra se debe a Margherita Cannavacciuolo (2017). En el artículo «Entre catábasis e iniciación: la experiencia migratoria femenina en *La crisálida* de Nisa Forti», la estudiosa analiza la novela autobiográfica, estructurada en dos ejes «el individual e introspectivo, relacionado con la vivencia personal de emigración como desarraigo que la protagonista adolescente sufre, y el colectivo y exterior, que conduce a la construcción de un complejo imaginario relacionado con la emigración. El presente trabajo se adentra en el primer aspecto señalado, estudiando el universo simbólico que la escritura articula alrededor de la representación de la experiencia migratoria como repetición del esquema mitológico de *catábasis* y *anábasis*. El paso sucesivo viene a ser el análisis del valor iniciático que dicho proceso adquiere dentro de la conformación del sujeto y de su discurso migratorio» (2017, 167).

dan en autores como Antonio Dal Masetto (*Oscuramente fuerte es la vida*, 1990 y *La tierra incomparable*, 1994), Nisa Forti (*El tiempo, el amor, la muerte*, 1990), Mempo Giardinelli (*Santo oficio de la memoria*, 1991), Héctor Bianciotti (*Ce que la nuit raconte au jour*,¹⁰ 1992), Rubén Tizziani (*Mar de olvido*, 1992), Roberto Fernando Giusti (*Visto y vivido; anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*, 1995), Marina Gusberti (*El laúd y la guerra*, 1996), María Angélica Scotti (*Diario de ilusiones y naufragios*, 1996), Roberto Raschella (*Diálogos en los patios rojos*, 1994 y *Si hubiéramos vivido aquí*, 1998), Lilia Lardone (*Puertas adentro*, 1998), Mirta Botta (*El rapto*, 1998) para citar algunos ejemplos al interior del siglo XX.

La gama de escritores se amplía a lo largo de los años, con una clara predominancia de narradoras: Griselda Gambaro (*El mar que nos trajo*, 2001), María Inés Danelotti (*Inmigrante friulano: cuentos de mi padre*, 2004), Maristella Svampa (*Los reinos perdidos*, 2005), María Teresa Andruetto (*Veladuras*, 2005; *Lengua Madre*, 2010), Susana Aguad (*Ayer*, 2006; *Los naufragios*, 2015) para permanecer en la narrativa. Son solo algunas referencias de una lista que se enriquece constantemente con intérpretes adicionales que, al abordar el tema migratorio, ponen de manifiesto posibilidades casi infinitas, unidas por el trauma y la laceración implícitas en la ausencia. Parafraseando a Emilia Perassi, se puede afirmar que ellas «sembrano condividere con gli scrittori la volontà del ricordare, aprendo i romanzi ad una polifonia ampia ed articolata di voci, ove quella della madre è diagonale di un costruito narrativo che trova nella vicenda familiare un asse pressoché costante ed indispensabile alla configurazione della vicenda individuale» (2012, 99).¹¹

Ello está en perfecta armonía con el 'pensamiento de la diferencia', fortalecido en el siglo XXI, donde es imperativo restablecer ese lazo materno cortado a largo plazo, si realmente queremos arrojar luz sobre el valor de las mujeres. En este sentido, Laura Silvestri está convencida de que «Se nessun ordine esiste prima di essere costruito, la cultura al femminile può cominciare ad affermarsi e diffondersi solo quando le donne decideranno di far derivare la loro realtà culturale dalle loro madri» (2005, 235).¹²

¹⁰ A pesar de estar escrito en francés por el autor de origen argentino (1930) y de nacionalidad francesa, el tema se refiere a un lugar remoto de la pampa argentina, donde una familia piemontesa ha sido amenazada, tratando de sobrevivir con los pocos medios disponibles. Es por esta razón por la que se toma en consideración.

¹¹ «parecen compartir con los escritores la voluntad de recordar, abriendo las novelas a una polifonía amplia y articulada de voces, donde la de la madre es diagonal de una construcción narrativa que encuentra en el asunto familiar un eje casi constante e indispensable para la configuración de la historia individual».

¹² «Si ningún orden existe antes de que se construya, la cultura femenina puede comenzar a afirmarse y difundirse solo cuando las mujeres deciden derivar su realidad cultural de sus madres».

No sorprende, por lo tanto, que las obras referentes a *e(in)migración*¹³ se centren aún en la búsqueda del yo femenino y la exploración de su propio cuerpo: lo que crea una proliferación de correlaciones semánticas dentro de un texto que también es cuerpo, capaz de flexionar sobre la totalidad de la vida. Desde la afirmación de los derechos de las mujeres hasta el concepto más amplio de libertad, todo contribuye a hundir la investigación en niveles personales, nacionales y universales, desarrollando un discurso contra vientos y mareas con respecto a los cánones de la escritura oficial.

Ello tiene su origen precisamente en la revalorización de la relación entre madres e hijas, inicialmente conflictiva porque el abandono de las primeras crea la inevitable desorientación de las últimas. Sigue el acercamiento a la abuela o a la tía, para encontrar solidaridad y afecto, pero también un modelo conductual de continuidad. A través de este binomio - *nona*¹⁴-tía/niña - se da énfasis también a la dualidad de cada individuo y de todas las cosas, reafirmada por las modalidades estructurales de las obras, escindidas entre tradición e innovación, verdad y ficción, pasado y presente. La abuela/tía representa la sabiduría adquirida a través de la experiencia, mientras que la niña es sinónimo de una nueva mujer que, a la herencia de los valores tradicionales, agrega los esquemas de la vida contemporánea. Por un lado, se destaca la continuidad de la condición femenina y, por otro, se critica fuertemente la situación de las mujeres a lo largo del tiempo, con la clara intención de facilitar su cambio. Esto crea un imaginario femenino autóctono en el cual el culto a la maternidad aparece como un reflejo del carácter de 'madre', típico de la mujer italiana y factor aglutinante en los hogares de las colonias de la *Pampa Gringa* (Crolla 2017). Una literatura que, al transmitir valores extraliterarios, de naturaleza social y ética, se convierte en el emblema de la migración misma y difiere de la de la Argentina *tout court* - e incluso de la de otros países, teatro de la inmigración. Al hacer propias sus connotaciones, modifica al mismo tiempo la literatura del país de acogida,

13 Fernanda Bravo Herrera usa ese término «para designar el fenómeno en su complejidad tensionada, es decir considerándolo en su desplazamiento emigratorio e inmigratorio, es decir con los puntos de vista del país de origen y del de destino. De esta forma se procura acentuar - incluso en la grafía - una tensión que puede pasar desapercibida o neutralizarse con el término 'migración', designar realidades que se parcializan con los términos 'emigración' e 'inmigración' y reunir las múltiples miradas que participan en el fenómeno inmigratorio en los diferentes espacios socioculturales. Este término fue acuñado para explicar la complejidad de los relatos familiares e individuales que dan cuenta de la doble o múltiple pertenencia - muchas veces fragmentada, ambigua, contradictoria - a dos mundos; es decir, para indicar que las perspectivas de los protagonistas de los desplazamientos migratorios, al estar rasgadas y tensionadas en varios puntos, no solamente el de llegada y de partida, sin también los de la memoria, del trayecto, del viaje» (Bravo Herrera 2015, 33).

14 Inolvidables por potencia evocadora son la *nona* de *Gente conmigo* de Syria Poletti ([1961] 1967), la de *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli (1991) y la de *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro (2001), entre otras.

‘contaminada’ por diferentes interferencias lingüísticas y culturales. De esta forma, los modelos de la literatura nacional se vuelven obsoletos y se abren a la definición de polisistema literario, enunciado por Even-Zohar (1974). El estudioso israelí, señala Alessandra Ferraro, «considère le système entier de la littérature comme étant constitué de plusieurs sous-systèmes» (2014, 28)¹⁵ tomando nota de puntos de contacto evidentes con la teoría de la *sémiosphère* de Lotman ([1985] 1992), que se basa en las relaciones mutuas entre culturas. De hecho, el texto migratorio, a su vez modificado, aparece «comme une construction polyglotte susceptible d’une série d’interprétations au point de vue de langages différents, intérieurement conflictuelle et en mesure de révéler dans un nouveau contexte des significations complètement nouvelles» (Ferraro 2014, 128-9).¹⁶

Al interesar los dos polos de la historia y el mito, la narración introduce, además, un ‘sistema ideológico’ que adquiere significado en el orden simbólico de la literatura migrante y que, precisamente por ese motivo, incide con fuerza en el interior del tejido social. De aquí, se presenta la imagen *in progress* de una cultura, estrechamente unida a la dinámica de sistemas diferentes, y centrada en el desarrollo dialógico.

2 Memoria del pasado vs *damnatio memoriae*

Ya se reconoce la función de la memoria en la construcción de la identidad personal, como una forma de continuidad entre pasado y presente, cuando una persona se ve obligada a marcharse, a pesar de su voluntad, pero también por su propio deseo, impulsada por dos factores sustanciales: la necesidad de supervivencia – no es coincidencia que un migrante veneciano confiese al protagonista de *Sull’oceano, alter ego* del escritor Edmondo De Amicis: «Mi emigro per magnar»¹⁷ (1889, 291) – y el deseo de libertad (Serafin 2014).

Ambas son fuertes motivaciones que permiten superar dificultades de todo tipo; sin embargo, es necesaria un ancla de salvación para no hundirse en el mar de la desesperación, para evadir al espantapájaros de la *damnatio memoriae*.¹⁸ Por esta razón, cada historia narrada,

¹⁵ «considera que todo el sistema de literatura se compone de varios subsistemas».

¹⁶ «como una construcción políglota susceptible de una serie de interpretaciones según el punto de vista de diferentes lenguajes, internamente conflictivos y capaces de revelar significados completamente nuevos en un nuevo contexto».

¹⁷ «Yo emigro para comer».

¹⁸ *Damnatio memoriae* es una locución latina que literalmente significa ‘condena de la memoria’. En el derecho romano indicaba una penalidad consistente en la cancelación de cualquier rastro relativo a una persona, como si nunca hubiera existido. Fue una sentencia particularmente dura, reservada sobre todo a los traidores y *hostes*, es decir a los enemigos de Roma y el Senado romano, que se convirtieron en tales después de

además de ser un testimonio de un pasado individual, se vuelve colectiva y, transfigurándose en la realidad del texto, abre nuevos horizontes simbólicos a través de la revisión de las estrategias habituales del discurso. Desde este momento, la división creada por la diversidad lingüística y los diferentes sistemas culturales fluye hacia la unidad narrativa, capaz de recomponer la identidad fragmentada o de producir el fenómeno de la hibridación. Con este último término, Néstor García Canclini indica aquellos «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (2003, s.p.).

Antes de llegar a estos resultados, se necesita seguir un camino difícil, que comienza con el cruce del océano y continúa en la tierra desconocida. No es coincidencia que Sveva, la protagonista de *La cri-sálida* de Nisa Forti, no tenga dudas al declarar que «nunca aconsejaré a mis hijos que abandonen a su país. [...] La emigración en masa es lesiva, como la guerra. Y como la guerra, es un crimen. Asesina virtualmente a millones y millones de ciudadanos y sus vástagos. Los barre de su Historia y los olvida. Todo esto les diré» (Forti 1984, 785).

Verdaderas pruebas de iniciación¹⁹ obstaculizan el camino que lleva a un proceso de autodestrucción, para «presentar el yo despojado de su máscara exterior» (Ciplijauskaité 1994, 26), para salir del agujero negro de aquel *destiempo* al que se refiere Claudio Guillén en *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1995), ya utilizado por Jozef Wittlin (1957). Se trata, como bien observa Margherita Cannavacciuolo, de la «sensación de expulsión del presente y del futuro del país de origen que el exiliado vive, con lo cual el vocablo abarca una dimensión semántica más bien política, histórica y lingüística. El desajuste entre el exiliado y su patria es monumental y la exclusión, un hecho inexorable» (Cannavacciuolo 2012, 125-6).

Una exclusión que también suele experimentar el emigrante, que tarda en realizar sus aspiraciones y al mismo tiempo no tiene la fuerza ni la voluntad de regresar derrotado al punto de partida. Al luchar dentro de esa «doble ausencia» - según la definición de Sayad (2002) - e incapaz de encontrar su propia colocación en los nuevos territorios, él mitifica la patria perdida, expandiendo cada evento en la constatación de vivir en soledad absoluta. Este sentimiento se vuelve palpable precisamente «cuando comienza [...] el sentirse abandonado» (Zambrano 1990, 31).

haber caído en la desgracia del poder político. Posteriormente, la condena se extendió a ideologías o períodos históricos. Algunos ejemplos recientes incluyen: la cancelación de los símbolos vinculados al fascismo en Italia, y al nazismo en Alemania, la eliminación de algunas estatuas ecuestres de Francisco Franco en España, la eliminación o la deturpación de las estatuas y efigies que representan a Saddam Hussein en Iraq y Mu'ammarr Gaddafi en Libia (cf. <http://www.brocardi.it/D/damnatio-memoriae.html>, 2019-04-10)

19 Para profundizar el tema, cf. Serafín 2014.

Por lo tanto, él utiliza todo recurso a su disposición, para reevaluar el pasado migratorio, en un viaje a través del tiempo y la historia de la familia, constantemente revivido por los cuentos orales transmitidos de generación en generación. De esta forma, el tiempo se expande en una fragmentariedad de tiempos correspondiente a las diferentes situaciones narradas: no solo presente *versus pasado* como dos unidades temporales opuestas, sino presente *versus pasados* que se connotan por una cronología distinta, aplanada en la linealidad de la memoria. Parafraseando a Abellán (1998), se puede afirmar que la separación y la reintegración no son simplemente características sociales y culturales determinadas, sino valores que deben ser rechazados o aceptados espontáneamente. Además, las categorías de espacio/tiempo/recuerdo pueden ser favorables si se perciben como un oasis que mantiene la «floración de los valores» (Levin 1978, 63), desfavorables si se conciben como un abismo sin fin. Ambas contemplan un presente vacío, constantemente relacionado con las ilusiones del pasado y la incertidumbre del futuro; todo esto coincide con los obstáculos que debe superar el emigrante forzado a alejarse físicamente del país de origen y vivir en un estado de pérdida constante, condenado a vagar persiguiendo sueños y lamentando el orden y la armonía perdidos.

Para reverdecir la memoria, se necesita recurrir a esos «elementi abitualmente considerati ‘minori’» observa Ruggero Romano: «il mangiare e il bere, le forme di religiosità e di superstizione, le carte da gioco, le arti dette minori... Tutti questi elementi non presentano - come vedremo - segni di assoluta unitarietà, ma ciò nonostante sono pur sempre importanti perché ci indicano cosa sia il paese Italia alle spalle della nazione Italia» (Romano 1994, 48).²⁰ Una pertenencia regional en constante contraste con la de la nación, que provoca un sentimiento de enajenación entre los emigrantes italianos del Norte, pero también entre los del Centro y del Sur, exacerbados por la falta de diálogo en tanto que los diferentes dialectos son incomprensibles entre sí. Escribe Vanni Blengino:

Proprio quando viene visualizzato come ‘italiano’, insieme alla sua nuova dimensione di straniero egli sperimenta la propria estraneità fra regione e regione e in particolare fra aree, fra un’Italia settentrionale ed un’Italia meridionale. Questa estraneità si andrà attenuando in particolare nell’ultima migrazione, quella cioè del secondo dopo-guerra. Comunque, la presenza del ‘paese (regioni) Italia’ ha ramificazioni profonde nella realtà argentina (proprio per la va-

20 «elementos generalmente considerados menores son importantes: comer y beber, formas de religiosidad y superstición, jugar a las cartas, las artes llamadas menores... Todos estos elementos no presentan - como veremos - señales de unidad absoluta, no obstante, siguen siendo importantes porque nos muestran qué es el país Italia detrás de la nación italiana».

rietà della provenienza regionale) che incidono sul contesto del paese ospitante più di quanto abbia inciso la 'nazione Italia'. La regione è onnipresente ma la si ignora e non soltanto perché vi è una carenza di comunicazione per farsi riconoscere ma anche perché vi è una volontà di ignorarla. (2006, 85)²¹

Determina que sea posible la comunicación entre italianos y sus hijos el uso de un español deformado, visible aún más durante los banquetes, donde se refina la voluntad de comprender. Ejemplar es la siguiente descripción de Syria Poletti en *Gente conmigo*, la novela emblemática de la emigración friulana:

La reunión era ruidosa. Los varios dialectos de la península parecían a cada rato violentando ese castellano que en Buenos Aires se presta a todo abuso. Fluía así un particular lenguaje, colorido y bullicioso, que en cada uno era distinto y que todos entendían, ayudados por la buena voluntad y el vino. Porque vino hubo en abundancia, y alegría también sostenida por alusiones picarescas. Esa alegría que los sanos llaman sana. (Poletti [1961] 1967, 92)

Sin embargo, frente a una buena copa de vino, cada resistencia desaparece y el alma se prepara para recibir al otro, aliviando la desconfianza y los prejuicios. Entonces las palabras «antes vacías | se derraman lentamente | intentando su figura tenue de poesía», los sueños se liberan como «palomas en las manos» y los momentos «se llenan de estrellas» (De Monte 1994, 19).

Lo mismo ocurre cuando el emigrante se coloca frente a un plato tranquilizador de su tradición culinaria que, gracias a las mujeres, se transmite hasta llegar a nuestros días. En este sentido, escribe Adriana Crolla:

el piemontés²² 'tajarin'; la meridional fugasa; pastafrola; chupín, minestrón, pansoti, pesto, pandulce, mondongo, casata (postre siciliano convertido en helado). Los quesos y fiambres que mantienen los nombres peninsulares: ricota, musarela, fontina, parmesa-

21 «Precisamente cuando se le visualiza como 'italiano', junto con su nueva dimensión de extranjero, experimenta su propio distanciamiento entre región y región y, en particular, entre áreas, entre una Italia septentrional y una Italia meridional. Esta extrañeza se atenúa especialmente en la última migración, que es la segunda migración de la posguerra. Sin embargo, la presencia del 'país (regiones) Italia' tiene profundas ramificaciones en la realidad argentina (debido a la variedad del origen regional) que afectan al contexto del país anfitrión más de lo que haya afectado a la 'nación Italia'. La región está omnipresente, pero se la ignora y no solo porque hay una falta de comunicación para hacerse reconocer, sino también porque hay una voluntad de ignorarla».

22 La autora utiliza la palabra *piemontés* y no *piamontés*, porque en Argentina hace un tiempo que se ha empezado a adoptar el término *Piemonte*.

no, salame, mortadela, codegín, salchicha y en nuestro más famoso corte de carne: la costeleta. [...] (segura derivación de la cottoletta italiana) es uno, quizás el más importante vestigio sonoro de esa operación realizada por millares de mujeres que en la creativa maceración culinaria, fueron dando nombre a nuestra más genuina 'gringuidad'. (2010, 196)

Por ende, la conservación del lenguaje corresponde a una verdadera urgencia que obedece a un triple propósito: identificación con el lugar original, forma de defensa contra las dificultades, medio para comunicarse. Véase, por ejemplo, al joven meridional, descrito por Griselda Gambaro en *El mar que nos trajo* que, al cortejar a una niña de ascendencia toscana para hacerle conocer sus tradiciones, le ofrece «dos panes redondos, salame, aceitunas, nueces y un gran trozo de queso con brillos de aceite» y «diminutas manzanas rojas de maza-pán» (Gambaro 2001, 155)

La comida llega a ser rasgo de identificación porque, a través de ella, se realiza una identidad que puede tener una correspondencia histórica, pero que es sobre todo veracidad cultural. Esto sanciona su validez y ofrece la oportunidad de aferrarse a los valores de la comunidad que, de otro modo, terminarían en el olvido. Por ende, a través de su simbología, es posible realizar estrategias culturales, variar el juego de préstamos y dinámicas de transformación, caracterizar a un personaje, un entorno, una situación. En esencia, observa Van den Bossche, actúa «all'interno di un testo narrativo come potente connettore d'isotopie» precisamente para ser «segno sincretico, capace d'innescare contemporaneamente diversi percorsi semici» (2000, 493).²³ De esta manera aparecen en los textos momentos íntimamente relacionados con la infancia que, a pesar de la pobreza del tiempo, son mitizados por la nostalgia y se mantienen vivos a través de sabores y olores.

De gran consuelo son también las tradiciones religiosas que constituyen una referencia de identidad a la cual agarrarse con convicción. Lo atestigua la aparición de las capillas chacareras repartidas en la Pampa Gringa argentina, que proporcionan informaciones de gran interés en los estudios de las construcciones arquitectónicas, sociales y religiosas de los colonos católicos, sobre todo italianos.²⁴ En la ciudad de Buenos Aires, donde hay una superposición de las prácticas religiosas, en conformidad con los modelos más devocionales de los diferentes tipos de inmigrantes - comunidades andinas, paraguayas, boliviana-

²³ «dentro de un texto narrativo como un poderoso conector de isotopías» precisamente para ser «un signo sincrético, capaz de desencadenar al mismo tiempo diferentes trayectorias sémicas».

²⁴ Cf. el artículo de María Teresa Biagioni y Adriana Cristina Crolla (2018), «Capillas chacareras en la Pampa Gringa argentina».

nas, africanas, entre otras – los italianos están aún más ligados a su propia dimensión religiosa para no perder el sentido de pertenencia. Por esta razón, la religión es útil para entender las dinámicas de la migración, donde converge la intersección entre creencias religiosas indígenas y occidentales. Eso crea una complejidad cultural fructífera, pese a la presencia de algunos conflictos, captados por la literatura migrante. La ductilidad estructural de sus historias, la adquisición de un estilo y un lenguaje literario conforme a un código que ha metabolizado materiales folklóricos y religiosos, la mezcla de narrativas múltiples, revelan en definitiva los mecanismos de una escritura madura, ‘lugar’ de intersección entre los órdenes y las tradiciones del cuento donde el emigrante alcanza por fin la categoría de sujeto narrativo.

3 La literatura migrante hacia nuevas metas

Desde que existe la literatura hispanoamericana, es decir, desde el momento en que Cristóbal Colón se topó por pura casualidad con nuevos territorios, revelando a todo el mundo la presencia de una tierra insospechada – erróneamente identificada en el Oriente mítico, con montañas de oro y especias perfumadas –, se impone la necesidad de darle sentido al concepto de ‘identidad’. De ahí el nacimiento y desarrollo de un debate, aún *in progress*, que con el paso del tiempo cambia su enfoque. Si en el siglo XIX se centra en la especificidad del territorio, en la naturaleza americana para buscar sus raíces en el aspecto telúrico, en el siglo XX, con la intensificación del problema migratorio – creado nuevamente por los europeos –, se focaliza en la estructura humana de las relaciones, con su profunda síntesis antropológica, estética, religiosa y cultural.

Al mismo tiempo, toman fuerza conceptos como globalización, heteroglosia e intertextualidad que, en un diálogo abierto entre cultura y texto, abren la puerta a aquel mestizaje literario que encontrará completa expresión en el siglo XXI. Un mestizaje que no se construye ‘a pesar de’ la inmigración, sino ‘a través de’ ella, convirtiéndose en modelos de transculturación (Ortiz, Rama), hibridación (García Canclini), mundialización (Glissant), capaces de nuevas ampliaciones.

Por ende, se redefinen los límites de las normas del discurso, explorados con efectos constantes propios del lenguaje metafórico; se desafían los principios de coherencia sobre los cuales se estructura la ficción, transgrediendo el concepto de género literario, cuestionado por el uso de técnicas múltiples. Lo que también es válido para la escritura de las mujeres, es decir la transición de un viejo a un nuevo canon literario – que surge de la deconstrucción de las prácticas propias de la subjetividad de las mujeres – permite abordar el tema de la inmigración a la luz de una re-escritura, abierta a la precariedad de todos los sentidos, a otras miradas y a otros deseos. De tal forma, al multi-

plicarse las perspectivas se vislumbra una ambigüedad ontológica. En otras palabras, se afina el concepto de «literatura-mundo», expresado por Édouard Glissant (1997) en *Traité du Tout-Monde* y reforzado por la colección *Pour une littérature-monde*, al cuidado de Michel Le Bris, Jean Rouaud y Eva Almassy (2007).²⁵

Desde el punto de vista lingüístico, somos testigos de la recuperación del cocoliche: además de las expresiones dialectales, mezcladas habitualmente con el castellano, se utilizan palabras italianas para destacar una identidad que, según formas inéditas, se construye de forma plural y paralela. Un ejemplo significativo lo ofrecen *Diálogo en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) de Roberto Raschella, cuya intención o más bien ‘desafío’ – como advierte Adrián Bravi – «è quella di crearsi una lingua straniera all’interno di quella propria come se si trattasse di un italiano che ha perso la sua lingua d’origine e cerca di esprimersi in spagnolo, ma trascinandosi dietro il proprio corredo semantico e linguistico» (Bravi 2017, 114).²⁶

Otro ejemplo lo proporciona Ricardo Piglia, que aborda la discusión sobre el bilingüismo en la novela *El camino de Ida* (2013), donde el personaje principal, Emilio Renzi – *alter ego* del escritor y profesor de literatura comparada – acude a una prestigiosa universidad de los Estados Unidos, para llevar a cabo un seminario sobre el escritor anglo-argentino William Henry Hudson. Respecto al estilo de este último, Renzi observa:

Quizá escribía así porque el inglés se le mezclaba con el castellano de su infancia; en los originales de sus escritos aparecen a menudo dudas y errores que hacen ver la poca familiaridad de Hudson con el idioma en el que escribía. Uno de sus biógrafos recuerda que a veces se detenía para buscar una palabra que se le escapaba e inmediatamente recurría al español para sustituirla y seguir adelante. Como si la lengua de la infancia estuviera siempre cerca de su literatura y fuera un fondo donde persistían las voces perdidas. Escribía en inglés, pero su sintaxis era española y conservaba los ritmos suaves de la oralidad desértica de las llanuras del Plata. (Piglia 2013, 24-5)

25 «Pour une littérature-monde en français» es un manifiesto literario, firmado por 44 escritores francófonos, publicado por el periódico *Le Monde* el 16 de marzo de 2007 – en plena campaña presidencial de Nicolas Sarkozy –, en defensa de la literatura-mundo a expensas de la literatura francófona. Sigue inmediatamente después de la publicación de *Pour une littérature-monde* (mayo de 2007) por Michel Le Bris, Jean Rouaud y Eva Almassy, un libro polémico siempre en defensa del concepto de literatura-mundo.

26 «es la de crearse un idioma extranjero dentro del propio como si se tratara de un italiano que ha perdido su idioma de origen e intenta expresarse en español, pero manteniendo su propio conjunto semántico y lingüístico».

Diferentes idiomas para resaltar la misma dualidad del autor en tensión constante entre dos o más identidades lingüísticas y culturales, precisamente como ocurre a cada migrante que se enfrenta todos los días con este problema. La diferencia radica en el uso consciente por parte del escritor de uno u otro idioma, según el mensaje ideológico que quiera enviar al lector. Lo mismo sucede en las obras poéticas *El rojo Uccello* (1996) y *Amnesia* (2010) de Delfina Muschietti - nacida en Argentina de padres italianos -, que a menudo recurre al multilingüismo (italianismos, regionalismos, anglicismos) para encontrar su propio refugio (Steiner 2002, 17). En *Amnesia*, escribe Rocío Luque, la poeta «reflexiona sobre lo que significa para ella la lengua materna ('la lengua en la que es posible acampar, en *holding*. Como el francés para Derrida y Kristeva, como el inglés para Melanie, como el italiano para Amelia Rosselli y su primera infancia francesa', 126), el italiano ('un impulso en la mano', 126-127), el inglés ('la otra lengua irrefrenable', 151) y hasta la traducción interlingüística ('el esplendor en el ejercicio de pasar de una lengua a la otra, como viajar', 115)» (Luque 2013, 185).

Si el idioma utilizado es minoritario, como puede serlo un dialecto, se configura en tanto medio para mejorar la diversidad, separar el presente de un pasado mitificado y compartir los recuerdos sin retórica. Una diversidad ahora adquirida que no es causa de ningún malentendido; así Lilia Lardone, en *Puertas adentro* (1998), recurre a los regionalismos e italianismos sin advertir la necesidad de resaltarlos con una ortografía diferente. Esto, observa Federica Rocco, es «segno che il lettore argentino è in grado di assimilare tali caratteristiche a un modo specifico di parlare dei discendenti di immigrati italiani di Cordoba e provincia» (2013, 161).²⁷

En el registro plural que configura la construcción del discurso, centrado en la dialéctica permanente entre lenguaje/cultura/sociedad, es posible identificar el sentido de pertenencia tanto a la patria como a la tierra de acogida. Lo confirman las novelas *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *La tierra incomparable* (1994) y *Cita al Lago Maggiore* (2011) de Antonio Dal Masetto, «Uno scrittore - escribe Susanna Regazzoni - così coinvolto con la realtà del paese e così «squisitamente argentino, [che] trova tra i motivi ispiratori, anche quello del recupero simbolico del passato migratorio riassunto nella propria esperienza, spesso dimenticata dagli immigranti di prima generazione» (2007, 112-13).²⁸

Este concepto también lo expresa Griselda Gambaro, en una entrevista con Reina Roffé (2001): «Yo soy de origen italiano y siento

²⁷ «señal que el lector argentino puede asimilar estas características a una manera específica de hablar por los descendientes de inmigrantes italianos de Córdoba y provincia».

²⁸ «Un escritor tan involucrado con la realidad del país y tan exquisitamente argentino, que encuentra, entre los motivos inspiradores, también el de la recuperación simbólica del pasado migratorio resumida en su propia experiencia, a menudo olvidada por los inmigrantes de primera generación».

de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto esto se nota en lo que escribo». No hay duda: *El mar que nos trajo* realza la importancia de la diáspora italiana en la cultura y la construcción de la identidad argentina, donde el papel de la mujer es central para la preservación de las tradiciones antiguas. En el mismo enfoque se basa el teatro de Sonia De Monte, la autora italo-sirio-argentina que «rivendica l'ascendenza etnica italiana più che regionale, inserendola però in una più ampia affermazione identitaria argentina contemporanea che tutte le ingloba e tutte le assolve» (Rocco 2007, 125).²⁹ Precisamente como subraya María Hortensia Troanes, poeta argentina de origen italiano por parte de madre, en los siguientes verso:

América Amaltea pronunció estas palabras
al nacerles el hijo al italiano y la italiana,
cuando al verlo, descubrió en su mirada
el brillo de la miel de camoatí.

Y amó acompañar a la madre
en los arrumacos de la cuna,
reír con los idiomas dulces
que otra vez enredaban
dos mundos del océano. (Troanes 2010, 37)

Los autores/as citados se han alejado básicamente de un lugar para ingresar a una dimensión diferente donde todo puede aparecer y producirse en el lenguaje: la proyección de las aspiraciones más íntimas, los deseos ocultos, las abstracciones, la determinación para perseguir objetivos de libertad y de afirmación. La salida de la marginalidad, la expresión de los ritmos interiores, las memorias, los sueños, permiten ocupar el espacio central de la trama y omitir detalles sobre la naturaleza, al no ser funcionales al esquema de la narración, con el resultado de crear obras, imitación de una armonía que no se encuentra fuera de su contexto.

Además, el tiempo se transforma en un elemento clave del proceso narrativo, por lo que es esencial volver a visitar el pasado para encontrar rastros más o menos elocuentes de su tradición. Sobre todo, revela la posibilidad de que el inmigrante desempeñe el papel de sujeto literario, alejándose de una economía de vida y relaciones que se confinan en el espacio liminal. Sus rasgos peculiares están aún vinculados a la reevaluación de la repetición, al recurso al tiempo

²⁹ «reivindica la ascendencia étnica italiana más que regional, insertándola, sin embargo, en una afirmación más amplia de la identidad argentina contemporánea que todo abarca y absuelve».

cíclico, anulando el concepto de tiempo cuantitativo. Por ende, se multiplican las historias basadas en una línea generacional, en la que el pasado está presente y el presente propone situaciones antiguas para implementar la conversión de experiencias negativas en valores tranquilizadores. El retorno, al perder su carácter de obsesión y necesidad para recuperar la identidad perdida, se aleja de la mente. Eso ofrece la posibilidad, incluso a veces remota, de fortalecer los lazos con la tradición del país original del que el emigrante nunca se ha separado por completo. De esta manera, la emigración se convierte en un pretexto para la construcción de universos simbólicos, expresados en metáforas capaces de evocar sentimientos de pérdida, de inutilidad, de otros espacios que son posibles por la fuerza regeneradora.

Por lo tanto, la producción literaria, casi en su totalidad, se estructura en la tensión entre la globalización y la localización, reforzando la experimentación. El resultado son textos capaces de fusionar los sistemas literarios antiguos con estrategias de vanguardia donde es posible captar el fenómeno transcultural³⁰ y las asociaciones derivadas de la intersección de múltiples caminos. Entre ellas surgen, además de las metamorfosis lingüísticas – debido a la capacidad implícita en cada idioma para traducir la realidad³¹ –, las técnicas cinematográficas. Panorámicas, largos recorridos y primeros planos, han relacionado, durante el siglo XX, los códigos de escritura/oralidad, de una manera variada y compuesta, hasta escribir nuevas leyes de comunicación. Al apropiarse de la multiplicidad de los puntos de vista, el juego de los planos, el montaje ideológico y alegórico, los movimientos de la cámara, la multiplicidad de las imágenes propias del cine, el lenguaje vuelve a significar la palabra, connotándola de amplios matices ‘visuales’. Además, entran en juego las expresiones artísticas relacio-

30 Ya a principios de los años cuarenta del siglo XX, Fernando Ortiz acuñó el término *transculturación* para definir el proceso en el cual se modifican dos o más partes involucradas, sacando a la luz una nueva realidad, múltiple y compleja. Elocuentes son las siguientes palabras de Ortiz: «el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación» (1973, 45).

31 «Nella sua funzione conoscitiva il linguaggio – commenta Jacobson – dipende pochissimo dal sistema grammaticale; infatti la relazione della nostra esperienza si trova in relazione complementare con le operazioni metalinguistiche; l'aspetto conoscitivo del lessico non solo ammette, ma richiede, l'interpretazione per mezzo di altri codici (per ricodificazione), in altre parole richiede la traduzione» (Jacobson 1989, 62) (En su función cognitiva, el lenguaje – comenta Jacobson – depende muy poco del sistema gramatical; de hecho, la relación de nuestra experiencia está en una relación complementaria con las operaciones metalingüísticas; el aspecto cognitivo del léxico no solo admite, sino que requiere, la interpretación mediante otros códigos (por recodificación), en otras palabras, requiere la traducción).

nadas con el lenguaje corporal que actúan como factores determinantes para revitalizar las configuraciones de la imaginación colectiva y formular un nuevo sistema epistemológico. Un nombre se destaca entre otros: Beatriz Guido que, además de ser escritora, abierta a estas experimentaciones, contribuyó a la adaptación de la mayoría de sus relatos y novelas³² que su esposo, el cineasta argentino Leopoldo Torre Nilsson, llevó a la pantalla.

En este sentido, las perspectivas metafórica y metaliteraria son esenciales para tomar conciencia de las propias raíces culturales, capaces de determinar el acto de escribir con mayor certeza respecto a los medios expresivos anteriores. Si para alcanzar este objetivo fue necesario dialogar con el tiempo social y político, empezando por coordenadas temáticas repetidas - memoria, pobreza, exclusión, marginalidad -, a través de las nuevas propuestas formales se comprenden las crisis individuales y las relacionadas con una comunidad específica; se entienden incluso los dilemas que afectan totalmente a las sociedades globalizadas, basadas en la identidad múltiple. No en vano, comenta Mabel Moraña: «Conceptos como los de subjetividad, alteridad, diferencia, otredad, memoria colectiva, hibridez, heterogeneidad, etc., han abierto el camino para una comprensión más fluida y abarcadora de la trama social y de los procesos de simbolización» (2004,10)

Textos performativos, escritos por hombres y mujeres que hablan en primera o tercera persona, captando la esencia más profunda de su ser, a través de procesos analógicos que flotan entre la realidad externa y el tiempo interno. El estrecho espacio de la autobiografía se expande, por ende, en estructuras emocionales y laberínticas cada vez más complejas, realizadas a través de espías lexicales - que ponen de relieve el subconsciente (Freud 1991) -, o metáforas, como el círculo y el centro (Guillén 1995, 271) que indican caminos de exilios y migraciones. Ahora, la revisitación del pasado - de acuerdo con un concepto de 'liminalidad' relacionado con individuos, situaciones, espacios y tiempos -, vuelve a escribir la historia de las transiciones de identidad al interior de realidades geográficas consideradas propias, para diseccionar el concepto de patria. Esto abarca la formación de una nueva conciencia nacional argentina, unificando los 'diversos', sin anular la

32 Entre ellos, se recuerdan *La casa del Ángel* (1954); *La caída* (1956); *Fin de fiesta* (1958); *La mano en la trampa* (relatos, 1961); *El incendio y las vísperas* (1964); *Piedra libre* (relatos, 1976). Escribe Adriana Mancini: «La mayoría de las piezas literarias de Guido fueron llevadas al cine por Leopoldo Torre Nilsson; incluso ella participó en la redacción de los guiones. Tal es el caso de *Piedra libre*, uno de los relatos del libro homónimo que incluye, a su vez, *Línea argumental para la versión cinematográfica de Piedra libre*. Una adaptación a cargo de la escritora en colaboración con el cineasta y con Rodolfo Mórtole, guionista y ayudante de dirección del film» (2015, 202). Su *Piedra libre* trata de los inmigrantes italianos que llegaron a la Argentina a mediados del siglo XIX y se hicieron terratenientes. Sus descendientes formaron una sólida clase burguesa que, con escaso o nulo esfuerzo, usufructuaba la fortuna de sus antepasados, dilapidándola.

diferencia. Por otro lado, el siglo XXI se caracteriza precisamente por la eliminación de aquellas barreras nacionales y culturales que han marcado severamente los primeros flujos migratorios, dadas las implícitas situaciones de abandono y separación. A través del uso de tecnologías avanzadas en el transporte y las telecomunicaciones, capaces de comprimir el espacio y el tiempo, los migrantes actuales – no más in-migrados o e-migrados –, pertenecen al mismo tiempo a diferentes sociedades, sin perder nunca las relaciones con personas e instituciones del país de origen (Portes 2003). Esto fomenta la creación de una nacionalidad múltiple, o de una comunidad de pertenencia múltiple, cuyas prácticas se abren al desarrollo de sociedades y de espacios sociales transnacionales (Faist 2000), para convertirse en un único campo de estudio (Levitt, Nyberg Sorenson 2004).

En el centro del universo narrativo toman forma progresiva simplemente el hombre y la mujer, insertados en un contexto social que comunica en una lengua distinta de la materna, con vicios y virtudes, con méritos y contradicciones, con ropas nuevas y más adecuadas a la realidad del presente, a pesar de continuar afirmando una ‘pertenencia’. Ahora, sin embargo, ya no se trata de una distinción étnica, sino sociopolítica, en tanto se está consolidando una nueva nación, que nace de las costumbres y tradiciones de muchas otras procedencias que se mezclan y se confunden. De esta manera también la literatura migrante al capturar la existencia ‘que escapa’, comienza a afirmarse por sí misma. Al presentar un mundo y problemáticas que van más allá de las estrechas fronteras espaciales, destaca coincidencias temáticas, estructurales y lingüísticas para enfatizar la relación entre lo que es y lo que pertenece al otro, en una hibridez de género y discurso. Esto significa que la creatividad no tiene límites y que cada pensamiento contribuye al descubrimiento de otra realidad en la que es más fácil transmitir el testimonio de su propia búsqueda interior.

Bibliografía

- Abellán, José Luis (1998). *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aguad, Susana (2006). *Ayer*. Buenos Aires: Biblos.
- Aguad, Susana (2015). *Los naufragios*. Buenos Aires: Paradiso ediciones
- Andruetto, María Teresa (2005). *Veladuras*. Santiago de Surco: Norma.
- Andruetto, María Teresa (2010). *Lengua Madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bajini, Irina (2012). «Artiste con la valigia. Giacinta Pezzana tra Buenos Aires e Montevideo (1909-1914)». *Oltreoceano*, 6, 145-52.
- Biagioni, María Teresa; Crolla, Adriana Cristina (2018). «Capillas chacareras en la Pampa Gringa Argentina». *Oltreoceano*, 14, 233-47.
- Bianciotti, Héctor (1992). *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Grasset.
- Blingino, Vanni (2006). «Alle spalle della Nazione Italia». *Oltreoceano*, 1, 83-91.
- Botta, Mirta (1998). *El rapto*. Buenos Aires: Simurg.

- Bravi, Adrián (2017). *La gelosia delle lingue*. Macerata: EUM.
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Cannavacciuolo, Margherita (2012). «El viaje imposible: *El mar que nos trajo de Griselda Gambaro*». *Oltreoceano*, 6, 121-9.
- Cannavacciuolo, Margherita (2017). «Entre catábasis e iniciación: la experiencia migratoria femenina en *La crisálida* de Nisa Forti». *Oltreoceano*, 7, 167-79.
- Carrizo, César (1944). *Rapsodia viajera: almas y cosas, imágenes y voces de tierra argentina*. Buenos Aires: Carlos J. Marchi.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos.
- Crolla, Adriana Cristina (2010). «Incidencia de la matriz italiana y la tradición operada por las mujeres en la cultura culinaria de la Pampa Gringa». *Oltreoceano*, 4, 185-97.
- Crolla, Adriana Cristina (2017). «Femenino y 'matronazgo' en el teatro de la Pampa Gringa argentina». *Oltreoceano*, 7, 121-33.
- Dal Masetto, Antonio (1990). *Oscuramente fuerte es la vida*. Barcelona: Planeta.
- Dal Masetto, Antonio (1994). *La tierra incomparable*. Barcelona: Planeta.
- Dal Masetto, Antonio (2011). *Cita al lago Maggiore*. Buenos Aires: Grupo Ilhsa S.A.
- Danelotti, María Inés (2004). *Inmigrante friulano: cuentos de mi padre*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- De Amicis, Edmondo (1889). *Sull'oceano*. Milano: F.lli. Treves.
- De Monte, Daniel (1994). «Debes saber». *De arena y vino*. Menoma: Ediciones culturales de Mendoza, 19.
- Even-Zohar, Itamar (1974). «The Relations Between Primary and Secondary Systems Within the Literary Polysystem». *Ha-Sifrut*, 17, 45-9.
- Faist, Thomas (2000). *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*. Oxford: Oxford University.
- Ferraro, Alessandra (2014). *Écriture migrante et translinguisme au Québec*. Venecia: La Toletta Edizioni. Nuove prospettive Americane 9.
- Forti, Nisa (1984). *La crisálida*. Buenos Aires: Corregidor.
- Forti, Nisa (1990). *El tiempo, el amor, la muerte*. Buenos Aires: Gente de Letras.
- Franzina, Emilio (1979). *Mèrica! Mèrica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America Latina*. Milano: Feltrinelli.
- Freud, Sigmund (1991). *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. di Silvano Daniele et al. Torino: Boringhieri.
- Gambaro, Griselda (2001). *El mar que nos trajo*. Barcelona: Editorial Norma.
- García Canclini, Néstor (2003). «Noticias recientes sobre la hibridación». *Revista Transcultural de Música*, 7, s.p. URL <http://www.redalyc.org/ht-mL/822/82200702/> (2019-04-09).
- Giardinelli, Mempo (1991). *Santo oficio de la memoria*. Barcelona: Editorial Norma.
- Giusti, Roberto Fernando (1995). *Visto y vivido; anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Glissant, Edouard (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- Guido, Beatriz (1976a). *La representación*. Buenos Aires: Galerna.
- Guido, Beatriz (1976b). *Piedra libre*. Buenos Aires: Galerna.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Sirmio.
- Gusberti Marina (1996). *El laúd y la guerra*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Jakobson, Roman (1989). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Lardone, Lilia (1998). *Puertas adentro*. Madrid: Alfaguara.

- Le Bris, Michel; Rouaud, Jean; Almassy, Eva (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- Levin, Harry (1978). *Literature and exile*. Oxford: Oxford Press.
- Levitt, Peggy; Nyberg-Sørensen, Ninna (2004). «The Transnational Turn in Migration Studies». *Global Migration Perspectives*, 6, 1-13.
- Lotman, Jurij [1985] (1992). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Luque, Rocío (2013). «La identidad de Delfina Muschietti a través de sus traducciones de dos poetisas italianas». *Oltreoceano*, 7, 181-91.
- Maciel, Carlos (1924). *La Italianización de la Argentina*. Buenos Aires: Tall. Graf. Damiano.
- Mancini, Adriana (2015). «De inmigrantes a burgueses. Una doble mirada sobre la decadencia». *Oltreoceano*, 9, 199-210.
- Mariani, Alma Novella (1998). *Inmigrantes en la literatura argentina*. Roma: Bulzoni.
- Meo Zilio, Giovanni (1993). *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de crítica semántica 1*. Roma: Bulzoni.
- Moraña, Mabel (2004). *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- Morínigo, Marcos A. (1993). *Diccionario del español de América*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Muschietti, Delfina (1996). *El rojo Uccello*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Muschietti, Delfina (2010). *Amnesia*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Ortiz, Fernando (1973). *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Paravati, Catalina (2006). «Italianidad/friulanidad en la cultura argentina: el tango y la presencia femenina». *Friuli versus Ispano-america*. Venezia: Mazzanti Editori, 25-49.
- Paravati, Catalina (2008). «José Pedroni: Esperanza, mucho más que una colonia argentina». *Voci da lontano, Emigrazione italiana in Messico, Argentina, Uruguay*. Venezia: Mazzanti Editori, 26-60.
- Perassi, Emilia (2012). «Scrittrici italiane ed emigrazione argentina». *Oltreoceano*, 6, 97-107.
- Poletti, Syria [1961] (1967). *Gente conmigo*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Poletti, Syria (1978). «A largo plazo». *Historias en rojo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 109-33.
- Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.
- Portes, Alejandro (2003). «Theoretical Convergencies and Empirical Evidence in the Study of Immigrant Transnationalism». *International Migration Review*, 37, 814-92.
- Rama, Angel (1982). *Transculturación en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Raschella, Roberto (1994). *Diálogos en los patios rojos*. México: Paradiso.
- Raschella, Roberto (1998). *Si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Regazzoni, Susanna (2006). «L'emigrazione italiana e l'origine del teatro rioplatense». *Friuli versus Ispanoamerica*. Venezia: Mazzanti Editori, 13-23.
- Regazzoni, Susanna (2007). «Riflessioni sulla presenza italiana nella letteratura argentina». *Oltreoceano*, 1, 103-16.
- Rocco, Federica (2007). «Il teatro di Sonia De Monte». *Oltreoceano*, 1, 117-27.
- Rocco, Federica (2013). «Immigrazione ed emancipazione femminile in *Puertas adentro* di Lilia Lardone». *Oltreoceano*, 7, 157-65.
- Roffé, Reina (2001). «Entrevista con Griselda Gambaro». *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de Espuma, 54.
- Romano, Ruggero (1994). *Paese Italia. Venti secoli di identità*. Roma: Donzelli.

- Sayad, Abdelmalek (2002). *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaello Cortina.
- Scotti, María Angélica (1996). *Diario de ilusiones y naufragios*. Buenos Aires: Emecé.
- Serafin, Silvana (2007). «Emigración como iniciación en las novelas de Syria Poletti». *Studi latinoamericani/Estudios latinoamericanos*, 3, 149-62.
- Serafin, Silvana (2014). «Letteratura migrante: Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario», in «Migrazioni, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispanoamericane», num. speciale, *Altre modernità*, 1-17.
- Silvestri, Laura (2005). «Amare la madre: Danielle Girard e Carmen Martín Gaité». *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*. Roma: Sossella, 231-5.
- Steiner, George (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Madrid: Siruela
- Svampa, Maristella (2005). *Los reinos perdidos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tizziani, Rubén (1992). *Mar de olvido*. Buenos Aires: Emecé.
- Troanes, María Hortensia (2002). «Paideia». *Escalas*. Buenos Aires: Botella del mar, 127.
- Troanes, María Hortensia (2010). *La sala de los mascarones de proa / La sala delle polene*. Buenos Aires: Nuevohacer.
- Van den Bossche, Bart (2000). «Il cibo nella narrativa del Novecento: appunti per una tipologia». *Soavi sapori della cucina italiana*. Firenze: Franco Cesati Editore, 483-96.
- Wittlin, Jozef (1957). «Sorrow and Grandeur of Exile». *The Polish Review*, 2(2-3), 99-111.
- Zambrano, María (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Sobrevivientes y desaparecidos

Los migrantes en las crónicas de Marcela Turati y Oscar Martínez

Ana María González Luna

Università degli Studi di Milano – Bicocca, Italia

Abstract Latin American narrative journalism plays a role of denunciation and resistance to the phenomenon of migration in Mexico as a place of origin-transit-destination of migrants. The chronicler's word breaks the silence and the lies to say the perverse reality that reflects the validity of the perverse, the annihilation of the human condition under the appearance of institutionalised normality. The analysis of some chronicles by Marcela Turati and Oscar Martínez offers two different perspectives, Mexican and Central American, and a single intention: a writing that seeks to explain and make sense of the migrant's condition through the instrument of the word.

Keywords Narrative journalism. Migration. México. Centroamérica. Marcela Turati. Oscar Martínez.

Sumario 1 La crónica como denuncia y resistencia. – 2 Los migrantes son los desaparecidos y los sobrevivientes. – 3 Gramática de la violencia.

1 La crónica como denuncia y resistencia

El caso emblemático de la masacre de los 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas, en el mes de agosto de 2010, concentró la atención sobre el dramático fenómeno de los migrantes centroamericanos que transitan por México y desencadenó una serie de investigaciones que llevaron a descubrir otras muchas fosas de clandestinos. Un fenómeno, el de la migración, vinculado con la criminalidad organizada y generado en buena parte por el sistema neoliberal imperante, que refleja una dramática realidad de marginación y



Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/037

desigualdad, de violación reiterada de los derechos humanos que sistemáticamente es ocultada. Una invisibilización debida tanto a la incomodidad de una realidad que provoca su ocultamiento o incluso su negación, como a la necesidad de los mismos clandestinos de no ser notados, ni vistos para poder atravesar la frontera incólumes.

Ante los números, estadísticas y porcentajes que registran los flujos migratorios que tienen a México como lugar de origen-destino-tránsito de migración, país receptor de migrantes y productor de emigrantes, el periodismo narrativo está jugando un papel fundamental de denuncia de la extrema vulnerabilidad jurídica, política, social y cultural del migrante que lo convierte en presa fácil y lucrativa de las organizaciones ilegales y paralegales dedicadas a las diversas formas de tráfico humano (Trigo 2007). Un periodismo que es crónica de resistencia ante la mercantilización de la vida y de la muerte, ante una necropolítica que tiene la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir, ejerciendo el control sobre la mortalidad y definiendo la vida como una manifestación de poder (Mbembe 2011). Género literario de no-ficción, la crónica periodística, que al mezclar equilibradamente novela, reportaje, entrevista, ensayo, cuento, teatro y autobiografía (Villoro 2012, 578-9), ilumina zonas de sombras, se focaliza en rostros concretos y cuenta historias encarnadas en personajes con nombre y apellido, creando en el lector una empatía necesaria para acercarnos al otro, para condolernos con el prójimo.

A partir de estas premisas, en las siguientes páginas propongo el análisis de algunas crónicas de migración realizadas por los periodistas Marcela Turati y Oscar Martínez, quienes, desde sus propias perspectivas, comparten la intención de una escritura que busca dar explicación y sentido a la dolorosa condición del migrante regional - centroamericano y mexicano - a través del instrumento de la palabra como arma imprescindible capaz de liberar, de nombrar, de visibilizar.

En sus crónicas, la mexicana Marcela Turati y el salvadoreño Óscar Martínez toman la palabra, una palabra que hiere cuando desvela la violencia y nos pone ante el espejo de una sociedad fragmentada - la nuestra -, lastimada, dolida, pero dejando abierta la posibilidad de vivirla como una forma de fraternidad. Ambos recurren al lenguaje analógico que *dice* para denunciar y para construir mundos donde todos podamos reflejarnos: incluirnos en el mundo, y quizás poder reconciliarnos con él y con nosotros mismos. Así, en sus textos encontramos un lenguaje «que corta el resuello. Rasante, tajante, cortante», como el que soñaba Octavio Paz (1979) en sus «Trabajos del poeta».¹ Un lenguaje que es ins-

1 «Hubo un tiempo en que preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos [...] Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. [...] Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotuelno-sotrosvosotrosellos» (Paz 1979, 173).

trumento de denuncia, pero sobre todo de resistencia: vicarios de la palabra del otro, estos autores asumen el riesgo que implica en nuestros días y en esa región del mundo ejercer el periodismo de investigación.²

Exponentes del grupo Nuevos Cronistas de Indias, se han ocupado de los migrantes desde sus particulares condiciones y puntos de vista. Y digo migrantes, no migración, porque son ellos, y sus familias, los verdaderos protagonistas de sus crónicas, los testimonios de una narración que lleva nombre y apellido, de personas con una propia identidad y una historia que espera y exige ser contada. Al contar la historia de los que no tienen voz, Turati y Martínez no tratan de definir conceptos, sino de narrar la realidad para visibilizarla, para explicarla.

A este propósito, Elena Poniatowska, recordando, en 2012, al gran cronista mexicano Carlos Monisváis, afirmaba que

la crónica en América Latina responde a una necesidad: manifestar lo oculto, denunciar lo indecible, observar lo que nadie quiere ver, escribir la historia de quienes aparentemente no la tienen, de los que no cuentan con la menor oportunidad de hacerse oír. La crónica refleja más que ningún otro género los problemas sociales, la corrupción de un país, la situación de los olvidados de siempre.³

En efecto, existe en América latina una larga tradición de escritura documental que ha registrado la experiencia de los sufrientes, a menudo con sus propias palabras, y gran parte de ese trabajo, de ese registro plural de la historia y del lenguaje estuvo y ha estado a cargo de sus cronistas (Rivera Garza 2012, 17).

Ese intento de darles voz a los demás - estímulo cardinal de la crónica - es un ejercicio de aproximación porque, como afirma Agamben (2005), es imposible suplantar sin pérdidas a quien vivió la experiencia. En este sentido la crónica es la restitución de esa palabra perdida. A ello se debe que la voz del cronista sea delgada, producto de una desobjetivación, en cuanto presta la voz a quien la perdió, o para que la diga en forma vicaria. Sin olvidar que el testimonio «sólo da cuenta de una parte de la situación que ha vivido mientras otros han muerto y su silencio gravita sobre los sobrevivientes» (González Rodríguez 2017, 57). De ahí la necesidad de integrar su voz con el acopio de puntos de vista, datos, archivos, etc.

Las crónicas que nos ocupan fueron escritas y publicadas después del fatídico 26 de agosto de 2010, cuando la noticia de la masacre de

² La organización independiente Artículo 19, de 2000 a la fecha, ha documentado el asesinato de 119 periodistas en México, en posible relación con su labor periodística. Del total, 110 son hombres y 9 son mujeres. <https://articulo19.org/periodistasasesinados/> (2018-09-25).

³ Poniatowska, Elena (2012). «Encuentro de nuevos cronistas de Indias». *La Jornada*, 12 de octubre. <https://www.jornada.com.mx/2012/10/12/opinion/a08a1cul> (2019-03-12).

72 migrantes en el rancho San Fernando, en el estado de Tamaulipas, desveló a la sociedad civil el horrorismo (Cavarero 2009) que acompaña el camino de los migrantes centroamericanos por México. A partir de ese momento y del sucesivo espeluznante descubrimiento de la existencia de numerosas fosas a lo largo y ancho del país, Marcela Turati, que desde 2008 se dedicaba a cubrir noticias sobre las víctimas invisibles de la violencia, concentrará su atención y trabajo en el fenómeno de los desaparecidos, muchos de ellos migrantes:

A partir de ese año comencé a entrevistar a personas desesperadas porque desconocían el paradero de algún familiar que simplemente no regresó a casa o que alguien vio cómo se lo llevaban, y de quien no había pistas. (Turati 2016, 170)

La periodista en poco tiempo descubriría que la desaparición de personas era una epidemia (178). En el mismo municipio de San Fernando, Tamaulipas, en abril de 2011 se encontraron 47 fosas clandestinas con 193 cadáveres, la mayoría de los cuales pertenecían a migrantes mexicanos y centroamericanos interceptados en su camino a la frontera (180). El trabajo de investigación transformará a Turati en una de las más adoloridas periodistas que viven «la búsqueda y la apertura de las fosas en carne propia» (Poniatowska 2016, 27) y testimonian cómo madres y padres remueven «la tierra a corazón abierto con sus propias uñas, con la rabia, la impotencia y la tristeza a flor de piel buscando fosas» (Turati 2016, 194).

Colaboradora del semanal mexicano *Proceso*, en sus páginas se encuentran numerosos artículos, reportajes, crónicas cuya información y documentación la autora misma retoma y reelabora en otros textos más extensos que forman parte de trabajos colectivos: «Reportar desde el país de las fosas» (Turati 2016), publicado en *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*, y «Tras las pistas de los desaparecidos» (2012), que encontramos en el libro *Entre Cenizas*, editado con Daniela Rea.⁴ En estos textos focalizo mi atención en cuanto evidencian su intención, ya manifestada con la publicación de *Fuego Cruzado*, de no quedarse con la mera crónica del horror sino ponerle nombre y rostro a los afectados. Junto al testimonio sigue documentando lo vivido por las víctimas para delinear lo que ocurre en los hogares enlutados y en las comunidades que viven bajo la dictadura del miedo (Turati 2011).

Desde una perspectiva distinta, Oscar Martínez comenzó a ocuparse de los migrantes centroamericanos que atraviesan México en 2006.

⁴ Dicho material se añade al del grupo de investigación periodística que la misma Turati coordina, *Masde72*, publicado en línea en la página de *Periodistas de a pie* (<http://www.masde72.periodistasdeapie.org.mx/>), organización que ella fundó en 2006 para capacitar a los reporteros y prepararlos a no morir en medio de una violencia que los sorprendió.

Catorce de las crónicas que publicó en el periódico digital salvadoreño *El Faro*, a partir de los testimonios recogidos durante su viaje con los migrantes en 2008 y 2009, fueron recopiladas y ampliadas en su estrujante y bien documentado libro *Los migrantes que no importan* (2010). Con dichas crónicas Martínez dio visibilidad a historias dramáticas ignoradas u ocultadas hasta el 26 de agosto de 2010 cuando la noticia de la masacre de migrantes encendió los reflectores sobre esa realidad. De ahí su feroz y cínica crítica a la mediatización de la noticia que encontramos en el artículo publicado días después: «Nos vemos en la próxima masacre del migrantes». Martínez, además de acusar a los políticos de mentirosos porque sabían lo que estaba sucediendo, afirma que la algarabía desatada por la noticia de la masacre es incomprensible porque es una mentira, es solo un hecho más, impactante, pero nada más:

La masacre de San Fernando, allá a donde un centroamericano llega tras haber abordado como polizón más de ocho trenes, era previsible. La masacre de los indocumentados en México empezó a principios de 2007.⁵

De los textos de Martínez posteriores a esta fatídica fecha, me detengo específicamente en dos crónicas: «Los coyotes domados», publicada en *El Faro*⁶ y más tarde en el libro *Una historia de violencia* (2016) y *Los que iban a morir se acumulan en México* (2017), texto que forma parte de una colección de libros titulada «De migrantes a refugiados: el nuevo drama centroamericano».⁷ Se trata de un amplio reportaje escrito, con la convicción de que

la manera más expedita de entender qué significa ser de uno de los países más violentos del planeta es escuchar a los vomitados por la región. Los que iban a morir, los que se salvaron solos, se acumulan en México. (Martínez 2017)

⁵ Martínez, Óscar (2010). «Nos vemos en la próxima masacre de migrantes». *El Faro*, 26 de agosto. URL <https://elfaro.net/es/201008/opinion/2333/Nos-vemos-en-la-pr%C3%B3xima-masacre-de-migrantes.htm> (2018-03-11).

⁶ «Los coyotes domados». *El Faro*, 24 de marzo de 2014. URL <http://salanegra.elfaro.net/es/201403/cronicas/15101/los-coyotes-domados.htm> (2019-03-18).

⁷ Hasta el día de hoy en la revista *El Faro* se encuentran, además del de Oscar Martínez, otros tres libros publicados en línea en 2017: uno de Carlos Martínez, *Belice tiene miedo*, otro *Costa Rica, la ruta sur* y *El Salvador, un país sembrado de muertos* de Maye Primera.

2 Los migrantes son los desaparecidos y los sobrevivientes

Los textos de Marcela Turati están impregnados por la ausencia de los migrantes desaparecidos, tanto mexicanos como centroamericanos. En sus crónicas de la desaparición se teje la documentación, fruto de una seria investigación, con el relato de los familiares (sobre todo las mujeres) en su búsqueda incansable por encontrarlos o por siquiera recuperar sus cuerpos.

En otra perspectiva, los migrantes de las crónicas de Martínez son los que huyen de la muerte, representada por las bandas criminales (Las Maras, Barrio 18, Vatos Loscos, Tercereños, etc.), y buscan refugio en México. La amenaza constante de muerte ha matado el sueño americano, los migrantes de los últimos años «viajan para vivir», ya no apuntan a Estados Unidos; en la urgencia de salvar la vida propia y de sus familiares, México, el país de la muerte, es paradójicamente la única esperanza de un refugio posible. En este sentido podemos hablar de migrantes sobrevivientes.

El flujo de las narraciones suele tener un ancla en lugares y fechas bien definidos. Turati sigue un orden crono-topográfico al testimoniar las reuniones de los grupos de madres y esposas de desaparecidos en «Tras las pistas de los desaparecidos», y también en la crónica «Reportear desde el país de las fosas» en la que hace de las fosas clandestinas la metonimia de la geografía nacional. A su vez, Martínez divide el reportaje *Los que iban a morir se acumulan en México* en 12 partes, que llevan junto al título el nombre del lugar - un albergue - y la fecha donde encontró al testimonio de su narración, un espacio temporal que cubre del 18 al 25 de febrero de 2017. Mientras que en «Los coyotes domados» ancla la narración en El Salvador, lugar de indagación y espacio de las víctimas y los testimonios, y en un presente que reconstruye el pasado en busca de una explicación.

Turati se centra, pues, prevalentemente en las madres y esposas afectadas por las desapariciones que, desde 2008 en Tijuana, habían empezado a encontrarse y a crear grupos de personas unidos por la misma tragedia, por la frustración ante la impunidad.⁸ Una impunidad que pareciera justificar los métodos de criminalización de las víctimas por parte del Estado, que hunde sus raíces en un pasado reciente, en la guerra sucia de los años setenta, y se vincula dramáticamente con la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en 2014 (Turati 2016, 191). Una impunidad que se traduce en la ausencia de protección a quienes en El Salvador, Honduras y Guatemala son víctimas de las

⁸ La noticia de la detención, por parte del ejército, de Santiago Meza López, miembro del cártel de Tijuana, mejor conocido como El Pozolero, desveló no solo la desaparición de numerosos enemigos del cártel, sino la desintegración de sus cadáveres con «sosa cáustica utilizando la técnica de la elaboración del pozole, un caldo típico mexicano» (Turati 2016, 182).

amenazas de muerte de las pandillas, cada vez más potentes, según testimonia Martínez en sus crónicas recogidas en febrero de 2017 en *Los que iban a morir se acumulan en México*.

Los 29 migrantes que entrevista Oscar Martínez son centroamericanos que escapan de su país para sobrevivir, son familias con bebés, gays hondureños, ex-pandilleros, niñas violadas, hombres mutilados, que huyen de pandilleros, de policías, de narcotraficantes, de secuestradores. Pero, sobre todo, huyen de países donde las autoridades no pueden o no quieren protegerlos. Al igual que las familias de los desaparecidos, que al sentirse 'huérfanos de autoridades' reaccionan uniéndose y haciendo sus propias investigaciones, los migrantes centroamericanos buscan su propia protección fuera de sus países para sobrevivir.

Por otro lado, el relato que nos ofrece Marcela Turati de lo que sucede en las familias de los desaparecidos desvela una serie de fenómenos generados por la desaparición, desde la división entre los miembros de la propia familia, a los problemas económicos, hasta las enfermedades que se anidan en medio de la espera y la culpabilización sistemática de las víctimas por parte de las autoridades. Madres que viven «escondidas, porque los desaparecidos son sospechosos de su destino» (Turati 2012, 107) y que la autora describe con la fuerza y el dolor de la imagen de una Piedad incompleta llorando al hijo que no pueden tener en brazos. Madres que en su profundo dolor son el testimonio vivo de la capacidad de reaccionar, de buscar e incluso de aceptar ayuda y apoyo de organizaciones de Derechos Humanos, para poder «saltar del 'pobrecitas que somos' al somos poseedoras de derechos y al mismo tiempo que lloramos sabemos exigirlos» (121).

El llanto de la madre que llora a su hijo ausente es también el de la salvadoreña Bertilia, madre de Charli, uno de los numerosos jóvenes migrantes centroamericanos desaparecidos entre 2010 y 2011 en San Fernando, Tamaulipas. Describir su sufrimiento de madre que no tiene ni siquiera unos huesos que enterrar, representa un reto demasiado peligroso para la escritura de Oscar Martínez, quien reconoce no encontrar adjetivos que atinen a decir ese dolor (2016, 198).

En «Coyotes domados», Martínez busca una explicación a la masacre de los 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas. Lo hace reconstruyendo la historia de seis de los trece migrantes salvadoreños masacrados en agosto del 2010 a través del testimonio del chofer del coyote que los pasó a México. Se detiene intencionalmente en algunos rasgos y costumbres de los coyotes que parecieran ser solo un rasgo identificativo, como las borracheras y los famosos 'narizazos' de cocaína, «de no ser porque en este caso pasó lo que pasó» (Martínez 2016, 186), es decir, ese rasgo se convirtió en la causa de la muerte de esos salvadoreños: al haberse gastado el dinero de la cuota de los Zetas en vicios, el coyote, asustado por las posibles consecuencias, abandonó a los seis migrantes que luego fueron brutalmente asesinados junto a

los otros 66. La hipótesis de Martínez se confirma entrevistando a un patriarca de los coyotes de El Salvador, y se contrapone a la que dieron las autoridades mexicanas, porque la historia de esos migrantes «habla de otra cosa» (191): habla del mensaje dado por los Zetas a los coyotes que no pagan la cuota que les corresponde cuando quieren pasar a los migrantes por esa ruta (Reynosa). Esto ha llevado a un cambio en las rutas y las condiciones de los migrantes centroamericanos. A partir de entonces los albergues de migrantes se han ido convirtiendo en campo de refugiados, así lo relata en *Los que iban a morir se acumulan en México* (Martínez 2017). En el Albergue 72, Tenosique, Tabasco (una de las rutas principales de la migración, porque desde ahí parte una de las líneas del tren que sube hacia el norte), más de la mitad son solicitantes de refugio. Dichas solicitudes han aumentado a raíz del Plan Frontera Sur, ese muro simbólico, invisible, que se planta en el sur de México. Lanzado el 7 julio 2014 por el presidente Enrique Peña Nieto:

se presentó como una serie de medidas dirigidas a proteger al migrante, pero terminó ocurriendo que cada una de las medidas dificultó el camino del migrante: más policías, más agentes de migración en el sur, reanudación de los operativos migratorios en el tren, y la más exótica medida humanitaria, aumentar la velocidad del tren y dificultar que los migrantes lo agarren detenido, para desincentivar ese medio de transporte. Es un plan que de humanitario solo tiene la vocación de agarrar humanos. (Martínez 2017)

Al aumentar las dificultades, los riesgos y los costos del migrar, la persecución de los migrantes ilegales paradójicamente beneficia a los traficantes y alimenta sus redes, afirma Abril Trigo al analizar las políticas represivas de la migración (2017, 16). Junto al fuerte costo humano de la política del gobierno mexicano hacia los migrantes centroamericanos, Martínez relata la historia de quienes han logrado obtener la condición de refugiado en México. Uno de los testimonios más significativos es el de la niña Heidin de 13 años, en «No es una tierra para niñas», que vivía en medio de las maras y vio muchas cosas, también cómo mataron a su madre.

Ella nunca dijo: tal persona me quiere matar. Pero a las autoridades mexicanas les pareció natural que ella moriría. No había un victimario concreto, sino una circunstancia: el sector Rivera Hernández. Y una edad: 13 años. Se trata del sector más violento del segundo país más violento de la esquina más violenta del mundo. (Martínez 2017)

El refugio, como la migración misma, es una cadena, eslabón tras eslabón. Estas crónicas revelan que tanto los migrantes como los refugiados constituyen una suerte de ciudadano de segunda (Trigo 2017, 21), y nos colocan ante los límites de la comunidad política y social en

la que vivimos, y sobreviven. Los datos de solicitud de refugio en México hablan de 20.000 personas, casi todos del norte de Centroamérica, que piden acogida para no morir. Escuchar a los expulsados – «los vomitados» – de esa región quizás sea la manera «más expedita de entender qué significa ser de uno de los países más violentos del planeta» (Martínez 2017).

3 Gramática de la violencia

Existe una gramática de la violencia que está inscrita en los cuerpos, es lo que Turati llama *performance macabro* al describir la exhumación de cuerpos en las fosas, al constatar la violencia ejercida sobre los cuerpos.

Al fondo del viejo respiradero, en vez de piso encontró un charco de agua estancada del que emergía una montaña formada por bultos parecidos a lomos de cerdos. Pero eran personas; una pila de restos humanos, entre brillantes y parduzcos, con la textura jabonosa de la descomposición. Sus rostros tenían el rictus de la angustia. Todos presentaban la marca registrada del crimen organizado: las muñecas atadas por la espalda, la cinta de color canela, tapándoles los ojos, el calzón hecho un nudo dentro de la boca o el saco anudado a la cabeza en el momento de las torturas. (Turati 2016, 169)

Con estas palabras describe el descenso del rescatista de la mina la Concha, en Taxco, estado de Guerrero en junio de 2010. Y con estas experiencias la cobertura periodística de Marcela Turati se transformó en poco tiempo «en una crónica interminable de cadáveres, restos humanos y fosas comunes» (2016, 172), que en algunos momentos ya no eran cuerpos sino «microscópicos fragmentos de lo que alguna vez llegó a ser una persona» (183). Cuerpos que habían sido desintegrados para que no pudieran ser identificados, pero aún así y desde allí «hablan, denuncian, condenan» (181), en una semiótica de la violencia. Cuerpos que conforman ese «gusano de colores tristes» – metáfora de los cadáveres amontonados, masacrados en San Fernando, tantas veces repetida en «Los Coyotes domados» – y en un silencio ensordecedor gritan la deshumanización, el horrorismo. Porque los cuerpos rotos, vulnerados, violentados se convierten en un mensaje claro cuando el lenguaje naufraga, se agota en el acto de producir una explicación (Reguillo 2012).

Las crónicas de Turati y de Martínez denuncian una realidad afectada y reescrita por la criminalidad organizada y por la necropolítica, entendida como engranaje económico, político y simbólico que produce códigos, gramáticas, narrativas a través de la gestión de la muerte. Reflejo evidente del Capitalismo Gore, categoría con la cual Sayak

Valencia (2010) explica la violencia extrema y sangrienta de los espacios fronterizos, que lleva al uso predatorio de los cuerpos por medio de la violencia utilizada como herramienta de necroempoderamiento. Espacios que se transforman en territorios de la paralegalidad donde los cuerpos se vuelven prescindibles, sacrificables, traficables. La frontera en los textos de estos dos periodistas es el espacio del horror que autoriza o niega la vida misma (Cavarero 2009; Mbembe 2011; Reguillo 2012).

En este contexto, Turati y Martínez enfrentan el reto del cronista, porque relatar la violencia no es simplemente denuncia valiente, sino también resistencia constante ante la impunidad y la injusticia con el instrumento de la palabra. Los textos analizados son ejemplo de una forma de escritura que activa «el potencial crítico y utópico del lenguaje» (Rivera Garza 2015, 14); en ellos los autores focalizan su atención en las víctimas de los crímenes y la violencia, no en quienes los perpetran. Esta focalización les permite contar historias que desmienten la verdad oficial que presenta al enemigo como un elemento exógeno, ajeno al cuerpo social, cuando en realidad el crimen organizado pertenece al tejido social y a diversos grupos de poder. El otro, el criminal, el narco, es el vecino, la vendedora de jugos en la estación ferroviaria, el novio de tu hija, un mesero del bar, porque el enemigo está en la cotidianidad, en la «escalofriante normalidad» (Villoro 2018).⁹

Nuestros autores demuestran en sus crónicas que para enfrentar la realidad es necesaria una mirada oblicua, desde los márgenes, para no caer en el espectáculo obscuro de la violencia, para evitar la mediatización de los datos que saca de contexto a las víctimas creando un extrañamiento y una distancia tanto simbólica como emocional en el lector. Hablan contra el silencio, contra las mentiras y a través de su investigación de los hechos y de los testimonios contradicen la engañosa versión oficial.

Si lo descrito y denunciado en las crónicas de Marcela Turati y Oscar Martínez habla del influjo de lo perverso que ha ido devorando la civilización, el orden institucional, el bien común (González Rodríguez 2015, 11); si el contenido de sus crónicas confirma el horrorismo que no solo se cobra vidas, sino que acaba con la condición humana (Cavarero 2009), me pregunto si lograr la palabra que se levanta contra el silencio para decir y dar sentido a lo indecible, no es una señal clara de la condición humana que se resiste.

9 Villoro, Juan (2018). «Desde el fondo del mar». *Reforma*, 4 de mayo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia: Pre-Textos.
- Cavareo, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México; Barcelona: Universidad Metropolitana de México; Antrophos.
- González Rodríguez, Sergio (2015). *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez, Óscar (2010). *Los migrantes que no importan*. Barcelona: Icaria editorial.
- Martínez, Óscar (2016). *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica*. México: Debate.
- Martínez, Óscar (2017). *Los que iban a morir se acumulan en México*. El Salvador: El Faro. URL <http://especiales.elfaro.net/es/migrantes/mexico/> (2018-03-10)
- Mbembe, Achille (2011). "Necropolítica" seguido de "Sobre el gobierno privada indirecto". España: Melusina.
- Paz, Octavio (1979). «Trabajos del poeta». *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 173-5.
- Poniatowska, Elena (2016). «Prólogo». Cacho, Lidia; González Rodríguez, Sergio; Hernández, Anabel; Osorno, Diego Enrique; Ruiz Parra, Emiliano; Turati, Marcela; Villoro, Juan, *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*. México: Debate, 15-28.
- Reguillo, Rossana (2012). «De las violencias: caligrafía y gramática del horror». *Desacatos*, 40, 33-46. DOI <https://doi.org/10.29340/40.254>.
- Rivera Garza, Cristina (2012). «Todos nosotros, fogatas. Prólogo». Turati, Rea 2012, 13-23.
- Trigo, Abril (2017). «Introducción. Nuevos enfoques sobre la migración transnacional y el cambio cultural». *Alternativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 7, otoño. URL <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-7-2017/essays4/intro-trigo.html> (2018-05-01)
- Turati, Marcela (2011). *Fuego cruzado*. México: Grijalbo.
- Turati, Marcela (2012). «Tras la pista de los desaparecidos». Turati, Rea 2012, 101-25.
- Turati, Marcela (2016). «Reportear desde el país de las fosas». Cacho, Lidia; González Rodríguez, Sergio; Hernández, Anabel; Osorno, Diego Enrique; Ruiz Parra, Emiliano; Turati, Marcela; Villoro, Juan, *La ira de México. Siete voces contra la impunidad*. México: Debate, 169-94.
- Turati, Marcela; Rea, Daniela (2012). *Entre Cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*. Oaxaca, México: Sur+ Ediciones.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Villoro, Juan (2012). «La crónica, ornitorrinco de la prosa». Jaramillo, Darío, *Antología de crónica latinoamericana*. México: Alfaguara, 577-82.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Relatos de inmigración en la Pampa Gringa argentina

Voces y silencios

Valeria Ansó

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract Some of the first European migrating groups in Argentina in the 19th century have settled around the territory known as Pampa Gringa – this area extends in Santa Fe’s plains, originating in the forming of agricultural colonies. The phenomenon of migration leaves its trail in social rhetoric, literary included. There were in Santa Fe a vast number of literary productions as well as essays that account for migration’s phenomenon. Gastón Gori (1915-2004) is a representative figure of this investigative and production range. This paper will cover a journey through the part of Argentinian literature referred to migration, with a special focus in a turning point for the productions on the subject led by Gastón Gori.

Keywords Gastón Gori. Literature. Immigration. Colonization. Pampa Gringa.

Sumario 1 Introducción. – 2 La Pampa Gringa. – 3 Literatura de inmigración en la Pampa Gringa. – 4 Gastón Gori: escritor de la inmigración. – 5 Narrar desde la nostalgia pasada. – 6 Ficcionalizaciones de la inmigración: críticas y elogios. – 7 Palabras de cierre.

1 Introducción

La inmigración italiana en Argentina de los siglos XIX y XX es un tema de investigación que unifica los intereses académicos de los dos países involucrados en el proceso migratorio. La literatura funciona como una especie de caleidoscopio en el que se refractan algunos tópicos mostrando siempre formas nuevas en el reflejo, por lo que resulta un ámbito visitado por los estudios tanto de la crítica literaria como de la historiografía.

El título de este trabajo hace referencia a las voces que contaron o reflexionaron acerca de los procesos migratorios y sus actores, sus consecuencias,



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/038

553

sus características en la zona de la Pampa Gringa y, a la vez, los silencios en los que estos relatos caen en el ámbito académico, donde por lo general son ignorados o desconocidos, salvo excepciones. En el caso de la academia argentina, podemos mencionar los estudios que realiza la Prof. Mg. Adriana Crolla (Crolla 2012, 2013, 2014a, 2014b, 2014c, 2015), reconstruyendo la presencia de la matriz cultural europea - italiana y francesa - en la configuración identitaria de Santa Fe a través del estudio de la obra de escritores santafesinos. También Fernanda Bravo Herrera (Bravo Herrera 2012, 2014, 2015, 2017a, 2017b, 2018), quien realiza recorridos comparativos por las literaturas argentina e italiana para rastrear la inscripción y las huellas de los «procesos socio-históricos que han caracterizado la migración italiana a Argentina» (Bravo Herrera 2014, 79). La investigadora se ocupa prioritariamente de las relaciones entre Italia y Argentina tanto en la literatura como en lo relativo a los procesos de lo que ella denomina «e(in)migración».

En investigaciones anteriores (Ansó 2014, 2016, en prensa) se ha comprobado que para la academia italiana - cuyos aportes al estudio de la literatura de temática migratoria son profusos y abarcativos especialmente en lo concerniente a las relaciones entre Italia y Argentina - las producciones del siglo XX provenientes de las provincias del interior del país son casi desconocidas o muy poco indagadas. El objetivo de esta presentación es delinear un panorama sucinto pero representativo de las voces que relataron la inmigración en la primera mitad del siglo XX en la Pampa Gringa. En ese contexto, nos interesa resaltar una figura, la del escritor Gastón Gori (Esperanza, 1915-Santa Fe, 2004) ya que su producción resulta particularmente significativa porque evidencia un momento de inflexión en las narraciones de tema migratorio: el paso de la construcción del relato de la inmigración idealizado al relato verosímil, realista y de corte histórico.

2 La Pampa Gringa

Llamamos Pampa Gringa al área que se extiende en la llanura santafesina, prolongándose hacia el norte de Buenos Aires y las tierras limítrofes con la provincia de Córdoba. Su origen está dado por la llegada de los inmigrantes - llamados *gringos*, vocablo utilizado en América para designar al extranjero que habla otra lengua pero que está en contacto con la población local - a la provincia de Santa Fe. Este arribo estuvo acompañado por políticas provinciales de distribución de la tierra, lo cual propició la fundación de colonias agrícolas. La pri-

mera de ellas, de origen europeo - suizos y alemanes - fue Esperanza, fue fundada en 1856.¹

En este marco de políticas tanto estatales como privadas, se otorgaba a los inmigrantes parcelas de tierra en concesión que debían trabajar y hacer rendir para lograr pagarla a la administración de la colonia y adquirirla. A partir de 1862, el gobierno argentino comenzó a entregar títulos de propiedad de la tierra a las familias que la trabajaban, sin atender a su nacionalidad, por lo que muchos inmigrantes lograron llegar a ser propietarios. El espacio de la Pampa se pobló así de *gringos*, constituyendo esta zona particular definida por la nueva forma de colonización allí surgida.

Varias generaciones de autores e intelectuales santafesinos fueron influidas por la matriz cultural europea, especialmente la italiana. Durante la primera mitad del siglo XX se llevó a cabo una revisión del pasado migratorio reciente por parte de intelectuales y artistas: los padres y abuelos que habían llegado a las tierras de la Pampa para asentarse, progresar o escapar de la miseria. Se produjo una gran cantidad de textos de tema migratorio que relataba lo que se conoce como 'gesta gringa', ya sea exaltando las virtudes de los inmigrantes, remarcando las características del proceso migratorio, reconstruyendo historias o revalorizando e interpretando los hechos.

La inmigración se convirtió en un tema literario para varias generaciones de escritores, descendientes en su mayoría de inmigrantes europeos y muchos de ellos nacidos en colonias agrícolas, que respondían así a las exigencias de su tiempo y a las ideas circulantes en el ambiente cultural santafesino.

3 Literatura de inmigración en la Pampa Gringa

Eugenio Castelli (1998) en su libro *Un siglo de literatura santafesina* realiza un recorrido por la obra de poetas y narradores de la provincia de Santa Fe abarcando el período 1900-95. El autor pone en evidencia que el fenómeno cultural de la inmigración estuvo presente en la mayoría de los escritores de la región y constituyó un tema central las producciones literarias. Diferencia cuatro etapas relacionadas a períodos históricos concretos (1925-39, 1940-54, 1955-69 y 1970-85). La primera es la de los escritores denominados 'de la Pampa Gringa'.

La primera motivación común, en el plano temático [...] [que] abre nuestra literatura regional, es la denominada pampa gringa, la lla-

¹ Para un tratamiento más específico del término 'zona' aplicado a la Pampa Gringa y su relación con la inmigración italiana, remitimos al artículo de Adriana Crolla (2014b, 15-25), «Territorios de la italianidad como fatalidad: una mirada desde la 'zona'».

nura conquistada por la colonización agrícola y la inmigración, sobre todo en el centro y en el sur de la provincia. (Castelli 1998, 7)

Entre estos poetas ubica a José Cibils, José Pedroni, Carlos Carlino y Mario Vecchioli. Todos representan en sus obras, tanto poéticas como narrativas, el proceso social de la inmigración y la colonización agraria, con el consecuente desplazamiento de los sectores originarios de la región.

El período posterior a la década de 1920 está definido, según Castelli, por narradores clasificados como ‘regionalistas’ que revelan y describen «en sus diferentes matices, los aspectos de la realidad santafesina» (Castelli 1998, 25), incluyendo formas de habla regional en una prosa sencilla y sin grandes complicaciones argumentales. Este estilo fue heredero del realismo rural profesado por Roberto Payró, Benito Lynch u Horacio Quiroga, y, previamente, del naturalismo. Entre estos autores se incluyen Mateo Booz – seudónimo de Miguel Ángel Correa –, Alcides Greca (1889-1956), Carlos Eduardo Carranza, Leonardo Castellani, Eduardo Dughera, Segundo R. Briggiler.

Desde 1940 hasta 1954 habían proliferado las formas narrativas – cuento y novela – que acentuaban el «tono realista social», en función de algunas tendencias generales de la literatura nacional y continental. Se trata de relatos motivados por «la intención de denunciar realidades injustas» (Castelli 1998, 55). Es en este período y en esta corriente donde se ubica parte la obra narrativa de Gastón Gori y otros escritores en el mismo grupo, como Rosa Wernicke, Luis Guidño Kramer, Diego Oxley, entre otros. En el campo de la poesía se percibe una actitud que Castelli denomina ‘neorromántica’ en los autores santafesinos, en la que se exaltan sentimientos individuales, se rescatan recuerdos y experiencias de la niñez, predomina la subjetividad. Además de poetas como Beatriz Vallejos, José R. López Rosas, Julio Mingo, Leopoldo Chizzini Melo, Fortunato Nari, por mencionar algunos, se ubica en este período también la poesía del grupo *Espadaliro*, del que formaban parte Gastón Gori, Fernando Birri y Miguel Brascó, entre otros.

Castelli sigue describiendo los momentos posteriores de la literatura santafesina, tanto en poesía como en narrativa, hasta llegar a los años noventa. Hay figuras relevantes en el panorama literario e intelectual – Juan José Saer, Carlos Catania, Angélica Gorodischer, Jorge Isaías, Roberto Fontanarrosa –, pero nos detendremos en la primera mitad del siglo XX para situar la producción de tema inmigratorio de Gastón Gori, figura que se considera no sólo nuclear sino pionera en los estudios de inmigración y colonización en Argentina y su consecuente ficcionalización.

4 **Gastón Gori: escritor de la inmigración**

Destacamos la figura de Gori por dos motivos. En primer término, por la importancia de su aporte, particularmente los numerosos textos referidos a la inmigración que produjo durante más de tres décadas. En segundo lugar y como razón aún más significativa, por las características de su obra literaria de tema migratorio, que constituye una conjunción de ficción narrativa y relato documental.

Gastón Gori nació en Esperanza en 1915 y murió en Santa Fe en 2004. Fue escritor, ensayista, abogado y maestro; publicó más de 40 libros entre los cuales ensayos, novelas, cuentos, poesías. Algunos de los temas en los que focalizó su interés y que funcionaron como hilo conductor de su producción y de su vida son: la belleza, la justicia del hombre por el hombre (en tonos de denuncia, de crítica, de verdad), la naturaleza y la inmigración. Fernanda Bravo Herrera lo postula como

una de las voces más representativas de la literatura argentina que trata la problemática de la inmigración, sabiendo definir, en lo prolífico y vario de su producción, los diferentes matices socioculturales que la implican. (2012, 1)

La figura de Gastón Gori presenta dos aspectos sintetizadores de la situación e(in)migratoria de Argentina y su posterior tematización literaria: por un lado, fue descendiente de inmigrantes italianos y nació en una colonia agrícola - Esperanza, la primera fundada en Santa Fe, en 1856. Por otra parte, dedicó una gran parte de su obra literaria y ensayística al tema de la inmigración con el objetivo de dar versiones objetivas del proceso, documentadas, fieles a la verdad histórica y, principalmente en el caso de los textos literarios, verosímiles. Esta orientación supuso un cambio en la producción del período ya que los relatos anteriores - de fines del siglo XVII y principios del XIX - resultaban imprecisos, idealizadores o directamente presentaban datos o informaciones erróneas.

Para dar cuenta y poder estudiar el amplio conjunto de obras del autor referidas a la temática establecimos un recorte temporal y denominamos Serie Inmigración a los textos publicados en el período de su producción comprendido entre los años 1947 y 1979: un conjunto de textos ensayísticos, literarios y expositivos que tienen como tema central las primeras migraciones de europeos y su asentamiento en colonias de la Pampa Gringa. Sus primeros textos referidos a este tema son tres ensayos publicados en los años 1947 y 1948 referidos a la colonización en Argentina y la relación de los inmigrantes con los habi-

tantes nativos.² En 1949 publicó un volumen de cuentos, *El camino de las nutrias*, escritos luego de haber realizado las investigaciones precedentes que, según declaraciones del autor, fueron necesarias para lograr una ambientación verosímil y una construcción realista de los personajes y las situaciones de las colonias. Este interés de Gori por la investigación y la recreación realista del proceso histórico marcó una nueva manera de abordaje literario de la temática migratoria. La culminación literaria de estas ideas será la novela histórica *El desierto tiene dueño*, de 1958, en la que se ficcionaliza la creación de la colonia San Carlos. Sin embargo, su producción ensayística y sus estudios históricos continuarán hasta fines de la década de 1970.³

5 Narrar desde la nostalgia pasada

El texto *Ha pasado la nostalgia*, publicado en 1950 (pero escrito durante la década de 1940), se presenta como una síntesis de las ideas de Gori acerca del tratamiento que el tema de la migración requería en literatura. El libro reúne un conjunto de textos que él denomina 'estudios' - son ensayos, críticas o comentarios - referidos a diferentes publicaciones que circulaban en la primera mitad del siglo XX en Santa Fe, el resto del país y el exterior. Se trata de ejercicios de crítica que posibilitan a Gori manifestar sus propias ideas sobre la literatura realista y establecer una genealogía de textos que conforman un panorama variado e inclusive novedoso - ya que, de otra manera, algunos de estos no se conocerían - en el que insertar su propia producción.

El libro se inicia con una nota preliminar en la que explica cuáles son sus investigaciones precedentes publicadas hasta el momento, refiriéndose a sus obras como «de investigación histórica» y explicando que las realizó para lograr

dominar el ambiente épico en que se desarrolló la vida de los campesinos inmigrantes y utilizar este conocimiento para imaginar los relatos de *El camino de las nutrias*. (Gori 1950, 6)

La idea que se sostiene durante todo el texto es que para escribir una obra literaria - realista, verosímil, de tema histórico - es necesario investigar en forma metódica, organizada, fundamentada. Las referencias son varias: Gori utiliza «fundamentos documentales» inéditos y

² Nos referimos a los ensayos *Colonización suiza en Argentina* (1947a), *El indio, el criollo y el gringo* (1947b) y *Colonización, estudio histórico y social* (1948).

³ Para un recorrido biobibliográfico completo de Gastón Gori se sugiere la lectura del apartado titulado «Reseña biográfica» del volumen homenaje *El señor de los picaflores* (2005), de Ediciones UNL.

«bibliografía muy poco utilizada en nuestro país», organizados «en forma analítica», que «resumieron el aspecto histórico sin salirse de la disciplina» (1950, 6-7). También aclara que los documentos provienen en su mayor parte de su propio archivo.

El texto que funciona a manera de prólogo, titulado como el libro, retoma una cita de Sarmiento en la que se explica el origen de los conflictos generados por la inmigración a partir de la nostalgia de los inmigrantes por su tierra, por la añoranza a la patria lejana que los hacía exaltar su nacionalismo y privilegiar su condición de extranjeros. Sin embargo, Gori sostiene que al morir esta primera generación de inmigrantes «la nostalgia murió con ellos» (7). Justamente que la nostalgia haya pasado es lo que posibilita el estudio del proceso migratorio y del inmigrante colono.

Gastón Gori destaca la necesidad de contar con libros que refieran a las primeras migraciones, los inmigrantes que llegaron y se asentaron en colonias en la segunda mitad del siglo XIX, que

ofrezcan elementos para fundamentar un estudio de carácter general, de síntesis, que aclare o permita una definición del argentino actual [...] para estudiar a este hombre debemos recurrir a los aportes de una bibliografía cuya acrecencia se debe en gran parte a inmigrantes o viajeros, a partir de 1856, por dar una fecha, y a documentos oficiales y particulares del período que comenzaría este año - fundación de la colonia Esperanza. (8)

Analiza textos sobre inmigración y colonización que fueron publicados a finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos fueron escritos

cuando aún no había pasado la nostalgia y leídos más que por los criollos, por generaciones de argentinos descendientes de inmigrantes. Libros de fines del siglo XIX que aparecían a la par de la literatura creada por novelistas, poetas o por hombres de estado. (9)

En *Ha pasado la nostalgia* se abordan tanto informes o relatos de viajes como novelas y poesía. Gori explica que durante el siglo XX el tema de la inmigración llegó a la literatura con autores que pretendían establecer cómo eran «las relaciones entre el criollo y el inmigrante» (10). De todos estos textos la crítica principal es la de no ajustarse a la verdad histórica por desinformación o por información insuficiente, con el riesgo de crear conceptos erróneos acerca de «los caracteres y costumbres [del] hombre de nuestro país» (1950, 11).

Estas ideas erróneas son la base de sus propios discursos sobre la inmigración: Gori manifestó en numerosas ocasiones que sus inquietudes y su producción surgieron a partir de la necesidad de completar un conocimiento inexistente en Argentina sobre este período de la histo-

ria. En este libro de 1950 ya había comenzado la tarea progresiva de señalar los desatinos de la literatura de inmigración que luego con sus propios textos él subsanaría. Es en este sentido que *Ha pasado la nostalgia* supone un cambio en el modo de pensar y de producir textos literarios de tema migratorio. Posteriormente, escribió el ya mencionado libro de cuentos sobre inmigrantes, *El camino de las nutrias* (1949), una novela histórica, *El desierto tiene dueño*, y una novela breve en la que presenta un personaje hijo de inmigrantes italianos, *La muerte de Antonini*, abordando problemáticas relativas a la especulación financiera.

Sus ideas estuvieron en consonancia con otros artistas de su generación. Retomando sólo un ejemplo, podemos citar a Fernando Birri (2007), cineasta y artista multifacético, quien habla de un «pensamiento aluvional»⁴ presente en los latinoamericanos, que conjuga nuestras raíces con el pensamiento inmigratorio. Gori, como muchos otros intelectuales formados en la primera mitad del siglo XX en Santa Fe, identificó la importancia de la recuperación de la historia reciente para la configuración identitaria de las segundas generaciones, y por ello se avocó a generar relatos sobre la inmigración pero atendiendo a que las representaciones resulten verosímiles por acertadas y precisas, por ‘verdaderas’.

6 Ficcionalizaciones de la inmigración: críticas y elogios

Las conclusiones a las que Gori llega en *Ha pasado la nostalgia* es que los textos sobre la vida en las colonias, al ser escritos por y/o para extranjeros, no resultan verídicos porque indefectiblemente no ‘cuentan’ todo: deben fomentar la colonización, tienen una mirada extranjera que no les permite llegar a conocer lo que las colonias *son*. Las ficcionalizaciones de la inmigración se realizan desde perspectivas idealizadas y en la mayoría de los casos, como se dijo, errónea.

La operación que Gori (1950) realiza es la de insertar su propia obra en una tradición de textos literarios de migración, a partir de distanciamientos y filiaciones, mediante la selección y presentación de obras y autores que conforman una tradición literaria que él viene a modificar. Analiza el impacto de los textos en su contexto de aparición pero más que nada en la perspectiva de la posteridad, de las ideas y representaciones que permanecerán en el tiempo.

⁴ «En el latinoamericano se conjugan una serie de dimensiones del pensamiento que son el resultado de nuestra propia historia [...] Por un lado tenemos las raíces que [...] corrieron por debajo de la tierra y ahora han vuelto a brotar. [...] Por el otro lado tenemos el pensamiento inmigratorio [...] guerrero, con la cruz y la espada y la sífilis coloniales, o del pensamiento inmigratorio pacífico que [...] vino con arados pero también con una filosofía del hambre y una libido revolucionaria de justicia y, contradictoriamente, una libido conservadora de ahorros pequeño-burgueses. Todo se junta en nosotros» (Birri 2007, 19).

El primer texto comentado es *Las primeras espigas*, de José María Del Hogar (1922). Una «novela de inmigrantes», según Gori, que ganó el primer premio en un certamen de novelas americanas en París.⁵ El argumento trata de una familia de inmigrantes suizos que llegan a Argentina incluso antes de que se formen las primeras colonias. Se presume que, al haber ganado un premio en Francia, la obra tendría un público lector eminentemente europeo que se formaría una imagen de la colonización en América, por lo que Gori recorre la novela con detalle y minuciosidad y rectifica varios de los hechos históricos que se mencionan. Sostiene que la familia, las ideas y los discursos de estos personajes en realidad muestran lo que el autor atribuye a los inmigrantes pero no lo que en verdad fue.

Pareciera que del Hogar se propuso crear una familia simbólica, sin ajustarse a datos históricos precisos. Tiene la obra mucho de ficticio. (Gori 1950, 18)

Uno de los datos erróneos que se presentan es que a los inmigrantes no se les regaló la tierra, como sí ocurre con los personajes de *Las primeras espigas*. En su novela *El desierto tiene dueño*, Gastón Gori ilustró esto mediante la ficción histórica: cómo los recién llegados contraían una deuda muy difícil de pagar, con plazos y términos muy duros, en ocasiones incumplibles, para llegar a obtener la tierra que les había sido dada en concesión. Mientras que el personaje central de Del Hogar, llamado Guillermo, al llegar exclama: «Esto es la anhelada, la soñada América, y puedo afirmar que yo la poseo, y que el gobierno de estas soledades me cede en propiedad toda la tierra que yo quiera aquí encerrar en un cerco y cultivar» (Gori 1950, 19). Gori interviene aquí explicando que la afirmación es históricamente falsa,

al colono inmigrante no se le concedía sin cargo la tierra, debía pagarla. Quienes obtuvieron grandes extensiones de tierra fueron empresarios. (19)

La importancia de esta obra de Del Hogar, a pesar de todas sus imprecisiones y desaciertos, es que es la primera novela de inmigración, esto es, la primera vez que se noveliza el tema. En la fundamentación de su crítica podemos leer una manifestación de principios:

Siempre opino de esta novela teniendo presente la visión real de los sucesos de colonización. Si considerara que la novela es un género al que se permitiera desarrollar arbitrariamente materia

⁵ El libro se puede consultar online en <https://archive.org/details/lasprimeras-espigas@hoga> (2019-03-13).

que interesa a la historia y a la sociología de manera especial; si me fuera vedado señalar los errores de *Las primeras espigas* con juicio estricto con el pretexto de que el novelista tiene libertad para crear un personaje como se le ocurra, en ese caso, esta novela no me interesaría. Pero el asunto que trata es un fenómeno que cambió el rumbo pastoril del país y creó bases para esta Argentina de hoy. ¡Vaya si habrá que tener cuidado cuando se lo desarrolle! Equivocarse aquí es grave, porque es un fenómeno nacional de tanta importancia que modifica con los años toda una configuración etnográfica anterior, sin contar otras vastas consecuencias. Por eso interesa tan fundamentalmente el hombre, la realidad y las circunstancias históricas. (Gori 1950, 31-2)

La literatura de inmigración, basada en hechos históricos reales debe poder dar cuenta no sólo de los hechos tal como ocurrieron, sino que debe atender al hombre y la realidad. Ese es el centro de interés de Gori: el hombre, el colono, su sentir, su manera de vivir. La importancia de cada uno de estos hombres en el panorama histórico nacional es conocida, pero la literatura que recupera la memoria de la inmigración debe focalizarse en el inmigrante. Este conocimiento era el que hasta ese momento no existía.

En el estudio siguiente, titulado «Un informe fundamental» (Gori 1950, 43-61), comenta el texto *Las colonias* de Guillermo Wilken, publicado en 1873. Fue elaborado porque Wilken se desempeñó como Secretario de la Comisión Central de Inmigración en 1869. Gori lo presenta como «honesto» y a sus observaciones sobre los inmigrantes como «fidedignas». A diferencia de José María Del Hogar, Wilken sí conoce el trabajo del campo y valora al trabajador. Su texto, si bien

salvó para la literatura oficial y para la historia de la inmigración, las más fidedignas observaciones sobre las familias extranjeras que vinieron a levantar los cimientos de nuestra riqueza agraria y a transformar el panorama social de la nación argentina (1950, 44)

no cubre el interés de Gori sobre el tema, esto es, el colono y su vida cotidiana. El informe constituye una «fuente de estudio magnífica para los literatos» (1950, 60), pero no deja de ser un texto expositivo que no da lugar a los detalles de la vida y las costumbres de los campesinos.

El libro de Alejo Peyret, *Una visita a las Colonias de la República Argentina*, publicado en Buenos Aires en 1889, trata de una serie de relatos de viaje. Gori compara a este texto en el capítulo siguiente con el de otros viajeros: Beck, Wilken, de Moussy, D'Amicis. En esta puesta en relación, el libro de Peyret no merece una buena opinión: se trata de un autor inexperto que no es escritor de literatura, no es riguroso en sus observaciones – por el contrario, Gastón Gori lo califica de «improvisado» (1950, 65) –, no logra penetrar en lo que eran real-

mente las colonias porque, en realidad, no observa con atención, presumiblemente porque no es de su interés, ni el aspecto folclórico ni las costumbres de los colonos.

No hay una crónica de las primeras colonias, existe un «vacío en la literatura épica» (65) de tema migratorio, según Gori, que Peyret tampoco logra cubrir. Como en el caso de Wilken, también en esta obra se evidencia la ausencia de un registro de los hábitos y el modo de vida de los colonos. En ninguno de los textos se logra «documentar para los estudiosos futuros las costumbres detalladas de esta gente» (68), tanto Peyret como Wilken - y, podríamos agregar también la novela del Hogar - dan una imagen incompleta de la Argentina y de la inmigración al público europeo. En la crítica a este libro, como en los ya comentados, Gori desarrolla parte de la información que él mismo recolectó, rectificando lo que los diversos autores presentan y completando las lagunas. Construye el conocimiento por oposición, a partir de lo que a los otros autores les falta.

En el libro de Peyret pueden diferenciarse dos regiones, una es la Pampa - comentada en este capítulo - y otra es el Chaco, a la cual corresponde el capítulo «El Chaco en Alejo Peyret» (Gori 1950, 81-106). Gori realiza extensas descripciones de la zona del Chaco y critica a Peyret no haber profundizado ningún aspecto referido a los aborígenes, sin duda el elemento de interés por su relación con el extranjero. Esta incapacidad para observar a los aborígenes está dada principalmente porque elude «todo lo que pudiera obstaculizar el fomento de la colonización», ya que

su libro estaba destinado, como la mayoría de los de entonces que se ocupan de igual material, a ilustrar la opinión pública sobre los valores de nuestro suelo y su capacidad para recibir trabajadores del agro. (103)

En el artículo titulado «Cuadros sudamericanos» Gori (1950, 107-25) habla del libro homónimo de Aníbal Latino, seudónimo de José Ceppi, periodista italiano residente en Argentina que escribía para el diario *La Nación*. Su publicación es del año 1888 y constituye un testimonio de la emigración italiana en Argentina. Está constituido por artículos diversos escritos originalmente para diarios y revistas y que abordan numerosos temas; Gori se centra sólo en los textos que desarrollan aspectos como las relaciones entre argentinos e italianos, la educación de los italianos en Argentina, la nostalgia de la primera generación, etc. En este apartado recapitula lo que la inmigración italiana legó a la Argentina: fuerza moral, optimismo creador, contribuyó a formar un concepto del modo de vivir de ahorro, previsión, disfrute de bienes (123). Estas características serán exacerbadas en la novela *La muerte de Antonini* (1956), cuyo análisis en el marco de las problemáticas de usura y especulación económica en Argentina lleva

adelante Fernanda Bravo Herrera (2012, 2018). También Gori explicita lo que, para él, son las influencias de la inmigración italiana en las artes y las letras: una cierta cualidad humana que puede verse en los poetas Carlos Carlino y José Pedroni, por ejemplo. En suma, el libro de Ceppi constituye un documento valorable para estudiar el «origen de nuestra actual característica etnográfica y sus derivaciones sociales» (Gori 1950, 125). De hecho, Gori transcribe fragmentos del texto original, alegando que es casi desconocido y que no puede conseguirse en librerías y bibliotecas.

En todos los ‘estudios’ de *Ha pasado la nostalgia* se enumeran las faltas en relación al tema de los colonos inmigrantes y de esa manera se prefigura lo que el mismo Gori hará con *El desierto tiene dueño*, *El camino de las nutrias* y también con sus ensayos históricos, lo que quiere lograr y lo que debería existir en materia de literatura histórica de migración.

En estudios anteriores dijimos que nos falta el libro que narrase los momentos épicos de la fundación de colonias, con descripciones sobre la llegada de colonos a las tierras que se les destinaban, enriquecidas las páginas con detalles no sólo verdaderos sino coloridos, claros, animados por la presencia vívida de los hombres y la naturaleza. A la falta de ese libro, se une también la del otro: el que describiera la vida de la colonia con criterio humanista, excluyendo cifras y carente de elogios destinados a reclutar prosélitos para la propaganda de emigración [...] La ausencia de tal testimonio se explicaría en nuestro país y en esa época por la incipiente formación literaria en la novela, en libros de costumbres. Otros temas reclamaban la atención de escritores argentinos y el avance en colonización era estudiado en aspectos de trascendencia en otro orden. (Gori 1950, 117-18)

Otra de las publicaciones que Gori analiza es *El pan nuestro*, de José Pedroni (1941). El comentario es elogioso y se sostiene en la idea de que la obra de este autor construye

un aspecto de la arquitectura lírica de un hombre representativo de nuestro pueblo en el momento de fusión definitiva de los nuevos elementos étnicos incorporados a nuestra nación. (142)

No es casual que la obra de Pedroni constituya una de las escasas críticas absolutamente positivas de Gori, ya que su figura está habilitada para hablar de la colonización: Pedroni es hijo de inmigrantes, forma parte de una colonia, la conoce, y por eso puede cantar la gesta de la inmigración. Además, escribe poesía, género al que Gori no se dedica centralmente (no en este período, al menos). Elogiar la obra de Pedroni es afirmar que este poeta cumple con sus expectativas y esto también

contribuye a preparar el terreno para su propio aporte: la ficción narrativa histórica que dé cuenta de los primeros colonos inmigrantes, de su vida, de sus costumbres y sus sentimientos de manera verosímil, en concordancia con la veracidad de los hechos.

El último artículo de *Ha pasado la nostalgia* se titula «El crepúsculo del caballo» (Gori 1950, 143-54) y refiere a los cambios que los inmigrantes introdujeron en la vida campesina. El caballo, importante para el gaucho y cuya importancia el inmigrante nunca comprendió, funciona como símbolo de las costumbres del país. Se recorren algunos textos literarios sobre el tema y se realiza una defensa de los gauchos como grupo social subalterno y en parte eclipsado por el fenómeno migratorio.

Ha pasado la nostalgia presenta una estructura creciente: se inicia con críticas explícitas y duras a una novela histórica y finaliza con el reconocimiento a la poesía de Pedroni y una reflexión personal del autor. Evidencia una evaluación clara del estado de situación de las obras que pueden insertarse en la tradición de textos de migración: lo que hay, lo que falta, los vacíos que inexorablemente deben ser completados, la manera de trabajar que exige el tema. Eso es lo que Gori intentará cumplir con sus textos literarios y ensayísticos posteriores y es, también, la imagen de autor con la que espera ser reconocido.

7 Palabras de cierre

En este trabajo dimos cuenta de un sector de la literatura argentina inexplorado, en su mayor parte, por la crítica literaria y los estudios sobre literatura de migración. Se trata de las producciones provenientes de la Pampa Gringa, zona a su vez configurada por un tipo particular de recepción de extranjeros y asentamiento en colonias agrícolas, a diferencia de lo ocurrido en Buenos Aires.

En esta instancia nos centramos particularmente en los autores que produjeron sus obras en la primera mitad del siglo XX. Recorrimos algunos nombres y tendencias significativas retomando el recorrido por la literatura santafesina que propone Eugenio Castelli (1998) para centrarnos principalmente en una de las figuras que se consideran más representativas del campo: Gastón Gori.

Su figura, casi desconocida en la academia italiana y muy poco retomada en los estudios literarios argentinos, resulta central a la hora de analizar las producciones del período, en tanto el autor construye una genealogía de textos literarios de tema migratorio en la que insertar su obra. La particularidad de sus aportes está dada por la rigidez investigativa y documental, la construcción de un archivo personal y de una serie de textos - que denominamos Serie Inmigración - a lo largo de casi cuatro décadas de trabajo. Estas consideraciones están cristalizadas en uno de sus textos temprano, *Ha pasado la nostalgia*, de

1950. Analizamos con detalle esta obra, describiendo las lecturas y textos que allí se mencionan y cuáles son las ideas de Gori al respecto.

Se espera aportar, de esta manera, a la ampliación del corpus de textos considerados al hablar de literatura argentina de migración, a los fines de contemplar también la vasta producción presente en las provincias argentinas, particularmente en Santa Fe, por su vínculo estrecho con la matriz cultural italiana.

Bibliografía

- Ansó, Valeria (2014). «Huellas de la inmigración y la cultura italiana en Santa Fe: recorrido por autores locales». Artucio, Gustavo (comp.), *Adilli, escritura e imágenes*. Paraná, Entre Ríos: Editorial UADER, 11-17.
- Ansó, Valeria (2016). *Recorridos migratorios: la Pampa Gringa, entre Italia y Santa Fe. La figura de Gastón Gori* [tesis de laurea magistrale]. Venezia; Santa Fe: Università Ca' Foscari Venezia; Universidad Nacional del Litoral.
- Ansó, Valeria (en prensa). «Gastón Gori: la profusión de palabras y el silencio». *Gramma. Revista de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales*, 29(60).
- Ansó, Valeria (no publicado). «Inmigración en Argentina: un recorrido por los estudios literarios italianos». *XXX Congreso ADILLI de Lengua y Literatura italianas* (Asociación Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas) (Buenos Aires, 1-3 ottobre 2014).
- Birri, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar; Altea; Taurus; Alfaguara.
- Braun de Borgato, Silvia (1992). *Bajo la bignonia. Imagen y obra de Gastón Gori*. Santa Fe: Distribuidora Litar SA.
- Bravo Herrera, Fernanda (2012). «Gastón Gori: distribución de la tierra e inmigración en la 'Pampa gringa'». *Alba de América*, 60-61(32), 141-57.
- Bravo Herrera, Fernanda (2014). «La inmigración italiana en Argentina entre la memoria y el olvido». Grillo, Rosa María; Perugini, Carla (a cura di), *El olvido está lleno de memoria = Giornate di chiusura del XXXV Convegno Internazionale di Americanistica* (Salerno, 13-15 maggio di 2013). Salerno-Milano: Oèdipus, 79-112.
- Bravo Herrera, Fernanda (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana a la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Bravo Herrera, Fernanda (2017a). «Voces y representaciones de la inmigración italiana en la literatura argentina». *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 8, 38-56. URL <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2018/01/38-56.pdf> (2018-01-09).
- Bravo Herrera, Fernanda (2017b). «Espacios, fronteras y conflictos lingüístico-culturales. Representaciones de la e(in)migración italiana en la Argentina». *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, 13, 173-83.
- Castelli, Eugenio (1998). *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900-1995)*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.
- Crolla, Adriana (2012). «Literatura, territorialidad y matrices culturales. Una mirada desde la 'zona'». Montezanti, Miguel Ángel; Matelo, Gabriel, *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 91-104.
- Crolla, Adriana (dir.) (2013). *Las migraciones ítalo-rioplatenses. Memoria cultural, Literatura y Territorialidades*. Santa Fe: Ediciones UNL.

- Crolla, Adriana (dir.) (2014a). *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voces poéticas de la Pampa Gringa*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Crolla, Adriana (ed.) (2014b). *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Crolla, Adriana (dir.) (2014c). *Memoria cultural y territorialidad*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Crolla, Adriana (2015). «¡Puro gringo! Perfiles de la inmigración italiana en las colonias santafesinas». *Zibaldone. Estudios italianos*, 5(3), 137-59. URL <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7012> (2019-03-12).
- Gori, Gastón (1947a). *Colonización suiza en Argentina*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- Gori, Gastón (1947b). *El indio, el criollo y el gringo*. Santa Fe: Departamento de Estudios Etnográficos.
- Gori, Gastón (1948). *Colonización, estudio histórico y social*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- Gori, Gastón (1949). *El camino de las nutrias*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- Gori, Gastón (1950). *Ha pasado la nostalgia*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- Gori, Gastón (1956). *La muerte de Antonini*. Buenos Aires: Editorial Doble P.
- Gori, Gastón (1958). *El desierto tiene dueño*. Buenos Aires: Editorial Doble P.
- Gori, Gastón (no publicado). *Vigilia retenida*.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Género e inmigración en la Pampa Gringa argentina

Trazos y trazas de una tradición selectiva

Adriana Cristina Crolla

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract Traditions as configurative forces both select and discriminate reference parameters. As so does it happen inside a given culture, where they pre-configure a present time that allows for the recovery and re-signification of meanings and operating practices. The migration process in Argentina has been treated and studied from the 'porteña' metropolis stance, subsuming thus a variety and plurality of manifestations and traits yet visible in the amplified territory of Argentina into a uniform whole. A case in point is what happened in the Pampa Gringa. A similar situation is found when we attempt to analyse from a gender angle women writers who, from their immigrant-being or immigrant descendent identity, try to combine and antagonise the selective traditions from this experiences and tensions; or in settings where characters still enrolled in masculine words are revisited and surprise out of the actuality of their proposal. Hence, this paper propose carrying out a succinct analysis of the above-mentioned selective operations and tries to expose as of the fictional and critical some examples to argue said forgot facts.

Keywords Gender. Theatre. Immigration. Selective traditions. Argentine Pampa Gringa.

Sumario 1 Universidad y tradiciones selectivas: trazas migrantes en Santa Fe. – 2 Género chico. Reflexiones de una dramaturga. – 3 Carlos Carlino y su *pasticcio* gringo. – 4 *La Biunda* revisitada por Marina Vázquez, María Flavia Del Rosso y elenco.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/039

569

1 Universidad y tradiciones selectivas: trazas migrantes en Santa Fe

Las tradiciones, como fuerzas activamente configurativas, seleccionan y discriminan. Pero, también dentro de una cultura en particular, pre-configuran un presente desde donde es posible rescatar de un área del pasado y del presente significados y prácticas operantes para recuperarlos y resignificarlos. Entendemos que la tradición es un proceso activo que se determina desde el presente, diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de recuperaciones selectivas del pasado que se oponen al sistema hegemónico aunque muchas veces no tengan un gran impacto en la sociedad.

Desde un punto de vista *glocal*, las problemáticas actuales de movilidades entre culturas, lenguas y comunidades demandan una revisión constante del pasado y de los modos en que se mantienen vivos en el presente los lazos de interacción que las constituyeron a partir de procesos sustanciales migratorios y de contacto. Es decir, dichas problemáticas exigen buscar modos de interpretación que permitan detectar la manera cómo lo local pervive frente a lo global analizando las memorias, las huellas del pasado, no como una experiencia temporal ya cerrada, sino resignificada desde el presente. Buscar los trazos y trazas en interacción, viva, poliédrica y operante con el presente y con el afuera, en la dinámica de la multidiversidad que las/nos cohabita (Crolla 2015). Ello significa, en un contexto glocal, re-localizar tradiciones culturales des-traditionalizadas recuperando lo «residual» y «selectivo» (Raymond Williams [1980] 2002).

Por ello Williams hace una diferencia entre la tradición que considera como el pasado, como un segmento histórico inerte, y la «tradición selectiva» de un pasado configurativo. La tradición al ser «selectiva» puede operar como un aspecto propio de la organización social y cultural contemporánea que responde a intereses de dominación. Y puede estar constituida tanto por tradiciones seleccionadas por la hegemonía dominante, como elegidas por las contrahegemonías que operan en resquicios vulnerables y alternativos.

A la luz de lo antes expresado, reivindicamos a la tradición como un proceso activo que se determina desde el presente para diseñar y leer nuestro pasado a partir del análisis de plurales maniobras de selección. Y que la cultura, como producción social de sentido, nos obliga a pensar los textos y discursos de la identidad desde el relato de su propia construcción y a través de una acción excavatoria y autorreflexiva de las prácticas investigativas.

En nuestras investigaciones nos proponemos entonces, desde una posición que pivotea en la universidad como espacio multiverso y generador de 'matrices', estudiar en clave comparada trazos (registros y representaciones) de las experiencias migratorias gringas y su aporte en la conformación identitaria santafesina.

2 Género chico. Reflexiones de una dramaturga

En el último *Argentino de Literatura* organizado por la Universidad Nacional del Litoral¹ la dramaturga y actriz de vasta trayectoria local y nacional, María Rosa Pfeiffer (nacida en la colonia Humboldt, en la Pampa Gringa santafesina), integró junto a las escritoras María Rosa Lojo y María Teresa Andruetto un panel sobre género, propuesto y coordinado por la autora del presente trabajo.

Pfeiffer leyó un texto de su autoría, de innegable valor reflexivo sobre la presencia de la mujer en la historia del teatro argentino, que tituló *Género chico*.

La estudiosa organizó sus reflexiones haciendo jugar homofónicamente la palabra 'género' en sus variadas acepciones: tanto como campo interdisciplinario de estudios, como concepto retórico dramático, como división dentro del campo de la dramaturgia entre género canónico y 'género chico' y la definición denotativa de la palabra género como 'tela' y por ende fuertemente asociada a la esencia y prácticas femeninas. De allí partió para proponer una taxonomía organizada en cinco etapas en la construcción de una historia de la dramaturgia argentina desde comienzos del XX hasta la actualidad. Y donde la mujer dramaturga ha sido invisibilizada al menos en las tres primeras.

De sus reflexiones, datos y enunciación de nombres, se pudo constatar el silenciamiento sistemático de nombres de mujeres, si bien desde el comienzo hubo muchas que escribieron obras teatrales y con una visión marcadamente femenina de las cosas. Fenómeno que empezó a revertirse a partir de los años ochenta con la recuperación de la democracia y la emergencia de textos que incursionan sobre la experiencia histórica misma de los años del 'Proceso' y una especial exploración de problemáticas sobre la mujer.

En la última y quinta etapa, donde se destaca el esfuerzo que realizan las mismas dramaturgas por rescatar del olvido nombres y acciones realizada por las mujeres, se habría iniciado según Pfeiffer

1 13° *Argentino de Literatura*, 13 al 15 de junio de 2017, Foro Cultural UNL, Santa Fe. Panel: *Literatura y género: una tensión irreductible*, Miércoles 14 de junio de 2017, 17 hs. En el programa se explicitó lo siguiente: «Bajo diversas formas de dominación discursiva que crean los paradigmas, los estereotipos, los fetiches, las mujeres escriben, debaten, buscan modos alternativos y proponen desafíos. ¿Qué escriben y cómo escriben las mujeres? ¿Cuál es la tensión que entablan con la palabra, cuál es el marco y el ámbito de lo pensado, hablado y escrito? ¿Cómo enfrentan las barreras del mercado y de lo consuetudinario? ¿Existe la literatura femenina o sólo literatura, incuestionable e incontestable, escrita por mujeres? ¿Para quién/quienes escriben las mujeres? ¿Cuál es el lugar que ocupa la literatura escrita por mujeres en el canon y en las decisiones de quienes diseñan los espacios curriculares? La mesa reúne a tres escritoras con experiencias, contextos y desarrollos diferentes: María Rosa Lojo (Buenos Aires), María Teresa Andruetto (Córdoba) y María Rosa Pfeiffer (Santa Fe). Obra, quehacer poético y autorreflexión para adensar la mirada sobre estas tensiones irreductibles» (Programa del evento).

en 2014, que es cuando se organiza el ciclo *Autoras Argentinas* en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con un importante número de integrantes. En formato de teatro semimontado, comenta Pfeiffer, se presentaron veinte obras. Agregando irónicamente: «Se lleva a cabo en la Sala Trinidad Guevara, una de las más pequeñas salas del Cervantes (para el género chico). Pero... Cervantes al fin».

Recuperamos las palabras de la Pfeiffer porque en varias de sus obras y también en la enumeración de las mujeres que hicieron historia (silenciada) en el teatro nacional, aparece el modelo de la mujer Matrona que ya hemos indagado en el imaginario femenino de la literatura migrante local bajo la denominación de Matronazgo.

Porque si de matronazgo se trata, en un sentido más amplio que el que aplicamos para nuestros estudios de migraciones, y de significativa relevancia sobre la enorme energía ejercida por las mujeres para comandar vida, familia y sociedad, nos resulta interesante cuando la Pfeiffer nos cuenta que, en 1788 en la sala de un teatro de Buenos Aires, debutó la actriz María Mercedes González y Benavidez, viuda y madre de tres hijos. El padre de María Mercedes, descontento con el oficio elegido por su hija, se presentó ante la justicia para impedirle que actuara ante el público porque según él «no sólo echa sobre sí la nota de infamia sino que la hace trascender a todos sus parientes». El pedido del padre fue aceptado, pero, después de seis meses de apelaciones de ambas partes, finalmente se falló en favor de la hija.

La figura de la mujer fuerte y poderosa en el seno de la familia migrante, en especial de matriz italiana y en términos de Matronazgo, ha sido reflejada en varias obras dramáticas producidas también por dramaturgos argentinos. Tal el caso, como hemos analizado en trabajos previos (Crolla 1998, 2013, 2018) en *Adiós, adiós Ludovica* de Lermo Rafael Balbi (1985), en *Dis pa'gnente (no digas nada)* escrita por Oscar Balbi en 1996 y publicada en 2002 y en *¿Quiénáy?* obra escrita y puesta en escena por Raúl Kreig en 2012.

Pero también ha sido importante la construcción imaginaria de un 'eterno femenino' en términos de figuras que condensan posiciones que superan o contrarrestan el desorden, como resulta el personaje de la gringa en la obra homónima de Florencio Sánchez (1904) o en *La Biunda*, escrita por Carlos Carlino en 1950.

3 Carlos Carlino y su *pasticcio* gringo

Cuando Carlos Carlino,² uno de los poetas y dramaturgos más interesante que dio la Musa santafesina en la fundación del canto épico de la gringuidad, escribió esta obra (*La Biunda*, 1950)³ pensó en encarnar a través de una historia de perfiles costumbristas trágicos desencuentros amorosos que escondieran tras sus bambalinas, una mirada crítica a la verdadera realidad afectiva del hombre chacarero en las primeras décadas del siglo. En una tierra avara de sentimientos como era la Pampa Gringa, la que en su potencia productiva había exigido al colono inmigrante una inmólación absoluta al trabajo y al misticismo, el amor y la libertad no tenían cabida.

Los condicionantes de esta sociedad campesina que hacia 1920 (época en que se sitúa la historia) había podido superar ya la nostalgia del origen y alcanzar una cierta estabilidad económica, se traducían en otra utopía sustentada en la posibilidad de alejarse de la tierra que exige ser 'amasada' en el ritual cotidiano y agobiante del tambo y de la siembra, a una vida más ociosa y refinada donde hacer ostentación del éxito alcanzado en el *fare l'Merica*.

En la obra, los regalos de boda dan cuenta de ello. Y la bronca de Renda, la otra hija, se manifiesta cuando sintiéndose traicionada en el derecho consuetudinario de casarse primero por ser la mayor, mientras que es la menor la elegida por Botto, se exacerba cuando la madre, Catalina, le informa que los nuevos esposos van a ir a vivir a una casa en el pueblo. Y por esto mira con furia la cara de embeleso de su madre que imagina los muebles *Luis XV* que el novio ha encargado para la nueva sala.

Es que para algunas, frente a este destino determinado por elecciones impuestas por otros o por el acaso, sólo queda conformarse,

2 Nació en Oliveros, Santa Fe, el 14 de marzo de 1910 y murió en Buenos Aires el 1 de julio de 1982. Sus restos reposan en Maciel, a pedido suyo y bajo una sentencia de su propio puño: «Amó su tierra y descansa en ella». Fue comerciante, Juez de Paz, acopiador de cereales, periodista e integró las comisiones directivas de Argentores, de la Sociedad Argentina de Escritores y fue socio fundador de la Sociedad Santafesina de Escritores. Su obra es prolífica en poesía y dramaturgia. Se destacan sus dos libros de ensayos y los premios recibidos.

3 Segundo Premio Nacional de Teatro. Comisión Nacional de Teatro 1952. Argentores le otorga al dramaturgo la Medalla de oro en 1954. Estrenada el 10 de noviembre de 1953 en el Teatro Lasalle de Buenos Aires, el 13 de abril de 1963 en el Teatro Solís de Montevideo y el 2 de junio en el Teatro de la Cour St. Pierre de Ginebra. En 1980 fue llevada a escena en la ciudad de Santa Fe por el Grupo Nuestro teatro bajo la dirección de Jorge Conti y en 1989 con dirección de Marina Vázquez y Hugo Anderson por Teatro de los seis. Desde 2017 el Grupo Las Carlinas la viene representando bajo la dirección de Marina Vázquez y codirección de Flavia del Rosso. El elenco está conformado por Nadia Casis, Maía Esquivel, Eduardo Fessia, Melisa Medina y Sebastián Roulet. Este montaje ha sido distinguido por el Instituto Nacional de Teatro como ganador de la XXXIII Fiesta Provincial del Teatro y elegido para participar en el Encuentro Regional del Teatro 2018, Región Centro Litoral y en la XXXIII Fiesta Nacional del Teatro, que se realizó en la ciudad de Rosario del 12 al 20 de mayo de 2018.

como dice la madre. O resolver los problemas del modo más simple y práctico posible.

La utopía superadora que había postulado Florencio Sánchez en *La Gringa* a comienzos del siglo, donde todavía era posible creer que el amor y libre unión entre el criollo y el inmigrante provocaría una fusión progresista y pujante que traería la solución al futuro del país, es impensable en *La Biunda*.

Hacia la época en que se desarrolla esta acción el inmigrante ya se ha instalado y ha comenzado a experimentar los frutos de su sacrificio. Pero todo alcanzado a costa de una marcada terquedad y avaricia (muy señalada en la estirpe piemontesa). Y bajo el estigma de la soledad y el mutismo, de las uniones sin amor y de la ignorancia.

Si bien Carlino en su poesía colabora, junto a José Pedroni y Mario Vecchioli, en la elaboración de una épica de la gringuidad que canta la apropiación amorosa de la tierra virgen, en su teatro, y en esta obra en particular, parece querer despegarse para entrar en el análisis de la tragedia que también acompañó al proceso colonizador.

Quizás había alcanzado Carlino una madurez que le permitió intuir que la épica había pasado y que había llegado el momento de dar palabras al dolor y a la sociedad chacarera, en particular la piemontesa que tanto conoce, fuertemente marcada por una idiosincrasia porfiadamente dura y materialista. Pero que, sin embargo, esconde en sus pliegues una profunda humanidad.

Humanidad compleja y mixta que se trasluce en esa lengua *pasticiada* entre el dialecto de origen y el español esquivo. *Pasticcio*⁴ verbal y social que conduce hacia un final desnudo de toda esperanza y en donde a la mujer le toca jugar la peor parte.

4 A diferencia del lunfardo, jerga porteña extraordinariamente rica en italianismos, nacida de un consenso colectivo sobre sus significados, la lengua del inmigrante fue condicionada por la arbitrariedad del hablante quien, de las diferentes formalizaciones a disposición - dialectos, italiano y de la corrupción que provoca el 'pasticcio' con el español -, elegía una con la que alcanzaba la comprensibilidad pero no el consenso. Un ejemplo de la enorme variedad a disposición puede ser: *trabacar(e)*, *lavorar(e)*, *laburar(e)*, *faticar(e)*, *fatigar*, *trabajar*. El italiano *travagliare* no constituyó nunca una opción en el habla inmigrante por pertenecer a la norma culta italiana y no existir, en consecuencia, en el repertorio de comunidades poco alfabetizadas. Tomamos del italiano el término *pasticcio* (lat. *pasticiu(m)* de *pāsta* 'pasta'): «mezcla compuesta de varios componentes, en sentido culinario». Figuradamente: «trabajo, discurso o escrito confuso o desordenado, tanto en el significado como en la forma». También, composición (teatral o musical) escrita en colaboración por varios compositores. En nuestras indagaciones nos resulta operativo utilizar este término para diferenciarlo del cocoliche, pues consideramos que la suma de las acepciones que da el diccionario para *pasticcio* habilita al uso del término para referirnos al fenómeno de hibridación lingüística operado en el habla de los inmigrantes de la Pampa Gringa y la contaminación que se produjo entre los numerosos dialectos, en particular el piemontés, y el español local.

4 **La Biunda revisitada por Marina Vázquez, María Flavia Del Rosso y elenco**

Mi asedio a esta puesta no consistió solamente con el acompañamiento como espectadora. Sino que me interesó escuchar e indagar la opinión de alguno de sus responsables. Y por ello entrevisté a la directora (17/10/2017) y al actor Eduardo Fessia (18/02/2018), quien siendo oriundo de una colonia asentada en territorio marcadamente gringo, Las Petacas, aportó vivencias sustanciales en términos de sonoridades, música y gestualidad idiosincrática migrante.

Vázquez afirma que se trabajó mucho para la apropiación del mundo gringo. Un universo que a pesar de su pasado centenario ejerce todavía su influencia magmática en el presente de la identidad local.

Para dar verosimilitud a las acciones y verbalizaciones, fue de mucha importancia un libro (Vaschetto, no publicado, 10) que la familia del actor más joven, Sebastián Roulet, «cuida como oro». El elenco lo leyó y comentó en la etapa de los ensayos. Escrito por su abuelo Nicolás Vaschetto, cuenta la historia del tatarabuelo, Nicolás Andrea Vaschetto, nacido el 4 de diciembre de 1878 en Vigone, a 30 kilómetros de Torino. Y que con quince años de edad, en 1893, impulsado por el hambre y la utopía de *fare l'Merica* se largó hacia la Argentina.

«El actor», sentencia Fessia, «debe crear el mundo que el dramaturgo no pensó. Debe crear al personaje poniendo un universo que lo haga creíble, porque si eso no está se ve como sobreactuado o desde afuera». Por eso cada actor y actriz del grupo trajo al montaje sus recuerdos y biografías. En la entrevista confesó que fue convocado para trabajar primero en la fonética del piemontés de la obra y que luego terminó incorporado al elenco para cubrir la parte musical y encarnar dos personajes masculinos a quienes corporaliza a partir de sus recuerdos.

Y desde la vivencia piemontesa que uno arrastra por mis orígenes, empezamos a trabajar la 'cosa del habla' en esta resonancia que tengo de palabras y giros que yo recuerdo. Mis abuelos y parientes hablaban el piemontés. Pero fue fácil también porque el texto está tan bien escrito y tan bien pensado que fluye y es porque sólo alguien que convivió con esa matriz podría haber escrito de esa manera.

Los entrevistados me permitieron entrar en la cocina de una puesta que además de su perfecta y creativa resolución, me da la idea de un trabajo colectivo que, como en las manipulaciones de género, se fue macerando bajo la inteligente dirección de Marina Vázquez y su directora de montaje, Flavia Del Rosso.

Pero también ratificaron mi intuición sobre *La Biunda*. Sus decisiones no sólo rescataron del olvido una obra que la tradición selectiva había marginado, sino que hacen visible que más allá de que el autor hubiera querido focalizar su tragedia rural en la figura

de una joven colona piemontesa, identificada por el color amarillo de su cabellera y el apodo en piemontés que la designa: *biunda* (rubia), Vázquez revisita la obra para hacer visible la mirada de género que la misma propone. Una lectura crítica de lo femenino y de las determinaciones sociales que tanto dolor y tantas incomprendiones provocaron y siguen provocando, a pesar de la lucha por la liberación que hace más de dos siglos viene realizando la mujer en Occidente.

«No sacamos ni pusimos nada del texto primero, tampoco incluimos nada que fuera inverosímil», explicó la directora, «Sin embargo hubo crítica en el ambiente teatral porque consideraron que nuestra Biunda es demasiado fresca». La respuesta a esta frescura surge de la misma puesta pero también de un algo misterioso, algo del orden del deseo, pulsional, que excede el contexto y que ya reside en el personaje creado por Carlino. Biunda es una niña desacomodada porque en realidad ella no sabe (porque nadie se lo enseñó) o «no quiso», como afirma ante la requisitoria de sus padres. Es todavía una niña que cree en algo que no le enseñaron y que no puede definir.

En la puesta, el cambio de vestidos (el de fajina y el de novia) colaboran para traducir su incomodidad física y en otros momentos la ingenua sensualidad de un cuerpo femenino que recién se despierta al goce. Y que sin que nadie se lo haya explicado, sabe que debe ser silenciado. Una ligera picardía en las miradas, solapadas y en *scorzo*, también dejan traslucir que se ha iniciado para ella el camino de la exploración.

La Biunda propone una mirada crítica a la época y a una sociedad que condenaba duramente a la mujer que se atrevía a romper el orden instituido para la procreación dentro del matrimonio. Pero con mucha modernidad, instala un tema tabú (hoy todavía no zanjado en Argentina y en virulento debate legal, social y religioso) como es el aborto. Problemático antes y exacerbado en un mundo donde el despertar sexual en los jóvenes se producía en la ignorancia y bajo el férreo silencio sobre ciertos temas que quedaron inscriptos en el imaginario colectivo con la remanida frase «de eso no se habla». Y donde el deshonor debía ser inmediatamente acallado por un matrimonio «de apuro» que no terminaba de borrar el «error» inscripto en el cuerpo y en la psicología de la mujer, condenada a vivir una existencia sin amor y sometida al poder del macho que le tocara en suerte.

Por eso la Biunda se descubre sola. Las otras mujeres no pueden ayudarla. Si bien no registra la envidia de Redenta, es capaz de comprender y quizás solidarizarse ante la razón de su furia. Y su madre, que la apoya solidariamente, no puede salvarla porque ella misma ha sido moldeada en esos parámetros.

Vázquez relata que lo primero que se trabajó fue lo corporal y la prueba de secuencias de movimientos para determinar la distribución y movimiento en el espacio escénico, a fin de lograr traducir con pocos actores la variedad y pluralidad de los que conforman el texto original.

Pero la puesta demandaba además una especial intencionalidad corporal en el cuerpo de la actriz para traducir los secretos, la visceralidad y tensiones femeninos. «La Biunda no sabe» afirma Vázquez. «Ella ha obedecido a su deseo». La Biunda no ha ido a la escuela pero «tiene buena cabeza» reconoce la madre. Y aunque la Biunda manifiesta un ingenuo desconocimiento: «Yo pensé que a los hombres le pasaba lo mismo», su sabiduría es precoz y por ello comprende la razón de su condena. Que no es la que todos entienden y pretenden explicarle, sobre todo Redenta, y que tiene que ver con su ser diferente. El de ser una paloma herida de muerte en un mundo de caranchos embrutecidos por el trabajo y la necesidad de acumular.

La Biunda es pura y lo que no sabe, o no quiere, es entrar en la lógica que la obliga a elegir caer en las redes de la dominación. La inscripción metonímica y tensión interior que lacera al personaje, se hace visible en el juego de malabares que realiza la actriz con el velo. El que si por momentos es síntoma de molestia, en otros lo es de un juego que también la atrae; disfrazarse de novia y «ganarle a la Redenta». De todos modos lo que el espectador no puede dejar de disfrutar y sufrir es el juego permanente del velarse y desvelarse de esta niña-mujer que usa el velo como un himen simbólico que atrae y disturba a los hombres que la rodean. En particular a Botto.

«Lo trabajamos mucho con Flavia para ver cómo resolver la escena de los novios», afirma Vázquez. En un espacio seccionado tal como se diseñan las acciones en esta puesta, había que generar la idea de una cosa trunca o fallida. Y por eso trabajaron el personaje de Botto en el actor joven para que asumiera posturas que subrayaran la imposibilidad de llegarle a la Biunda. Botto busca permanentemente los ojos de la joven, escurridizos y en fuga como ella misma. El novio busca llegarle al cuerpo pero la novia en su ingenua sabiduría se le esconde. Aunque el asedio concluya con la aceptación de un beso abortado por el grito histérico de Redenta.

En este mundo avaro de manifestaciones afectivas, todos están imbuidos por una pulsión de acumulación, de apropiación de todo lo que esa pampa virgen, abierta y a su merced, les ofrece con su matricial pujanza. Pero las mujeres parecen despegarse del materialismo y seguir mandatos ancestrales o impuestos por la nueva sociedad, que responden más al orden del deseo. Redenta no entra en el juego de la mera transacción. Su furia parte del desorden provocado por no haberse respetado su mayorazgo. Es desde la envidia y del orden que se transgrede como deben leerse sus reacciones.

Mientras la madre parece sometida sin visos de rebelión al orden instituido, la Biunda no se corresponde con ese destino chacarero. Es puro deseo de algo que está más allá, si bien condicionada por ese mandato que la atraviesa.

La complejidad del velo que vela y des-vela se complementa con el sucesivo cambio de vestimentas y con la determinación de un

espacio seccionado, casi cubista, del escenario, lo que permite la fragmentación no sólo de los personajes sino también de las voces que se trabajan con una intencionalidad centrífuga que proyecta las tensiones hacia el afuera de una palabra siempre en fuga.

Los actores se hablan pero no se enfrentan y en gran parte no se comunican. El interlocutor se representa fantasmáticamente al espectador, quien debe completar la escena en su cabeza. Lo que genera una doble ilusión: la de que los personajes están efectivamente hablando entre sí pero que al mismo tiempo la comunicación termina siendo siempre fallida.

Las líneas de fuga de las voces que disparan la imaginación se corresponden a la lámpara apagada con que Moncho describe el cuerpo inerte de la Biunda, que ha preferido la muerte antes de aceptar caer en las redes del triángulo fatal de machos que la asedian y se la disputan: el padre, Botto y Bernal.

Botto, el novio, quien la idealiza desde que era niña y la acepta entusiasta a pesar de su «condición». Bernal, el criollo prepotente, acostumbrado a ser obedecido y reverenciado por salvar a los colonos de la langosta, que la usó para sus bajos fines. Y Checo, el padre, que, «chispeado» por el alcohol, deja entrever un amor casi incestuoso para con un cuerpo de mujer que le recuerda demasiado a la *mamma*. Y que reclama como hombre, aunque lo sublima bajo el signo del *matronazgo* y de vasallo amoroso que todo hijo debía asumir para con la madre ideal.

En este universo de afectos y desafectos, no hay cabida para el amor y el romanticismo. Pero tampoco para una idea de fatalidad determinista. La Biunda ha elegido. Y lo ha hecho antes de hacer mutis por el foro. La actriz que la representa lo encarna cantando nuevamente, pero esta vez con voz quebrada, la canción que se ha elegido en la puesta como *Leitmotiv* de la desventura:⁵

La romanina está linda
ella hace caso a mis ruegos
tiene una boca de guinda
y unos ojazos de fuego.
Cantando paso la vida
y mi alma suspira
al verla pasar.

5 *La Romanina*: Fessia cuenta que esta versión en español de la canción piemontesa, fue recogida por su papá, músico ambulante durante los períodos entre cosecha y cosecha, del cantor de la orquesta cordobesa de Aldo Bossio quien se la dictó ante su pedido. No se sabe quién fue el traductor pero es un hallazgo que ese escrito se conservara en familia. Y que gracias a ello sea actualizado en la voz de la actriz que encarna a la Biunda, quien logra darle distintas y ricas modulaciones cada vez que el personaje lo canta en escena.

Pero si recurrimos al texto dramático, constatamos que el escritor ya nos dirigía la reflexión hacia el género cuando nos informa desde las didascalias que mientras el tul que Moncho ha arrojado al novio «baja como una paloma herida de muerte», Catalina, la madre, corre «sin decir una palabra, pero mordiendo un quejido hondo y tremendo» y Redenta, cubierta la cabeza con los brazos «llora histéricamente su parte de culpa en la tragedia» (Carlino 1955, 79-80).

Bibliografía

- Balbi, Lermo Rafael (1985). *Adiós, adiós Ludovica*. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Balbi, Lermo Rafael (1995). *Continuidad de la gracia*. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Balbi, Oscar (2002). «Dis pa' gente». *El teatro de la gente*. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL, 6-62.
- Carlino, Carlos (1955). *La biunda*. Buenos Aires: Edit. Ambar.
- Crolla, Adriana (1998). «Dísporas de la italianidad en el teatro argentino actual». *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. España: Universitat de València, 181-91.
- Crolla, Adriana (2013). «Configuraciones y persistencia de lo femenino y del 'matronazgo' en el teatro de la pampa gringa argentina», in «Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia», *Oltreoceano*, 7, 121-34. URL <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/324> (2019-03-13).
- Crolla, Adriana (2015). «Voces silentes y contrapuntos heterotópicos sobre el fenómeno migratorio. Recuperaciones de los Beck Bernard y de Laura Pariani desde la academia argentina». *Civitas*, 15(3), 453-72. URL <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/19665> (2019-03-13).
- Crolla, Adriana (2018). «Mujer/Matronazgo/Compromiso social. Experiencias migratorias en clave local». Crolla, Adriana; Zehnder, Sabrina (eds), *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave Argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 133-52. URL <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/LETRAS/Migraciones%20y%20espacios%20ambiguos.pdf> (2019-03-13).
- Gregorio Gil, Carmen (1998). *Migración femenina. Su impacto en las relaciones de género*. España, Ed. Narcea.
- Kreig, Raúl (no publicado). *¿Quiénáy?* [mimeo].
- Raymond, Willians [1980] (2002). *Marxismo y literatura*. Prólogo de J.M. Castellet. Trad. de Pablo di Masso. Barcelona: Península.
- Vaschetto, Nicolas (no publicado). *Recordando a mi abuelo... una historia de vida*.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Escribir historias desde una balsa

Sobrevivientes de Fernando Monacelli

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Italia

Abstract They are in a raft – real or metaphorical – and from there they try to rescue their lives and their stories, the characters of *Sobrevivientes* (2012), a novel by Argentine writer and journalist Fernando Monacelli awarded with the Clarín Prize. The text is inserted in the group not very extensive, but at this point not negligible by number and literary quality, of narratives that thematise the Falkland Islands war and, like the previous ones, presents a strong anti-heroic vein. The novel combines the years of military dictatorship and the war that ended it and looks at the consequences of the two events from a private and intimate environment. It not only denies the heroism of the combatants but tacitly equates them, as victims, with the opponents of the regime. The analysis is proposed, on the one hand, to consider this new ideological position, on the other hand, to emphasise the formal aspects of the novel – located between epistolary writing and intimate diary – and in the relationship with the other narratives of the war of the South Atlantic.

Keywords Falklands War. Malvinas War. Contemporary Argentine literature. Testimony literature. Policies of memory. Fernando Monacelli.

Sumario 1 La guerra y sus narraciones. – 2 Sobrevivir. – 3 Conclusiones.

1 La guerra y sus narraciones

El 2 de abril de 1982, el desembarque argentino en Malvinas originó una guerra inesperada ya que la Junta al poder y los altos mandos militares no pensaron que la acción pudiera ocasionar una reacción inglesa considerando que la ele-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-08 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/040

581

vada distancia de Gran Bretaña y la escasa relevancia económica que las islas del Atlántico meridional revestían en aquel entonces desaconsejarían una intervención directa de la potencia europea. Los militares desencadenaron la guerra de Malvinas viendo en ésta una estrategia que les permitiría afianzarse en el poder y cohesionar la Nación – que empezaba a manifestar su descontento en las plazas del país – apelando al valor simbólico que las Islas fueron acumulando a partir de 1833 – año de la invasión inglesa. El llamado patriótico al que pretendían recurrir representaba un mecanismo consolidado en la historia argentina ya que a este acudieron en el pasado y en los momentos de crisis los gobiernos de turno para convocar la población alrededor de un tema movilizador (Guber 2001). Al principio, el camino tomado pareció exitoso: a nivel internacional, la ausencia de una reacción militar inglesa inmediata dejó esperar que el planteamiento argentino fuera correcto; a nivel interno, despertó la respuesta esperada, unificadora y vehemente al punto de granjear el favor incluso de los sectores opositores como varios intelectuales exiliados, en cuyo seno se abrió una articulada discusión al respecto (Rozitchner [1985] 2005; Giardinelli 2002). Sin embargo – como es sabido – la acción militar derivó en el derrumbe del gobierno golpista, al poder desde 1976.

La guerra dio lugar a una variada tipología de narraciones que aportaron al relato del continente desde sus límites meridionales. Entre ellas hay que recordar

los mensajes e informaciones teñidas de un tono triunfalista, peyorativo hacia el adversario y que exaltaba las virtudes argentinas (Lorenz 2014, 150)

difundidos por la prensa nacional y que representaron las primeras narraciones sobre los acontecimientos que llegaron a los lectores argentinos (Menéndez 1998). En las décadas siguientes el episodio bélico, éste dio lugar a interpretaciones dispares y a menudo conflictivas ya que no representaba solo una derrota sino que remitía – en lo inmediato – a la ideología y a las prácticas represivas dictatoriales y – con más profundidad histórica –, a los valores simbólicos que la sociedad argentina atribuye a las islas y en los que educó y educa a los futuros ciudadanos a partir de los primeros grados de la escuela. La visión sobre los acontecimientos y sus actores fue modificándose a lo largo de los años en relación con los gobiernos que se sucedieron y las políticas que éstos implementaron. La novela *Sobrevivientes* (2012), del escritor y periodista argentino – bahiense¹ – Fernando Monacelli, galardonada con

1 La procedencia patagónica del autor no es un dato marginal ya que en esta región los acontecimientos bélicos y sus secuelas fueron y son vividos con una fuerte adhesión, que supera la de otras áreas del país.

el Premio Clarín, aun siendo entre las más recientes no contradice los rasgos de la producción narrativa que tematiza la guerra malvinense, es decir: la falta de toda inspiración épica y de una proyección heroica del accionar de sus actores (Sarlo 1994; Kohan 1999), la limitada presencia de episodios de combate, la tergiversación de los acontecimientos o el camuflaje de los personajes (Kohan 2014), el frecuente uso de la ironía, según la marca impuesta por el ya canónico texto de Fogwill, *Los pichiciegos*, primera novela escrita sobre la guerra, contemporáneamente a la misma, que con su visión cínica, irónica y antiheroica se volvió rápidamente un verdadero hito de la ficción malvinense.

2 Sobrevivir

Sobrevivientes no se uniforma al 'canon' en el último aspecto - el uso de la ironía - pero lo hace seguramente en los anteriores y se presenta como un policial anómalo. No contempla narraciones de combate ni descripciones de las Islas propiamente dichas, ya que éstas no son nunca el escenario de la acción, pero elige como referente el más emotivo acontecimiento bélico:² el hundimiento del crucero General Belgrano (1982), al que sin embargo la novela mira veinticinco años después de los hechos. Elemento disparador es el descubrimiento casual, en los hielos antárticos, de una balsa con tres cadáveres congelados entre los que figura él del conscripto Juan Cruz. El diario, en el que el joven afirmaba estar a punto de ser padre, convence a la anciana madre, doña Ana, de la necesidad de buscar a su nieto. Para lograr ese resultado la anciana consigue la colaboración de una periodista, Celina Figueroa, cuya desastrosa vida familiar fue marcada por la crisis económica de 2001. La investigación, buceando en los espacios de desesperación social, corrupción política y arrogante poder local, permitirá reconstruir los acontecimientos y encontrar a Iñaki, el nieto, apropiado por un político local y abandonado por éste al descubrirlo enfermo.

No casualmente Santiago Roncagliolo, uno de los miembros del jurado, dijo que:

Es una historia que te abraza, es un retrato de las cicatrices del pasado de la Argentina. (Rodríguez Ballester 2012)

² El peso simbólico y emocional del hundimiento del crucero General Belgrano se expresa en la reconstrucción de los orígenes de la novela, como resulta en una entrevista al autor «La idea disparadora de la novela, cuenta, surgió hace varios años. Un amigo mío pensó en hacer una película sobre el crucero Belgrano como símbolo de la unión nacional. Él tuvo la idea de la balsa en la que aparece un soldado congelado y la búsqueda del nieto. En ese momento escribí 30 páginas y la dejé; me puse a escribir otra novela. Cuando la retomé, quise escribir otra cosa. Una novela humana, sobre gente que trata de salir de la deriva de sus vidas individuales» (Rodríguez Ballester 2012).

A pesar de su arraigo en la historia reciente, la narración no se limita al ámbito nacional sino que sabe insertar el país en un contexto global y, particularmente, vincularlo a España, lugar que se caracteriza como la contracara y el destino del nuevo sueño migratorio, al que emigra el marido de Celina – muriendo en los atentados islamistas de 2004 en Madrid – y donde el niño apropiado encuentra una familia adoptiva.

Aun de ese escueto resumen se comprende que la guerra queda en el pasado mientras la novela hace hincapié en sus consecuencias, en la contemporaneidad, concentrándose prevalentemente en el accionar de personajes femeninos:³ doña Ana, Celina, la madre adoptiva y su compañera quienes representan los actores de la conversación que – en un diálogo a distancia o en presencia – conforma la estructura de la novela. Esa elección de género refuerza una posición antagónica a la lógica bélica, tradicional y preferentemente centrada en la presencia masculina. Por otra parte la sustitución del soldado por su cadáver congelado indica, en palabras de Suárez y Correa (s.f.), la

disolución de la figura del combatiente de Malvinas: el héroe despojado de lo heroico es sólo ya una muerte, una baja en guerra que en el presente se manifiesta en cuanto deuda, de índole tal vez moral.

La conservación del cuerpo y la presencia del diario matizan el silenciamiento de la cuestión que caracterizó los años sucesivos al conflicto (Speranza 1997, 2000), mas no dejan de aludirlo. El cuerpo congelado muestra, una vez más, como a los soldados y los conscriptos les fue imposible hablar de lo vivido y como la comunicación puede, a lo sumo, encauzarse en caminos alternativos. Es el caso proporcionado por el diario de Juan Cruz que, aun redactado por el joven hasta su último instante de vida, no le brindará realmente la palabra sino que será interpretado y difundido por individuos ajenos a su autor. El diario es el recurso literario que permite devolverle la centralidad y el rol testimonial al testigo integral, según la denominación que la escritora Patricia Ratto – acogiendo la conocida definición de Primo Levi – atribuye a los caídos en combate,⁴ ya que éstos, como las víctimas de los

3 Al reseñar la novela, Nidia Burgos (2012) afirma que esta cuenta «la historia de mujeres que enfrentan pérdidas fundamentales pero luchan como pueden: Doña Ana desde su persistencia, Susana, desde su silencio, Belén, desde su desesperación, Meche, desde su serena confianza en la vida. Al fin la aparentemente más fuerte, decidida y solitaria Celina, es la que muestra en sus monólogos inseguridad, desamparo y miedo. Incluso reconoce que todas pueden sobrevivir mejor que ella. Pero la novela nos va a mostrar cómo esas mujeres que se han encontrado en forma azarosa, van desarrollando lazos fuertes y flexibles a la vez, en una relación solidaria, humana y profunda».

4 En su novela *Trasfondo* (2012), Patricia Ratto escoge como protagonista el ‘fantasma’ de un caído para narrar la vida a bordo del submarino en el que estaba embarcado. El protagonista, que no ha tomado consciencia de su condición, arrastra al lector haciéndolo participar hasta el final de sus mismas incomprendiones. La autora motiva

lager, perdieron definitivamente la posibilidad de narrar los acontecimientos bélicos. Cabe sin embargo recordar que los que sobrevivieron al conflicto tuvieron que aceptar la mordaza impuéstales institucional y jerárquicamente (Terranova 2017, 225; Lorenz 2014, 158).

Como indica Martín Kohan (2014, 269-70) la escritura testimonial representó la primera y solitaria excepción al silenciamiento del conflicto que acompañó el final de la dictadura y la transición democrática. Es tal vez en consideración de esta primacía de la forma testimonial que *Sobrevivientes* se estructura como un texto pseudo-testimonial: desde el principio y en la mayoría de los capítulos la voz de la periodista cuenta a una desconocida 'señora' las etapas de la investigación, interrumpida solo por esporádicas irrupciones del discurso directo, que permiten otorgarle la palabra a los personajes, o por más frecuentes ejemplos de discurso indirecto libre, que confirman y concretan la presencia de la silenciosa destinataria que solo al final se comprenderá ser la madre adoptiva del niño, originariamente apropiado por el líder político del pueblo de Juan Cruz y sucesivamente abandonado al descubrirlo 'fallado' porque autista.

Se sustraen a esa estructura monologante, confesional e íntima tres capítulos donde un narrador omnisciente integra en la novela el personaje del Taraloco, otro conscripto del General Belgrano enloquecido - como bien indica el apodo - a raíz de la experiencia del hundimiento. Los tres capítulos cuentan la historia de marginalidad del hombre gracias a la reconstrucción hecha por un veterano de guerra, el capitán Molina. Proporcionan además el espacio para poner de relieve las dramáticas secuelas de la guerra con la elevada incidencia de casos de estrés post traumático entre los ex combatientes y la actividad llevada a cabo por los veteranos en ausencia de todo sostén público. Cierra el texto otra ficción de oralidad, si no de testimonio, la inclusión de cinco mails en las que Celina escribe a la familia española de Iñaki instalando la dimensión global y la atención a la contemporaneidad en un tejido narrativo apasionado, emotivo y esperanzador que recupera en una óptica positiva la imagen inicial de la balsa que, metafóricamente, es el espacio compartido por todos los personajes, como afirma Monacelli en una entrevista:

La idea de *Sobrevivientes* es que, en algún momento dado, todos estamos a la deriva, a todos nos rodean océanos de incertidumbre. El individuo está rodeado por fuerzas que no puede manejar y, desde ahí, construye su supervivencia. No hay mucha diferencia entre un tipo en una balsa a merced de las olas y un padre de familia que en

la elección de la estructuración fantástica del texto en cuanto homenaje a los 'testigos integrales' del conflicto (Consideraciones que Patricia Ratto hizo durante una presentación en la Casa Argentina de Roma el día 8 de mayo de 2018).

2001 se había quedado sin trabajo, sin ahorros. Ambos tienen la necesidad de sobrevivir. (Rodríguez Ballester 2012)

Al mismo tiempo el autor ejemplifica en la novela el convencimiento según el cual es posible salvarse solo gracias a una ayuda mutua, como afirma más explícitamente en una entrevista subrayando la importancia de la acción personal, la participación y coordinación directas sin delegar en las instituciones:

Advierto en lo que usted dice una desconfianza, un recelo hacia la sociedad y una mayor confianza en las acciones individuales. ¿A qué se debe?

Creo que, en realidad, son las buenas acciones de los individuos las que construyen un futuro sin naufragos. Y no las sociedades ni ningún iluminado que las maneje de manera extraordinaria. Pienso que las personas y las familias son quienes en verdad salvan a los otros y no un plan divino o uno inventado por un grupo de gente que se cree capaz de hacer de nosotros los mejores del mundo. Yo confío mucho en la capacidad de las personas para tener un gesto hacia el otro, y eso es algo maravilloso. (Núñez 2012)

La visión 'ecuménica' que se desprende de las afirmaciones de Monacelli con respecto a la condición de sobreviviente que el ser humano tiene, episódicamente, que enfrentar conlleva, en el específico caso de la novela, la asimilación de distintas categorías de víctimas de la realidad contemporánea y de sus políticas. Resultan reunidos bajo el rótulo de sobrevivientes: los ex combatientes, ya sean conscriptos o veteranos; los desaparecidos por la dictadura militar y sus familiares; cuantos fueron afectados por el default de 2001 y, de forma más general, los que sufren las consecuencias de ideologías ciegas y violentas, como en el caso de los atentados islamistas.

Confirman ese enfoque el papel de ciertos personajes y algunas elecciones léxicas. Más detalladamente podemos considerar que la equiparación entre ex combatientes y desaparecidos resulta enfatizada por el rol de doña Ana, abuela de un nieto desconocido-apropiado, nacido de un hijo que se suponía muerto sin que hubiera sido encontrado su cuerpo. Rasgos, ambos, que - con su evidente alusión a la desaparición de opositores y a la adopción-apropiación de sus hijos - remiten a prácticas paradigmáticas de los métodos represivos actuados en la Argentina dictatorial.

La otra equiparación, entre el ex combatiente Juan Cruz y Celina, en cuanto víctima de la crisis económica de 2001, se funda en algunas elecciones léxicas que remiten al campo semántico del frío y la intemperie que afectan a ambos. Tienen acepción propia en el diario de Juan Cruz:

Ugarte dice que cuanto más pegados estamos, mejor ya no se oye nada gritos, por primera vez desde que nos dieron los ingleses hasta ahora me acuerdo como en una película corrimos el agua estaba helada y yo pensaba en nuestro beb. (Monacelli 2012, 23; cursiva y puntuación como en el texto)

Me detuve en esos párrafos aislados. Eran más fáciles de leer. Igual tuve que acercar el cuaderno al velador. La luz dio sobre uno al azar. Decía: *mi amor, los tres nos abrazamos. Me olvidé del frío. (21)*

Tienen, en cambio, significado metafórico en la descripción de las sensaciones de Celina después de la partida del marido:

Me sentí hundida, cayendo a la profundidad de una oscuridad helada. Por las noches temblaba de miedo y apretaba a Tomás [el hijo] para recibir un poco de su calor, pero al rato temía que el frío que me atravesaba en la cama terminara enfermándolo. [...] A la mañana, todo estaba igual, la misma visión desolada, la sensación de haber dormido a la intemperie [...] Le digo, señora, que durante más de un año me sentí como un naufrago a punto de morir congelado; el resto de los seres humanos eran puntos inaccesibles en el horizonte. (9-10)

De esta manera, se conforma un silogismo que vincula situaciones y actores sociales de diferentes - aunque igualmente dramáticos - momentos históricos. Sin embargo, para una correcta interpretación de la novela no es suficiente basarse en el espíritu 'ecuménico' declarado por el autor sino que cabe relacionarla con dos fechas y el posicionamiento ideológico de esos años: el 2007 - 25° aniversario de la guerra y año de los acontecimientos narrados - y el 2012 - 30° aniversario y año de edición del texto. Ambas fechas se sitúan en coincidencia de los mandatos presidenciales kirchneristas, sucesivamente a dos distintas actitudes mantenidas por la sociedad argentina sobre Malvinas y sus combatientes. La primera es la etapa de victimización de los ex combatientes, propia de los ochenta y alineada al proyecto de desmalvinización, como el sociólogo y politólogo francés Alain Rouquié denominó el proceso mediante el cual era preciso

quitarles a las Fuerzas Armadas la posibilidad de rehabilitarse ante sus compatriotas a partir de la invocación de una causa 'justa'. (Lorenz 2014, 158)

Con el fin de desmalvinizar, la sociedad argentina en aquellos años borraba la guerra del horizonte histórico reciente y al mismo tiempo arrinconaba a los combatientes, víctimas cuya culpa era haber vestido un uniforme. La etapa siguiente - en los noventa - coincide con la re-

habilitación de la institución militar que había conseguido el objetivo haciendo hincapié en casos ejemplares y no por eso aislados de comportamiento profesional y hasta heroico de oficiales, que vivificaban la tradición sanmartiniana y decimonónica en la que pretendían instalarse las Fuerzas Armadas. La asunción de Néstor Kirchner (2003) y la implementación de las políticas de tutela de Derechos Humanos permiten aplicar esa misma preocupación a los episodios del pasado bélico.

Los primeros meses de su gobierno [de Néstor Kirchner] fueron una vertiginosa puesta en acto, a través de fuertes gestos simbólicos, [del] compromiso con la revisión del pasado. (Lorenz 2012, 344-5)

Una revisión del pasado en la que resultaba tanto más importante poner la atención en el episodio bélico debido a la procedencia del nuevo mandatario que se había definido marcado por la cultura malvinera y había afirmado que sostendría «inclaudicablemente nuestro reclamo de soberanía sobre las Islas Malvinas» (del Discurso del 25 de mayo de 2005 ante la Asamblea Legislativa, citado en Lorenz 2012, 344). Desde este planteamiento político y jurídico surge, a mi entender, la mirada que antes definí 'ecuménica', que atraviesa la novela. Ésta reproduce la sensibilidad de la época aún sin abandonar la óptica que victimizaba a los conscriptos, y que el autor extiende a todos los combatientes, ya que en la balsa se encuentran los cuerpos de un oficial, un suboficial y un conscripto (Monacelli 2012, 13). El autor, de esa manera, actúa una identificación que esos últimos habían rechazado en la primera posguerra y que se afirmó en la época menemista gracias al apoyo proporcionado a la Federación de Veteranos de Guerra de la República Argentina. La ausencia de toda mención a los tratos abusivos de los oficiales - ampliamente demostrados (Niebieskikwiat 2012; Vassel 2007⁵) y mencionados incluso en el Informe Rattenbach - parece compartir la mirada que se difundió a veinte años de la guerra, según la cual se veía en la circunstancia una nota de mérito más para los soldados. Sin embargo el autor no abandona la visión crítica propia de los ochenta y confía su expresión al personaje de Celina, quien observa el uso instrumental del heroísmo en la sociedad argentina de posguerra, fenómeno que denomina «heroísmo de marketing» (Monacelli 2012, 35). Un concepto que el escritor reitera en una entrevista al afirmar que:

La gesta de Malvinas es una abstracción pero los soldados no. [...] Los usaron para tapar la dictadura, los escondieron para olvidar el episodio. Cada vez que alguien los necesita para reafirmar un mal entendido sentido de patria, los usan. Son individuos a los que

5 Para una extensa bibliografía histórico-periodístico-testimonial sobre la guerra de Malvine véase Ferraiolo 2016.

les tocó pasar por algo y está mal que se los olvide como personas. (Rodríguez Ballester 2012)⁶

3 Conclusiones

Para resumir, se puede afirmar que *Sobrevivientes* adhiere al canon de las narraciones ficcionales sobre la guerra de Malvinas aun proponiendo rasgos escriturales e ideológicos que serían difícilmente comprensibles fuera del contexto histórico de redacción. La novela muestra la evolución ideológica por la que transitó la sociedad argentina. De un punto de vista formal elige una estructura que parece celebrar la forma testimonial que, al terminar la guerra, supo recuperar el tema silenciado, pero por otra parte no se aleja de la escritura que Beatriz Sarlo (2005, 22), al hablar de la narrativa sobre la represión dictatorial, denominó «giro subjetivo». Propone entonces una nueva declinación de lo subjetivo y lo testimonial reafirmando la óptica del primero y eligiendo – desde lo ficcional – la forma del segundo. Una combinación que se puede interpretar como un homenaje al difícil papel del testigo y al testimonio en todas sus variaciones.

Bibliografía

- Burgos, Nidia (2012). «'Sobrevivientes': Una trama intensa y apasionante». *La nueva*, 30 de diciembre. URL <http://www.lanueva.com/nota/2012-12-30-9-0-0--sobrevivientes-una-trama-intensa-y-apa-sionante> (2018-05-26).
- Ferraiolo, Serena (2016). *La guerra delle Malvine/Falkland nella letteratura argentina: tre generazioni a confronto* [tesis doctoral]. Roma: Università di Roma Tre.
- Giardinelli, Mempo (2002). «El insuperado síndrome de Malvinas». *Página 12*, 1 de abril. URL <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-3439-2002-04-01.html> (2018-09-15).
- Guber, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kohan, Martín (1999). «El fin de la épica». *Punto de Vista*, 64, 6-11.
- Kohan, Martín (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas 1982-2012*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lorenz, Federico (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- Menéndez, María Isabel (1998). *La 'comunidad imaginada' en la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Eudeba.

⁶ Cabe observar que aunque Monacelli acepte la expresión 'gesta', cuyo uso se generaliza como consecuencia de la rehabilitación de las Fuerzas Armadas, como bien indica la acepción positiva que el término asigna a la guerra austral, el autor no abandona la mirada profundamente severa sobre los hechos.

- Monacelli, Fernando (2012). *Sobrevivientes*. Buenos Aires: Clarín; Alfaguara.
- Niebieskikwiat, Natasha (2012). *Lágrimas de hielo. Torturas y violaciones a los derechos humanos en la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Norma.
- Núñez, Jorgelina (2012). «Fernando Monacelli: ‘El amor salva a la gente de la deriva’». *Clarín, Revista Ñ*, 2 de noviembre. URL https://www.clarin.com/ficcion/fernando-monacelli-premio-clarin-novela_0_Bk-qzvWRswQL.html (2018-09-15).
- Ratto, Patricia (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Rodríguez Ballester, Alejandra (2012). «‘La gesta de Malvinas es abstracta pero los soldados no. Y los usan’». *Clarín, Revista Ñ*, 1 de noviembre. URL https://www.clarin.com/rn/literatura/gesta-Malvinas-abstracta-soldados-usan_0_H1MgxGAiv7x.html (2018-05-26).
- Rozitchner, León [1985] (2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires: Losada. Ed. or.: Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Sarlo, Beatriz (1994). «No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia». *Punto de Vista*, 49, 11-15.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Speranza, Graciela (1997). «Malvinas: una guerra sin relatos ni imágenes». *Clarín*, 13 de junio.
- Speranza, Graciela (2000). «Como se cuenta una guerra». *Clarín*, 26 de marzo.
- Suárez, Fernando Manuel; Correa, Joaquín (s.f.). «La escritura de Malvinas y sus parámetros. Una lectura de *Sobrevivientes* de Fernando Monacelli». *Laboratorio de escrituras*, Notas 12. URL <https://goo.gl/SQXwWi> (2018-09-14).
- Terranova, Juan (2017). *Puerto Belgrano*. Buenos Aires: Random House.
- Vassel, Pablo Andrés (2007). *Memoria, verdad, justicia y soberanía. Corrientes en Malvinas*. La Plata: Ediciones al Margen.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

«Peregrina en mí misma» Julia de Burgos y el imaginario de la naturaleza como emblema de la identidad nómada hispanoamericana

Carmen Bonasera
Università di Pisa, Italia

Abstract The present essay aims at contextualising the production of Puerto Rican poet Julia de Burgos amongst migration writings, highlighting her divergence from patriarchal *treintista* ideology and her pan-American ideal that conciliates plurality of identities. Furthermore, the essay proves that, despite being related to difficult circumstances, the migrating identity of female Latin American subjects may acquire positive connotations when transposed into lyrical texts. For this purpose, the ecocritical analysis of a selection of texts by Julia de Burgos will show how the fluidity of the female nomadic subject is mirrored in an imagery related to nature and dominated by watery elements.

Keywords Julia de Burgos. Migration studies. Nomadic subject. Female identity. Ecocriticism.

Sumario 1 Introducción. – 2 Julia de Burgos: vida y poética. – 3 El contexto histórico-literario puertorriqueño y las escrituras de la migración. – 4 El imaginario acuático como emblema del sujeto femenino errante. – 5 Conclusiones.

1 Introducción

La perspectiva de este ensayo sigue una tendencia crítica orientada hacia el reconocimiento de una divergencia entre experiencia biográfica de poetas que padecieron vivencias trágicas y la representación de sus sujetos poemáticos.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/041

591

El propósito es de trazar un recorrido en la producción de la autora puertorriqueña Julia de Burgos (Carolina, San Juan de Puerto Rico, 1914-Nueva York, 1953) que sea capaz de desviar la atención crítica de las dificultades derivadas de su experiencia de migración en los Estados Unidos, dificultades que sin duda determinaron su muerte prematura. Al contrario de este enfoque crítico sobre la biografía, se demostrará que la identidad nómada hispanoamericana, aunque proceda de circunstancias alienantes, cuando se traslade a la lírica se configura de manera diferente y no necesariamente congruente con los acontecimientos biográficos. Así que se intentará evidenciar que la esencia errante de esa identidad puede adquirir una transposición lírica altamente positiva, a través del uso de un simbolismo relacionado con la naturaleza, de carácter múltiple y metamórfico. Después de una necesaria contextualización en el panorama histórico-literario puertorriqueño y en el marco de las 'escrituras de la migración', el propósito de este ensayo es ceñirse a un análisis textual de orientación ecocrítica, que se centrará en el imaginario de la naturaleza y en la capacidad de transformación del elemento acuático. El análisis contribuirá a integrar la poética de Julia de Burgos en las teorías del nomadismo feminista que Rosi Braidotti estudia y teoriza en *Nomadic Subjects* ([1994] 2011), enraizadas en la consideración de la conciencia nómada como una forma de resistencia política a las visiones hegemónicas de una identidad fija y unitaria.

2 Julia de Burgos: vida y poética

El valor de la obra poética de Julia de Burgos fue generalmente reconocido en su país de origen solo tras su muerte y durante algunas décadas permaneció ignorado fuera del ámbito americano, posiblemente a causa de los desgraciados acontecimientos biográficos que atrajeron mayormente la curiosidad del público. Recientemente se ha despertado un ferviente interés en relación a su obra, que la sitúa de manera definitiva en el apogeo de las poetisas americanas. De extracción pobre y de origen afroantillana, después de una experiencia como maestra, se inscribió al Partido Nacionalista de Puerto Rico y al final de los años treinta ya llevaba publicados tres poemarios (*Poemas exactos a mí misma*, 1937; *Poema en veinte surcos*, 1938; *Canción de la verdad sencilla*, 1939). En estos poemarios, ella une la lírica intimista al trato de las injusticias sufridas por su pueblo, y particularmente por las mujeres, razón por la cual fue considerada una de las madres del feminismo poético americano de lengua española. A nivel personal, el fracaso de dos matrimonios y otras relaciones, su maternidad frustrada, la precariedad económica, la preocupación hacia las cuestiones sociales y su exilio voluntario en Cuba y en Nueva York fueron los motivos principales que provocaron su caída en un turbio abismo

de depresión y alcoholismo, a causa del cual fue frecuentemente hospitalizada. El 28 de junio de 1953 desapareció del piso donde se estaba alojando, sin dejar rastro de sí; el 6 de julio la encontraron sobre una acera del barrio neoyorquino de Harlem, inconsciente y desprovista de documentos de identificación. Morirá de neumonía poco tiempo después, y el cuerpo será reconocido y recuperado por sus parientes algunos meses después.

Desde el punto de vista artístico, uno de los rasgos principales de su escritura es la extraordinaria fidelidad al ejercicio poético, en abierta rebelión contra los códigos culturales y la idea tradicional de mujer que prevalecía en Puerto Rico en las primeras décadas del siglo XX. Su obra atestigua un proceso de búsqueda constante; el descubrimiento de su propia identidad personal y artística culmina en una metamorfosis existencial a la que le corresponde una toma de conciencia gradual de las cuestiones sociales más candentes de su país. Entre éstas, el colonialismo, el mestizaje étnico (siendo ella misma un ejemplo por su raíz negrista), el sistema patriarcal, el desasosiego causado por la migración, la difícil condición femenina, son todos temas que se descubren tanto en sus poemas como en sus artículos. A nivel introspectivo, su poesía se configura como un eterno diálogo entre la Julia del pasado y la Julia del presente, con constantes interrogaciones metafísicas justificadas por una tensión hacia la fusión con la humanidad, la naturaleza y el cosmos. No obstante la complejidad temática, el estilo expresivo y lingüístico permanece sencillo y claro, incluso en el intenso poemario póstumo, *El mar y tú* (1954). Éste se destaca por un opresivo sentido de angustia: el espíritu vital y rebelde del pasado parece dejar lugar a una dolorosa resignación, a la soledad y a la fragmentación del sujeto,¹ ya no caracterizado por la dimensión totalizadora del *eros*:

En la colección *El mar y tú* ella se sumerge en las emociones de la mujer enamorada, en la entrega y el éxtasis. Pero después empieza el rompimiento en la ola, lo que conduce a la desintegración, a la masa informe de la soledad, el abandono y la muerte. (Fox Lockert 1990, 121)

La crítica ha leído a menudo su obra solamente idealizando sus dolorosas experiencias personales, mientras que este ensayo aspira a clarificar que su trayectoria artística se basa sobre un ejemplar proceso de constante búsqueda y descubrimiento de su propia identidad. A través de ese proceso, ella problematiza la experiencia

¹ Para un análisis detallado del concepto de fragmentación del 'yo', cf. Beaupied 1992, que considera que las razones del desdoblamiento del sujeto proceden máxime de circunstancias socialmente conflictivas, de frustraciones amorosas y del exilio, y también presta atención a su voluntad de recuperar una identidad individual.

subjetiva y la abre a múltiples perspectivas, entre las cuales resalta la migrante: tras enmarcar la obra de Burgos en el panorama histórico-literario puertorriqueño contemporáneo y en las escrituras de la migración, se procederá con un análisis ecocrítico de una selección de sus textos poéticos, con el objeto de demostrar que la fluidez del sujeto nómada femenino encuentra su transposición lírica en un imaginario relacionado con la naturaleza, especialmente dominado por la centralidad del elemento acuático.

3 El contexto histórico-literario puertorriqueño y las escrituras de la migración

No es fácil situar la obra poética y periodística de Julia de Burgos en un movimiento literario y cultural determinado: pese a ello, las críticas más acreditadas convienen en que hace parte de una generación de transición, que se sitúa entre el grupo de escritores nacionalistas de los años treinta (los 'treintistas') y la generación de autores 'nuyoricans', que se establecieron en los Estados Unidos tras el éxodo borincua de los años cincuenta y setenta.² La cuestión de la identidad nacional se encuentra en el centro del debate cultural y literario de las primeras décadas del siglo XX en Puerto Rico: los autores de la Generación del treinta realizaron obras de acuerdo con la visión que Antonio S. Pedreira incluyó en *Insularismo* ([1934] 1992), una influyente recopilación de la formación del carácter y de la cultura puertorriqueños. Según la visión de Juan Gelpí, los treintistas sostenían que la única manera de «'sanar' la herida del colonialismo» (1997, 247) era a través de un nacionalismo totalizador y determinista, orientado a la definición de una identidad nacional homogénea: aunque de manera contradictoria, idealizaban la descendencia hispánica contra el imperialismo estadounidense y consideraban la dimensión colonial, y sus consecuencias identitarias y culturales, como una enfermedad. Esta visión se refleja en un canon literario distintivamente patriarcal, cerrado y refractario a las contaminaciones y a las incursiones de géneros considerados marginales como la lírica. En ese contexto, la posición ideológica de Julia de Burgos se aleja visiblemente: el movimiento nacionalista y los escritores de la Generación del Treinta articulan una identidad nacional rígidamente circunscrita y de dirección hispanófila, ignorando la complejidad constitutiva de América Latina; en cambio, la producción de Burgos propone adquirir la óptica de la alteridad, sobre todo con respecto a los sectores sociales más oprimidos,

² Se señalan Duany 2002 y Flores 1993 como textos fundamentales para una mejor y más extensa crítica del contexto literario puertorriqueño y de su inserción en las escrituras migrantes.

que Pedreira y los treintistas no tomaban en consideración. La perspectiva de Burgos está centrada en una identidad colectiva y orgánica, que abraza el carácter poliédrico de todas las culturas latinoamericanas. Desde el punto de vista artístico, su producción se asimila principalmente a las vanguardias de orientación más internacional e, igual que en el caso de los varios '-ismos', la obra de Burgos se reconoce por su carácter dinámico, híbrido, en tensión entre las raíces negritas, la reivindicación nacionalista y el contacto con la modernidad estadounidense, así como una tensión estética entre la introspección, el simbolismo y el discurso social. Por consiguiente, el sujeto de Burgos se configura como intrínsecamente refractario, en completa resistencia a cualquier discurso unitario y hegemónico, sobre todo patriarcal.

No solamente: el 'yo' de Burgos es también (y sobre todo) profundamente nómada. Su decisión, al final de los años treinta, de emigrar en Cuba y en los Estados Unidos (Washington y Nueva York) procedía del reconocimiento de encontrarse cerrada en un ambiente sociocultural represivo para una mujer de origen africano, que pertenecía a la clase obrera, activa social y políticamente, divorciada y con inapropiadas aspiraciones artísticas. Pese a las dificultades, la experiencia de migración amplió sus perspectivas culturales e ideológicas: por ejemplo, en Cuba entró en contacto con la idea de la identidad panamericana, que se origina del concepto de 'nuestra América' de José Martí. Sobre todo, su experiencia contribuyó a prefigurar las cuestiones identitarias que preocuparían las futuras comunidades puertorriqueñas en los Estados Unidos, elevando a Burgos a ícono cultural y a pionera de la sucesiva generación de escritores de la diáspora (años cincuenta y Setenta), que fueron llamados 'nuyoricans' para subrayar el carácter bilingüe y bicultural de esa comunidad.³

La actividad periodística desde Nueva York, vehiculada especialmente por el periódico *Pueblos Hispanos* (1943-44) testimonia que las primeras comunidades puertorriqueñas en Nueva York consideraban la prensa en lengua española el medio predilecto para prácticas culturales y políticas de tipo transnacional.⁴ La escritura periodística de Julia de Burgos explora las temáticas de la migración, de la solidaridad entre los pueblos latinoamericanos, del binarismo blanco-negro que en los Estados Unidos se ve turbado por la introducción de los latinos, demostrando su interés hacia el desarrollo de identidades transnacionales y fluidas. Según esta visión, la naturaleza puertorriqueña se configura como una confluencia de múltiples características

³ Para una lectura más detallada, cf. Pérez Rosario 2010 y 2014, que analizan la experiencia migratoria de Julia de Burgos, situando su compleja ideología y su producción cultural en el umbral entre nacionalismo y movimiento nuyoricán, y haciendo hincapié en su legado cultural.

⁴ Sobre la escritura periodística de Burgos, además de Pérez Rosario 2014, véase también Pérez Rosario 2013.

étnicas, sociales y culturales, en clara oposición con la visión treintista. Su obra se integra así en la corriente que se ha definido ‘contranarrativa de la nación’, en el sentido que propone Homi K. Bhabha:

Counter-narratives of the nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries – both actual and conceptual – disturb those ideological manoeuvres through which ‘imagined communities’ are given essentialist identities. [...] [The] boundary that secures the cohesive limits of the western nation may imperceptibly turn into a contentious internal liminality that provides a place from which to speak both of, and as, the minority, the exilic, the marginal, and the emergent. (1990, 300)

La contranarrativa por parte de sujetos migrantes, nómadas o en exilio, como en el caso de Burgos, desestabiliza los confines de la identidad atribuida por el discurso hegemónico y permite instituir una nueva identidad. Además, la escritura poética de Burgos vehicula la misma ideología particular que se encuentra en sus ensayos periodísticos; como afirma Gelpí,

El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos es una marca de la diferencia – del exilio – en el cual produjo gran parte de su obra: exilio literal y figurado. Escribió buena parte de su obra fuera de su país de origen y también fuera del discurso cultural hegemónico. (1997, 254)

Contrariamente al cerrado determinismo geográfico propuesto por el canon treintista, la geografía simbólica de Burgos es intrínsecamente compleja, dinámica y multiforme: gracias a la influencia de la realidad insular y de las siguientes experiencias migratorias, se constituye principalmente de espacios naturales abiertos (ríos, mares, rutas, caminos, senderos, surcos), en una dimensión espacial en constante transición que se adapta a la construcción poética de un sujeto nómada en perpetuo camino. El insularismo de Burgos no lleva en sí los caracteres de limitación y circunscripción que afloran del ensayo de Pedreira ([1934] 1992), sino considera la raíz puertorriqueña como el punto de partida para una peregrinación finalizada al contacto con la alteridad. Por añadidura, el género femenino de la instancia poética migrante invalida la visión normativa de la mujer encerrada en la vida doméstica y fomenta la adquisición de una individualidad afirmativa, en continuo enriquecimiento, pese a las criticidades socioculturales y psicológicas que había encontrado durante la migración desde

la isla hacia el continente.⁵ Por consiguiente, a partir del simbolismo de la naturaleza y geográfico es posible analizar la poesía de Julia de Burgos evidenciando la rendición lírica de su visión identitaria: líquida, sin fronteras y en profunda transformación. El tipo de análisis textual que este ensayo propone se refiere a la Ecocrítica, un campo de la crítica literaria que se ha desarrollado en las últimas décadas en el contexto norteamericano. A pesar de aparecer por primera vez en el título de un ensayo de William Rueckert (1978), el concepto de *ecocriticism* fue propuesto por Cheryl Glotfelty y Harold Fromm en los años noventa; se originó del reconocimiento de una crisis medioambiental y de la necesidad de colocar la literatura en la lucha contra la destrucción ambiental típica del Antropoceno.⁶ El enfoque crítico de esta disciplina se centra en textos literarios que representan la relación entre vidas humanas y no humanas y se dedica principalmente a la representación de la naturaleza en las obras literarias, combinando diferentes paradigmas ontológicos: el discurso ecológico se mezcla, por lo tanto, con otras disciplinas (antropología, ética, psicología, filosofía) al fin de interpretar correctamente un texto. A través de estudios ecocríticos, se han incorporado consideraciones medioambientales en el discurso de la teoría literaria, interrogando las concepciones del humano y explorando las ideas de personificación, hibridez, animalidad, transcorporeidad: el núcleo de este planteamiento, en suma, desecha el binarismo naturaleza-cultura y crítica la concepción de una naturaleza separada del reino humano. Además, un análisis ecocrítico permite aclarar las modalidades con las cuales el sujeto (en el caso de Burgos, el 'yo' lírico) refleja sus emociones y su sufrimiento en el entorno ambiental, que así se vuelve espejo y símbolo de una interioridad rica y compleja: a partir de este enfoque, que combina la teoría ecocrítica y cierta visión romántica de la naturaleza, se analizará la poesía de Julia de Burgos.

⁵ A ese propósito, cf. Pérez 1990, que considera el concepto de espacio en la poesía puertorriqueña femenina, a partir del estudio de poetas isleñas que emigraron o nacieron en Estados Unidos, y asimismo subraya un cambio evidente en la representación poética del espacio, que acaba ocupando lugares más universales a causa de las experiencias de migración.

⁶ La proliferación de antologías ecocríticas muestra el significativo desarrollo y la diversificación de esta disciplina: las primeras antologías fueron publicadas entre 1990 y 1995 y exploraban la representación de la naturaleza o del medioambiente en la literatura; progresivamente, estudios ecocríticos se han multiplicado, ampliando el alcance de la investigación hacia las perspectivas del feminismo ecológico, de la ecopoética, de la ecolingüística, de los estudios animales, de los estudios ecocríticos poscoloniales, de la ecología *queer* y otros más. Sobre el estudio de la Ecocrítica, véanse los textos fundamentales: Glotfelty, Fromm 1996; Coupe 2000; Garrard 2014; para críticas más específicas sobre la ecopoética cf. Bryson 2002, y sobre el feminismo ecológico cf. Plumwood 1993.

4 El imaginario acuático como emblema del sujeto femenino errante

La trayectoria poética de Burgos deriva de su experiencia migratoria de Puerto Rico a Nueva York, y a nivel estético se traduce en la transición desde un simbolismo de la naturaleza que se relaciona con la geografía insular y rural, hasta la fusión con un imaginario metamórfico, que es caracterizado por espacios abiertos. Esta transición resulta marcada por un elemento acuático, que se declina en las frecuentes visiones fluviales y marinas. Al principio, el agua se configura como el emblema de la fusión con la naturaleza; luego el mismo elemento acuático sostiene el 'yo' a lo largo de las estaciones de su vida y los lugares de la migración; al final, se revela el símbolo de una identidad femenina universal y en continua metamorfosis.

Los poemas «Íntima» y «Yo misma fui mi ruta», que son incluidos en el primero poemario, *Poema en Veinte Surcos* (1938), sirven como manifestación embrionaria del profundo carácter nómada del 'yo' poético:

Se recogió la vida para verme pasar.
Me fui perdiendo átomo por átomo de mi carne
y fui resbalándome poco a poco al alma.

Peregrina en mí misma, me anduve un largo instante.
Me prolongué en el rumbo de aquel camino errante
que se abría en mi interior,
y me llegué hasta mí, íntima.
(«Íntima», vv. 1-7; Burgos 1961, 67)

En este texto, la fragmentación que el 'yo' padece («me fui perdiendo átomo por átomo de mi carne», v. 2) se resuelve a través del abandono a la experiencia errante y peregrina, que permite al sujeto adquirir conciencia de su propia interioridad (vv. 4-7). Además, a nivel estilístico, la red de oxímoron (vv. 4, 5 y 7) parece ser el esqueleto formal del sentido de ese texto, y encaja con la fórmula paradójica el sintagma «peregrina en mí misma», ya que traslada una situación espacial externa (el peregrinaje) al lugar de la interioridad más íntima. Asimismo, «Yo misma fui mi ruta» afirma el carácter nómada desde la metáfora del título, representando al sujeto como un lugar de camino y vinculándolo también a otras figuras de movimiento, como los pies, el caminar y los pasos, e incluso a símbolos que evocan la realidad isleña y rural, la tierra y el suelo:

Pero yo estaba hecha de presentes,
y mis **pies** planos sobre la **tierra** promisoro
no resistían **caminar** hacia atrás,

y seguían **adelante, adelante**,
burlando las cenizas para alcanzar el beso
de los **senderos nuevos**.

A cada **paso** adelantado en mi **ruta** hacia el frente
rasgaba mis espaldas el aleteo desesperado
de los troncos viejos.

Pero la rama estaba desprendida para siempre,
y a cada nuevo azote la mirada mía
se separaba más y más y más de los **lejanos**
horizontes aprendidos; [...]

Ya definido mi **rumbo** en el presente,
me sentí brote de todos los **suelos** de la **tierra**,
de los **suelos** sin historia,
de los **suelos** sin porvenir,
del **suelo** siempre **suelo** sin orillas
de todos los hombres y de todas las épocas.
(«Yo misma fui mi ruta», vv. 4-13, 20-25; Burgos 1961, 99-100;
énfasis añadido)

Se representa así un sujeto todavía arraigado en una dimensión terrestre y rural, pero ya errante, refractario al sedentarismo y al encierro en un espacio doméstico y normativo. Sin embargo, el título del primero poemario, *Poema en veinte surcos*, testimonia una fuerte conexión con la tierra nativa, además de ser una clara referencia a la poética nerudiana:⁷ por medio de la elección de la imagen del surco campesino como eje semántico de su primera producción, Julia de Burgos pretende también afirmar con fuerza su origen campesino, y reafirmar el recuerdo de su infancia, durante la cual permaneció en contacto con un contexto natural incontaminado. La primera poética de Burgos es dominada por una sencillez fundamental, por una fuerte atención hacia la percepción sensorial, y por el empleo de imágenes que se refieren al campo semántico de la naturaleza, y con continuas referencias al ambiente circundante, floreciente y sensual (campos, jardines, flores, rosadales, fuentes, ríos, mares, vientos, cielos estrellados, animales, etc.). Es más, el paisaje que sus poemas pintan está dominado por las tonalidades del azul y del blanco, que reflejan cierto apego a la tradición modernista.

En particular, el imaginario acuático domina la producción poética de la puertorriqueña: en primer lugar, a través de una focalización sobre el recuerdo del río de su infancia, y luego a través de una fusión

⁷ Véase *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda.

lirica con el mar. Para ella, el agua es el símbolo vital por excelencia: es elemento vivo y metamórfico, emblema de la naturaleza, del amor sensual y de la poesía. Por añadidura, el agua es símbolo de ella misma, dado que Julia de Burgos nació en una isla, creció en la orilla del Río Grande de Loíza, y al final se trasladó en Cuba y Nueva York, lugares en que las realidades marina y fluvial son protagonistas. No es por casualidad que en la mayoría de sus composiciones predomina el tema acuático: mientras los treintistas hacían hincapié sobre la tierra, Burgos elige el agua como elemento portante de su poética, realizando un 'sujeto errante' que no puede ser represado ni detenido, precisamente como el agua. En la primera parte de su producción, el poema «Río Grande de Loíza» (en *Poema en Veinte Surcos*) ejemplifica su voluntad de generar una propia cosmogonía a partir del río que fue el escenario del nacimiento y de la maduración suya y de su pueblo. El río es el manantial natural desde que se origina no sólo el 'yo' como ser humano, sino también como poeta: el sujeto y la poesía se unen, se funden y se confunden nadando en su flujo en perpetuo devenir; el río es nacimiento, persona, poesía.

¡Río Grande de Loíza!... Mi manantial, mi río,
 desde que alzóme al mundo el pétalo materno;
 contigo se bajaron desde las rudas cuestas,
 a buscar nuevos surcos, mis pálidos anhelos;
 y mi niñez fue toda un poema en el río,
 y un río en el poema de mis primeros sueños.
 («Río Grande de Loíza», vv. 13-18; Burgos 1961, 69)

Además, el río es el escenario de la maduración sexual: si el erotismo constituía un exceso para los escritores nacionalistas, en cambio Julia de Burgos romantiza la naturaleza y además muestra su conexión con las experiencias personales. Con este enlace a la dimensión biográfica, manifiesta también la influencia de las tendencias más ejemplares de las grandes mujeres poetas americanas.⁸

Llegó la adolescencia. Me sorprendió la vida
 prendida en lo más ancho de tu viajar eterno;
 y fui tuya mil veces, y en un bello romance
 me despertaste el alma y me besaste el cuerpo.
 («Río Grande de Loíza», vv. 19-22; Burgos 1961, 69)

⁸ «El erotismo, como bien se sabe, fue en las grandes poetisas de América - Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delmira Augustini - grito de liberación de la mujer hispánica, sofocada bajo el peso de prejuicios anacrónicos y de la imagen 'angelical' que los románticos le impusieron» (González 1961, 15).

La unión con el río es tan intensa que incluso el sujeto mismo adquiere atributos fluviales, prefigurando la futura experiencia de fecunda vida errante y nomadismo voluntario:

¡Quién sabe en qué remoto país mediterráneo
algún fauno en la playa me estará poseyendo!
¡Quién sabe en qué aguacero de qué tierra lejana
me estaré derramando para abrir surcos nuevos;
o si acaso, cansada de morder corazones,
me estaré congelando en cristales de hielo!
(«Río Grande de Loíza», vv. 25-30; Burgos 1961, 70)

El río no es únicamente vivo como un ser humano, sino es también unión vital de hombre y mujer, y de diferentes etnias. Así se vuelve personificación de la unión sexual y del sincretismo identitario:

¡Río Grande de Loíza!... Azul. Moreno. Rojo.
Espejo azul, caído pedazo azul de cielo;
desnuda carne blanca que se te vuelve negra
cada vez que la noche se te mete en el lecho
(«Río Grande de Loíza», vv. 31-34; Burgos 1961, 70)

No se trata nunca de un escenario estático, sino de un amante vivo y viril, confluencia de humano y natural. Como se puede ver en los versos siguientes, la repetición del conjunto adjetivo-sustantivo («azul alma», «azul beso»), que invierte el orden sintáctico regular, confirma una vez más la atención hacia el cromatismo y la tradición estética que permite evocar:

Río hombre, pero hombre con pureza de río,
porque das tu azul alma cuando das tu azul beso.
Muy señor río mío. Río hombre. Único hombre
que ha besado en mi alma al besar en mi cuerpo.
(«Río Grande de Loíza», vv. 37-40; Burgos 1961, 70)

Al final, el río deja ese sentido y confirma su eterna metamorfosis, porque se convierte en el espejo del dolor de los puertorriqueños por su falta de independencia, e incorpora en su flujo el llanto de los isleños: así Burgos subraya una vez más su vívida preocupación hacia las temáticas sociales y políticas. La autora abandona la concepción utópica de un mundo en armonía, de un *locus amoenus* suspendido fuera del tiempo, y reconoce la complejidad y la heterogeneidad del mundo moderno cuando la historia, a través de la violencia del colonialismo y del imperialismo, se integra en la naturaleza y en la poesía:

¡Río Grande de Loíza!... Río grande. Llanto grande.
 El más grande de todos nuestros llantos isleños,
 si no fuera más grande el que de mí se sale
 por los ojos del alma para mi esclavo pueblo.
 («Río Grande de Loíza», vv. 41-44; Burgos 1961, 70)

El río en evolución perpetua se vuelve antes principio vital e inspirador de la poesía, luego espejo del despertamiento erótico individual, y al final se hace portavoz de un sentimiento universal.

En conclusión, el poemario *El mar y tú*, que fue publicado póstumo en 1954, representa el clímax del nomadismo del sujeto lírico. Está dedicado a la potencia vital y erótica del mar, que sustituye al río como paisaje-símbolo del principio natural fundamental en la poética de Burgos. En este poemario, el elemento acuático es una ruta de liberación de las rígidas normas sociales y representa una prueba de que el 'yo' lírico femenino de sus textos no puede ser detenido. El mar se considera un espacio abierto e infinito; esta idea contrasta con la visión del mar de Pedreira ([1934] 1992), que en *Insularismo* interpretaba el mar como una línea de demarcación orientada a aislar y encarcelar Puerto Rico:

El cinturón del mar que nos cerca y nos oprime va cerrando cada vez más el espectáculo universal y opera en nosotros un angostamiento de la visión estimativa. (Pedreira [1934] 1992, 16)

El texto «El mar y tú» (Burgos 1961, 193), que es también el título del poemario, es la descripción de una relación amorosa entre el 'yo' lírico y su enamorado; el color azul, de clara derivación rubendariana y modernista, predomina el poemario y permite la identificación entre el mar y el enamorado. El mar como símbolo de la pasión amorosa es también el tema central de «Proa de mi velero de ansiedad» (105), donde el sujeto poemático se identifica con el mar, ya que en su inmensidad se vuelve instrumento perfecto para llenar el vacío causado por la ausencia del enamorado. A pesar de la centralidad del tema amoroso, el poemario se configura generalmente como la expresión poética de la angustia existencial de un 'yo' definitivamente en crisis. Eso se justifica a nivel biográfico por la experiencia en Nueva York, donde Burgos vivió dificultades sentimentales y se enfrentó a barreras lingüísticas, discriminaciones étnicas, aislamiento y alienación. Uno de los poemas más intensos del poemario es la dolorosa «Letanía del mar». En los primeros versos de esta composición, el mar abandona la connotación erótico-natural de los primeros poemas, para convertirse en un solitario lecho sepulcral. Asimismo, el color azul, desde siempre connotado positivamente, se vuelve «azul desesperado» (v. 9) y «lívido azul» (v. 13). Además, hay que subrayar que el mar no parece tener algún nombre, demostrando su terrible indefinición, mientras que

el río estaba constantemente identificado y definido por su nombre completo, como exhibido por la repetición anafórica del texto que se ha analizado antes.

Mar mío,
 mar sin nombre,
 desfiladero turbio de mi canción despedazada,
 roto y desconcertado silencio transmarino,
 azul desesperado,
 mar lecho,
 mar sepulcro...

Azul,
 lívido azul,
 para mis capullos ensangrentados,
 para la ausencia de mi risa,
 para la voz que oculta mi muerte con poemas...
 («Letanía del mar», vv. 5-16; Burgos 1961, 244)

A pesar de las terribles imágenes de abertura, en los últimos versos el mar sufre una mutación milagrosa: «mar viento descalzando mis últimos revuelos, | mar tú, | mar universo...» (vv. 23-25); recupera una connotación positiva, arrastra la desesperación del 'yo' y se convierte en universo: la fusión con el cosmos, a través del mar, parece entonces representar una tangible posibilidad para huir la muerte.

Por fin, «Poema para mi muerte» cierra el poemario, y demuestra que el 'yo' toma definitivamente conciencia de la inevitable mortalidad humana: sin embargo, la muerte adquiere en este poema el significado de liberación final, gracias a la conexión no solo con el elemento acuático, sino también con la naturaleza y todo el cosmos. El 'yo' poemático anhela el momento en el que, ya desvanecida, se volverá tierra fértil para los animales y las flores; los gusanos, los capullos y las azucenas son elementos de la naturaleza en los cuales el cuerpo humano casi se convierte, a causa de la descomposición corporal:

¡Con qué fiera alegría comenzarán mis huesos
 a buscar ventanitas por la carne morena
 y yo, dándome, dándome, feroz y libremente
 a la intemperie y sola rompiéndome cadenas!

¿Quién podrá detenerme con ensueños inútiles
 cuando mi alma comience a cumplir su tarea,
 haciendo de mis sueños un amasijo fértil
 para el frágil gusano que tocará a mi puerta?

Cada vez más pequeña mi pequeñez rendida,
 cada instante más grande y más simple la entrega;
 mi pecho quizá rueda a iniciar un capullo,
 acaso irán mis labios a nutrir azucenas.
 («Poema para mi muerte», vv. 21-32; Burgos 1961, 276)

La muerte y la descomposición del cuerpo, sin embargo, no son que una etapa en el camino nómada del sujeto: la metamorfosis, la disolución en el ambiente natural y la fusión definitiva con el cosmos determinan, en conclusión, la derrota de la muerte y la extrema salvación del 'yo'.

5 Conclusiones

El análisis que se ha desarrollado en perspectiva ecocrítica subraya la importancia del entorno ambiental en la representación del sujeto y demuestra además que las teorías del sujeto nómada femenino de Rosi Braidotti permiten iluminar la interpretación del 'yo' de Burgos, con su peregrinación espacial y simbólica. Según estas teorías, el sujeto nómada se diferencia distintivamente del sujeto en exilio o del 'yo' migrante. El 'yo' en exilio se caracteriza por la pérdida y la alienación, el 'yo' migrante se encuentra suspendido en una condición nostálgica, mientras que el sujeto nómada está en completa transformación de sí mismo y del mundo externo:

A nomadic vision of the body defines it as multifunctional and complex, as a transformer of flows and energies, affects, desires, and imaginings. [...] a nomadic body is a threshold of transformations. It is the complex interplay of the highly constructed social and symbolic forces. (Braidotti [1994] 2011, 25)

A ese propósito, el sujeto de Burgos se encuentra en mutación y metamorfosis liberatoria cuando, en el último poema, decide volver a la tierra después de haber viajado entre ríos y mares. Desde un punto de vista biográfico, Julia de Burgos sufrió una transformación desde mujer estigmatizada y agotada por la hegemonía patriarcal hasta mujer en migración, independiente y abierta a la conexión con la alteridad. Igualmente, a nivel estético, el sujeto poemático emprende un peregrinaje entre el paisaje rural y marino, entre el erotismo, la fusión con la naturaleza y el deseo de muerte, y por fin entre la muerte y la resurrección metamórfica. El viaje de Julia de Burgos terminó con su caída en la depresión, mientras que el peregrinaje del 'yo' poemático culmina en un impulso de liberación total y en su extrema fusión con el cosmos. Los dos sujetos no comparten el sentimiento de alienación que se origina de la real experiencia migratoria. El camino estético del sujeto femenino se desarrolla entre el recuerdo

de la identidad puertorriqueña, que recupera gracias al imaginario relacionado con la naturaleza acuática, y la migración transnacional. Se configura así una identidad positivamente compleja y nómada, que la siguiente generación de escritores migrantes hereda y asimila a la experiencia del sujeto femenino nómada hispanoamericano. El ejemplo del 'yo' poemático nómada de Burgos, por lo tanto, muestra que este sujeto, pese a la biografía, es capaz de insertarse simbólicamente en el ciclo de la naturaleza universal, después de su peregrinación perpetua entre surcos, ríos y mares.

Bibliografía

- Beaupied, Aída M. (1992). «Auto-reconocimiento y autogénesis en la poesía de Julia de Burgos». *Caribbean Studies*, 25(3-4), 373-88.
- Bhabha, Homi K. (ed.) (1990). *Nation and Narration*. London; New York: Routledge.
- Braidotti, Rosi [1994] (2011). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Bryson, J. Scott (ed.) (2002). *Ecopoetry. A Critical Introduction*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Burgos, Julia de (1961). *Obra Poética*. Recopilada por Consuelo Burgos y Juan Bautista Pagán; estudio preliminar de José Emilio González. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Coupe, Laurence (ed.) (2000). *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge.
- Duany, Jorge (2002). *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Flores, Juan (1993). *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press.
- Fox Lockert, Lucía (1990). «Vida, pasión y muerte de Julia de Burgos». *Letras Femeninas*, 16(1-2), 121-4.
- Garrard, Greg (ed.) (2014). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Gelpí, Juan. G. (1997). «El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(45), 247-60.
- Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold (eds) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens; London: University of Georgia Press.
- González, José Emilio (1961). «Estudio Preliminar: La poesía de Julia de Burgos». *Burgos 1961*, 11-59.
- Pedreira, Antonio S. [1934] (1992). *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Pérez, Janet (1990). «The Island, the Mainland and Beyond: Literary Space in Puerto Rican Women's Poetry». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14(3), 473-94.
- Pérez Rosario, Vanessa (2010). «Creating Latinidad: Julia de Burgos' Legacy on U.S. Latina Literature». Pérez Rosario, Vanessa (ed.), *Hispanic Caribbean Literature of Migration. Narratives of Displacement*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 57-71.
- Pérez Rosario, Vanessa (2013). «Julia de Burgos' Writing for Pueblos Hispanos: Journalism as Puerto Rican Cultural and Political Transnational Practice». *Centro Journal*, 25(2), 4-27.

- Pérez Rosario, Vanessa (2014). *Becoming Julia de Burgos: The Making of a Puerto Rican Icon*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press.
- Plumwood, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Rivera Villegas, Carmen M. (1998). «Sobreviviendo en la metrópoli: el multiculturalismo en la prosa de Julia de Burgos». *Bilingual Review*, 23(3), 214-22.
- Rueckert, William (1978). «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism». *Iowa Review*, 9(1), 71-86.

La ciencia ficción latinoamericana: huellas del futuro

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Mañana, las ratas **de José B. Adolph**

Entre realismo y ciencia-ficción

Rodja Bernardoni

Università di Pisa, Italia

Abstract This paper aims to analyse the novel *Mañana, las ratas* by German-Peruvian writer José Bernardo Adolph. Written in 1977 and published in 1984 the text is a dystopian novel set in a distant future, that nevertheless is a vivid representation of the dynamics and the conflicts of the Peruvian society of the 70s and 80s. This study intends to investigate the structure of the novel in order to point out how the author succeeds in blending together two different literary genres such as dystopian fiction and realism, creating a new version of the classic paradigm of dystopic narrative. To do so, the research will concentrate on the study of some significant example of the Adolph's previous books, and on the intertextual connections of *Mañana, las ratas* with both classic dystopian novels such as *1984*, *We or Brand New World* and writers such as José Diez-Canseco, Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique y Mario Vargas Llosa, whose texts explore through different mode of realism social and political issues of their time.

Keywords Dystopian fiction. Realism. Science-fiction. Peruvian literature. Intertextuality. Lima. Urban novel.

Sumario 1 Introducción. – 2 José B. Adolph y la ciencia-ficción. – 3 *Mañana, las ratas* y la narrativa distópica. – 4 *Mañana, las ratas* y la narrativa realista urbana. – 5 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/042

609

1 Introducción

En este artículo nos proponemos analizar la novela distópica de corte científico-ficcional¹ *Mañana, las ratas* del escritor peruano, de origen alemán, José Bernardo Adolph. Escrito en 1977, pero publicada solo en 1984, *Mañana, las ratas* es un texto extremadamente interesante donde, casi contemporáneamente al proceso de renovación y transformación del género distópico que en los países de habla inglesa llevaría al nacimiento del cyberpunk y de las llamadas utopías y distopías críticas (Moylan 2000; Baccolini, Moylan 2003²), el autor reinterpreta, contamina y juega con las convenciones estilísticas del género y con el horizonte de expectativas de sus lectores, para elaborar una representación literaria firmemente anclada a la realidad de la sociedad y de las dinámicas políticas y antropológicas del Perú de finales de los setenta; un país desgarrado por contradicciones explosivas, que a partir de la segunda mitad del siglo pasado había conocido el estallido de brotes insurreccionales (el del MIR, Movimiento Izquierda Revolucionaria, y el del ELN, Ejército de Liberación Nacional) y de varias sublevaciones indígenas, y que en la época de la composición de la novela, estaba viviendo los últimos momentos de una dictadura militar asfixiada por los conflictos internos; un país que sin saberlo estaba preparándose a enfrentar el terrible conflicto que, en poco menos de dos años, habría desencadenado la organización terrorista Sendero Luminoso. El resultado de esta operación es una novela que, yendo más allá de la tradicional hibridez de este tipo de narrativa (Ferns 1999, 11), se sitúa a medio camino entre la ciencia-ficción y algunos de los principales registros del realismo. De hecho, como veremos más adelante, *Mañana, las ratas*, al mismo tiempo que vuelve a recuperar desde el punto de vista formal y estructural algunos

1 Para Keith Booker: «Clearly there is a great deal of overlap between dystopian fiction and science fiction, and many texts belong to both categories. But in general dystopian fiction differs from science fiction in the specificity of its attention to social and political critique. In this sense, dystopian fiction is more like the projects of social and cultural critics like Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Habermas, and many others» (1994, 19).

2 Con respecto al renovado interés que a partir de finales de los setenta se genera alrededor de estas ficciones Moylan y Baccolini escriben: «In the 1980s, this Utopian tendency came to an abrupt end. In the face of economic restructuring, right-wing politics, and a cultural milieu informed by an intensifying fundamentalism and commodification, sf writers revived and reformulated the dystopian genre. As the Utopian moment faded, only a few writers – such as Pamela Sargent, Joan Slonczewski, Sheri Tepper, and Kim Stanley Robinson – kept the narratives of social dreaming alive. Moving back in the dystopian direction, in the mid-1980s, the new creative movement of cyberpunk (initially seen in films such as Ridley Scott's *Blade Runner* or novels such as William Gibson's *Neuromancer*) generated a usefully negative if nihilistic imaginary as the impact of the Dystopia and Histories conservative turn of the decade began to be recognized in both the social structure and everyday life. By 1984, a more clearly dystopian turn began to emerge within the popular imagination of Anglo-American societies» (Baccolini, Moylan 2003, 2-3).

de los aspectos constitutivos y de los mecanismos diegéticos de textos como *Nosotros* de Zamiatin, *Un mundo feliz* de Huxley o *1984* de Orwell, utiliza temas, *topoi* y pautas descriptivas típicas de aquella línea narrativa que a partir de la mitad del siglo pasado ha retratado, a través de la representación de la ciudad y de sus habitantes, las dramáticas transformaciones, los conflictos, las contradicciones del Perú (Elmore 2015; Valero Juan 2003). Nuestro objetivo es analizar los principales aspectos estructurales y temáticos de la novela para aislar y entender las pautas principales de la operación textual llevada a cabo por Adolph. La primera parte de nuestro estudio se dedicará, después de un brevísimo perfil del autor, a examinar las características que hacen de *Mañana, las ratas*, un texto distópico y a identificar los elementos de rupturas y de innovación introducidos por el autor; la segunda y última, en cambio, intentará sacar a la luz algunas de las afinidades y de las correspondencias que existen entre esta novela y algunas obras del realismo urbano.

2 José B. Adolph y la ciencia-ficción

José B. Adolph³ inaugura su carrera literaria en 1968 con la publicación de la colección de cuentos *El retorno de Aladino*, a la que se añaden, en los años inmediatamente anteriores a la composición de *Mañana, las ratas*, las colecciones *Hasta que la muerte* (1971), *Invisibles para las fieras* (1972), *Cuentos del relojero abominable* (1973), *Mañana fuimos felices* (1975) y la novela satírica, *La ronda de los generales* (1973).⁴ Adolph demuestra desde el principio ser un autor extremadamente ecléctico y heterodoxo, optando, en un contexto cultural casi enteramente dominado por las varias declinaciones del realismo, por una escritura que transita desde el fantástico al realismo, pasando por la ciencia-ficción, el humor y el cuento negro. Al mismo tiempo, José B. Adolph demuestra – hecho muy importante para nuestra investigación – tener un conocimiento profundo y crítico de las estructuras y de las convenciones de los varios

³ José Bernardo Adolph nace en Stuttgart en 1933 de una familia de origen judío. A los cinco años tiene que emigrar con sus padres para huir a las persecuciones nazis. Para José Güich Rodríguez la experiencia de la inserción en una nueva sociedad, aun si muy temprana, constituye un elemento importante para la caracterización de la obra del autor: «Tan temprana inserción en otra sociedad, muy distinta de la de su país de origen (pero en la cual también era una minoría) con perfiles de desarraigo bastante dramáticos, asume un correlato en su producción creativa, siempre adyacente y, por elección, al margen de las corrientes principales de la literatura peruana» (Güich Rodríguez 2017).

⁴ En los años posteriores, el autor publica muchas otras obras: entre las más interesantes, en relación a nuestro estudio, cabe mencionar la novela histórica *Dora* (1989), colecciones de cuentos como *La batalla del café* (1984), *Diario del sótano* (1996), *Es sólo un viaje en tren* (2007) y sobre todo novelas como *La Verdad sobre Dios* y *JBA* (2001), *Un ejército de locos* (2003) y la novela póstuma, *La bandera en alto* (2009).

géneros y formas que frecuente, divirtiéndose a menudo a mezclarlas y barajarlas entre ellas;⁵ es este el caso, por ejemplo, de cuentos como «Tesis», publicado en *El retorno de Aladino*, «El escondite» y «El falsificador» de la colección *Hasta que la muerte* o de «Persistencia», parte de *Cuentos del relojero abominable*. En esos cuatro textos el autor utiliza los tópicos del cuento de ciencia-ficción para reinterpretar narraciones como los episodios bíblicos del diluvio y del relato de Adán y Eva en el Edén, en «Tesis» y «El escondite», la crónica de Pedro Cieza de León, en «El falsificador», o acontecimientos históricos como el viaje de Colón a América, en «Persistencia». Nos detendremos rápidamente en este último cuento que es un ejemplo significativo de aquella contaminación entre géneros y estilos que, como veremos, constituye uno de los elementos más importantes en la composición de *Mañana, las ratas*; aquí, a través el monólogo de un narrador, a la apariencia anónimo, se introduce el lector a un texto que se presenta como una de las más canónicas formas del cuento del ciencia-ficción, el viaje interestelar:

Gobernar la nave se hace cada vez más problemático. Los hombres están inquietos; sólo la más ardua disciplina, las más dulces promesas, las más absurdas amenazas mantienen a la tripulación activa y dispuesta. Una humanidad que ya no se asombra de nada nos vio partir hacia el más allá: estaba ya habituada a una desfalleciente fascinación. Comprendo a todos; estos han sido años de sucesos terribles, de convulsiones. Muertes masivas, guerras, inventos maravillosos; ¿quién podía entusiasmarse por una conquista de aquel espacio que ya nada nuevo promete a hombres hartos de progreso? [...] Abriremos una ruta que liberará a este planeta del hambre, de las multitudes crecientes que ya no encuentran un lugar bajo el sol y que sólo esperan aterradas y resignadas un juicio final del que desconfío... (Adolph 2015, 239)

Como podemos observar en el anterior fragmento, Adolph escoge palabras semánticamente ambiguas como 'nave', 'espacio', 'planeta', 'humanidad' o 'universo' para construir una narración que, al hacer hincapié en el horizonte de expectativas del típico lector de ciencia ficción, crean en él la sensación de estar leyendo un texto que reproduce pautas y estructuras narrativas conocidas y predecibles. El cuento se cierra con un final sorpresivo: el narrador no es un cosmonauta sino Cristobal Colón y el viaje que nos describe es en realidad el viaje hacia América:

5 En los mismo años Juan Rivera Saavedra lleva a cabo una operación parecida en sus *Cuentos Sociales de Ciencia Ficción* (1976), una colección de micro-cuentos, donde temas clásicos de la ciencia-ficción son utilizados para tratar de forma alegórica problemáticas políticas y sociales contemporáneas (Abraham 2012)

Debo anotar, pues, que ojalá se cumplan los pronósticos favorables antes que el temor termine totalmente con la confianza. Rogaré al Señor para que tal cosa no ocurra. Danos, pues, Señor, la gracia de poder cumplir nuestra misión antes que finalice este octubre de 1492. (240)

El vuelco inesperado de perspectiva introducido por la última oración, hace colapsar la urdimbre de inferencias activadas por las competencias intertextuales del lector, obligándole a reinterpretar todo lo leído a la luz de nuevos paradigmas literarios y culturales. Es a través de este abrupto proceso que resemantiza y descontextualiza los repertorios temáticos y estilísticos de la ciencia-ficción (Güich Rodríguez 2017), que el autor establece los significados definitivos del texto; en este caso, la reflexión sobre la envergadura filosófica y ética del viaje de Colón, considerado, por un lado, como un salto al vacío hacia un universo desconocido y amenazante que, en un vértigo de miedo y superstición, marca el fin de un mundo y de una época (Mancosu 2017, 3-4) y, por otro, como mera expansión imperialista finalizada a la conquista de nuevos espacios económicos y políticos, merced al paralelo que como en «El falsificador» (López Pellisa 2015, 186-7) se crea entre la figura del descubridor y la del invasor alienígena.

3 *Mañana, las ratas y la narrativa distópica*

A la luz de las anteriores consideraciones, vamos ahora a analizar *Mañana, las ratas* en el contexto de la narrativa distópica,⁶ para poder determinar en qué consisten concretamente las innovaciones introducidas por José B. Adolph.

La acción novelesca se desarrolla en Perú en 2034; los estados-naciones han desaparecido y en su lugar las grandes corporaciones transnacionales norteamericanas, reunidas en un Directorio Supremo, gobiernan parte del mundo, en competición con el bloque del Imperio Asiático. En esta nueva realidad, donde a la política se han sustituido las lógicas de mercado, los nuevos dominadores ejercen un control capilar sobre los individuos a través de la gestión del sexo, de los varios placeres y de toda actividad que fomente el individualismo y la atomización social (Honores 2008). Perú, como casi todos los otros países, ha dejado de existir como tal y ha pasado a formar parte de unos de los Directorios Regionales que rigen Sudamérica por cuenta

⁶ En nuestro estudio analizaremos principalmente las conexiones entre el texto de Adolph, *Nosotros* (1921), *El Mundo Feliz* (1932) y *1984* (1948). Las tres novelas que, como escribe Booker: «are the great defining texts of the genre of dystopian fiction, both in the vividness of their engagement with real-world social and political issues, and in the scope of their critique of the societies on which they focus» (1994, 20).

del Directorio Supremo. La acción principal de la novela arranca en Lima, capital de Sudamérica Oeste, el 18 enero de 2034, aniversario de la fundación de la ciudad. El protagonista Tony Tréveris, funcionario de la empresa Stimudrinks, tiene que recibir el emisario del Directorio Supremo, Linda King que llega para inspeccionar y evaluar el trabajo de la sucursal del Sur. Lima es una megalópolis de más de veinte millones de habitantes y las barriadas han invadido toda la ciudad; Miraflores y San Isidro, barrios símbolos de la burguesía limeña, se han transformado en zonas marginales; el centro de Lima es un páramo desolado. A los límites extremos de esta ciudad-gueto, las clases altas viven encerradas en mansiones-fortalezas, protegidas por soldados. La ciudad es sacudida cotidianamente por las insurrecciones de los Católicos ultra-ortodoxos, cat-ox y de las ratas, categoría sub-humana que comprende todos los individuos residuales y marginales, y por las represalias llevadas a cabo por el gobierno local. Con la llegada de Linda King la situación precipita y la ofensiva de los cat-ox parece alcanzar su máximo vigor. Después de varias peripecias Tony Tréveris, fiel servidor del orden transnacional, descubre que el Directorio Supremo bajo la dirección de los ordenadores, verdaderos dueños del mundo, planea entregar el control de Sudamérica Oeste a los cat-ox y a su líder, el inefable Cardenal Negro. Tras abandonar Lima para ir a vivir con Linda King, Tréveris se entera del verdadero plan del Directorio: abandonar el planeta a su destino y fundar una colonia humana en Plutón como cabeza de puente de una nueva civilización. Ninguno de estos proyectos logra realizarse. En contra de todo pronóstico, los cat-ox destruyen la estación orbital del directorio matando a todos sus miembros y al protagonista. Ya a partir de estos pocos datos es posible rastrear en el texto todos los rasgos que caracterizan las novelas distópicas canónicas (Ferns 1999, 111; Baccolini, Moylan 2003, 5-6; Moylan 2000, 148-9): la narración empieza *in media res*, presentándonos al personaje principal atareado en la cotidianidad de su mundo; el lector se encuentra frente a una sociedad donde reina un orden opresivo y autoritario, cuya descripción está a cargo del protagonista y de la voz de un narrador casi omnisciente; la acción novelesca se pone en marcha a partir del quiebre del equilibrio entre Tony Tréveris y su mundo y se realiza a raíz del encuentro con una presencia femenina, Linda King, que, como I-330 en *Nosotros*, Lenina Crowne en *Un mundo feliz* o Julia en *1984*, sirve de catalizador para el proceso de cuestionamiento de la realidad que el protagonista va a emprender. Desde un punto de vista puramente estructural otro elemento que relaciona *Mañana, las ratas* con lo que Ferns (1999, 111) llama el paradigma distópico es el papel desarrollado en la composición del tejido narrativo y del mundo novelesco por aquel mecanismo dialéctico, individuado por Tom Moylan e Irene Baccolini (2003, 5), que hace que la historia se desarrolle a través del enfrentamiento de dos opuestas narraciones que compiten para representar y describir la realidad: la

del Poder y del orden establecido, y la del discurso alternativo y rebelde que se articula alrededor de la figura del protagonista en su tránsito de la inicial condición de integración a la progresiva alienación. Este conflicto se puede expresar de forma directa en diálogos como los del Salvaje y Mustafá Mond en *Un mundo feliz* o los de Winston Smith y O'Brien en *1984*, o de forma más oblicua y sutil, como en los diarios de D503 que constituyen *Nosotros*, donde las dos instancias se entrecruzan y se solapan en el mismo discurso. En *Mañana, las ratas* este mecanismo se manifiesta sustancialmente de la misma forma en las elucubraciones del protagonista y en sus interacciones con personajes como el Cardenal Negro, el líder del Directorio Supremo Patrick Simmons y la misma Linda King; es este el caso de secuencias cruciales para el desenlace de la historia, como, por ejemplo, aquella donde el Cardenal Negro, en uno de sus encuentros con Tony Tréveris, revela a su interlocutor, y al lector con él, la realidad que se esconde detrás la utopía corporativa del Directorio Regional:

- Bien - comenzó el Cardenal -. Comenzaremos con algunas estadísticas. Por ejemplo, ésta: Lima, en este 19 de enero de 2034, tiene en realidad no menos de 20 millones de habitantes, y no los 15 que ustedes creen o dicen creer. De eso 20 o más, solo unos 19 millones son los que ustedes llaman con demoniaca soberbia - y discúlpenme -, ratas. A esas ratas el Directorio Regional y lo que éste representa, les han dado la espalda, así como en tiempos de nuestro Señor Jesucristo los escribas y los fariseos y los mercaderes habían dado la espalda al pueblo de Israel, con la consecuencia de que ellos mismos se colocaron en la posición más apropiada para recibir una patada en el trasero. (Adolph 1984, 104)

O también el fragmento donde Linda King confiesa al protagonista la existencia de un plan para entregar el poder a los cat-ox y derrocar el Directorio Regional, que se ha revelado ineficaz y disfuncional por su apego a los modelos coloniales y oligárquicos del pasado (Bernardoni 2017, 172)

El régimen, aquí en Sudamérica Oeste y probablemente en otras regiones, se ha dejado aislar demasiado de la realidad. Su ceguera, su indiferente prepotencia, su desvinculación con la sociedad que dice administrar alcanzan un factor superior al noventa por ciento. Y en cuanto a un arreglo con los Cat-Ox, la respuesta es igualmente positiva. No es nuestro ideal ni muchos menos, pero lo que nos interesa fundamentalmente no es enamorarnos de quienes administran el Tercer Mundo, sino que se mantenga la relación de fuerzas internacional y el sistema a nivel mundial. (Adolph 1984, 140)

A nivel temático, es posible individuar una vasta red de referencias intertextuales entre *Mañana, las ratas* y las distopías canónicas.⁷ Nos limitaremos aquí a señalar algunas de las más evidentes y significativas a los fines de nuestra investigación. Empecemos por algunos de los elementos constitutivos del mundo ficcional imaginado por Adolph: la sociedad hipercapitalista, materialista y hedonista del Directorio. Comparar esta sociedad con aquella imaginada por Huxley en *Un mundo feliz* es inevitable:⁸ ambas ensalzan el pragmatismo y la racionalidad, y utilizan el sexo, las drogas y el culto a un individualismo desenfrenado y sensual como instrumentos de control para fomentar la atomización social (Honores 2008). Incluso en la representación de las ratas, de los cat-ox y de su sub-mundo metropolitano aparecen evidentes analogías con la novela de Huxley, donde la humanidad se divide en cinco sub-especies genéticamente modificadas, en orden descendente de inteligencia, y donde los pocos hombres libres viven en la reserva india de Malpaís. Pero en este caso los parecidos apuntan también hacia otras direcciones; el *topos* de la humanidad caída y degenerada es de hecho uno de los aspectos que la mayoría de las ficciones distópicas comparte. Se trata de un tema que aparece inicialmente en obras como *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift o *La máquina del tiempo* de George Herbert Wells y que en las tres novelas de Zamiatin, Huxley y Orwell cobra vigor y mayor envergadura. Como todas esas figuras las ratas y los cat-ox viven fuera de los límites de la sociedad oficial, que los mira y los considera seres inferiores, desprovistos de todo atributo humano. Así como los indios de Huxley o los hombres salvajes de Zamiatin, las ratas viven confinados en los despojos de una ciudad abandonada por el Poder y las instituciones, donde reina la anarquía y la violencia. Como sus análogos, las ratas y los cat-ox siempre aparecen en el texto, con la sola excepción del Cardenal Negro, como una horda confusa sin voz y cara propias:

Debajo de ellos, bordeando la vía expresa por la cual Tony Tréveris había venido en la mañana (¡qué lejos parecía!) recordando que en su niñez era la avenida Arequipa, marchaba una columna de hombres, mujeres y niño harapientos bajo la bandera negra. Muchos de ellos eran lisiados que arrastraban una pierna rígida, o cuyos bra-

7 Las varias novelas del canon distópico, a partir de *Nosotros* de Zamiatin, como sostiene Booker (1994), están unidas entre ellas por una compleja red de relaciones genéticas y artísticas a veces muy difíciles de desentrañar y determinar.

8 Me permito señalar la posibilidad de que el apellido del protagonista, Tréveris, derive de la homónima ciudad alemana donde nació Karl Marx; si así fuera se podría avanzar la hipótesis que José B. Adolph esté aquí haciendo referencia al proceso onomástico empleado por Huxley en *Un mundo feliz* para crear a partir de los nombres de científicos, revolucionarios y dictadores personajes como Bernardo Marx, Lenina Crowne, Benito Hoover o Darwin Bonaparte.

zos colgaban inertes ¿Adónde irían, y para qué? Tony desvió la mirada hacia Linda King para esconder el miedo que, de pronto, había surgido en él: miedo a eso horror anónimo y multitudinario que le rodeaba día y noche, al que había creído estar acostumbrado, y que de pronto se manifestaba como una serpiente de inválidos que se había puesto en movimiento. (Adolph 1984, 46)

Así como los modelos a los que se inspiran,⁹ las ratas y los cat-ox son descritos como una masa silenciosa, sádica y amenazante, cuya sola presencia suscita miedo e inquietud en el protagonista y en todo representante del mundo oficial:

Por la calle, a pleno sol del mediodía, avanzaba una horrible procesión: bajo una tosca cruz de madera, se arrastraban hacia ellos decenas, quizás centenas de niños lisiados, pálidos y sucios, murmurando una jerga incomprensible. Los ojos de Tony y de Linda reflejaron el horror de esas criaturas débiles y harapientas, guiadas por un sacerdote de hábito negro, que les hacía avanzar restallando un látigo que se cebaba en las espaldas de los niños y niñas más cercanos a él. (86)

A pesar de las muchas correspondencias que podríamos seguir encontrando en el análisis comparado de estos y otros textos,¹⁰ hay un elemento que marca una ruptura radical entre los modelos tradicionales y *Mañana, las ratas* y que, como en el caso del final sorpresivo del

⁹ Las descripciones que aparecen en este fragmento y en el anterior siguen pautas parecidas a las que Huxley utiliza en su novela para representar el ritual que los indios celebran en la Reserva en honor de sus deidades Jesús y Pukong: «Completamente desnudo - excepto una breve toalla de algodón, blanca -, un muchacho de unos dieciocho años salió de la multitud y quedóse de pie ante él, con las manos cruzadas sobre el pecho y la cabeza gacha. El anciano trazó la señal de la cruz sobre él y se retiró. Lentamente, el muchacho empezó a dar vueltas en torno del montón de serpientes que se retorcián. Había completado ya la primera vuelta y se hallaba en mitad de la segunda cuando, de entre los danzarines, un hombre alto, que llevaba una máscara de coyote y en la mano un látigo de cuero trenzado, avanzó hacia él. El muchacho siguió caminando como si no se hubiera dado cuenta de la presencia del otro. El hombre coyote levantó el látigo; hubo un largo momento de expectación; después, un rápido movimiento, el silbido del látigo y su impacto en la carne. El cuerpo del muchacho se estremeció, pero no despegó los labios y reanudó la marcha, al mismo paso lento y regular. El coyote volvió a golpear, una y otra vez; cada latigazo provocaba primero una suspensión y después un profundo gemido de la muchedumbre. El muchacho seguía andando. Dio dos vueltas, tres, cuatro. La sangre corría. Cinco vueltas, seis. De pronto, Lenina se tapó la cara con las manos y empezó a sollozar» (Huxley [1931] 1970, 54).

¹⁰ La idea de un Directorio Supremo nacido de la transformación de los Estados Unidos en un consorcio de corporaciones transnacionales, la de un mundo controlado por los ordenadores, así como la figura de un protagonista miembro de relieve de las élites dominantes, evocan otra obra clave de la tradición novelística distópica: *La pianola* (1952) de Kurt Vonnegut Jr.

cuento «Persistencia», es el fulcro del proceso transformativo al que Adolph somete la forma de la novela distópica; me refiero a la caracterización de la figura del protagonista. En la mayoría de los casos, el recorrido de los protagonistas de las ficciones distópicas se desarrolla de forma casi estereotipada; a partir de la toma de conciencia de la monstruosidad del mundo en que vive, el personaje se rebela, en muchos casos, como vimos, gracias al encuentro con una figura femenina, y empieza su solitaria lucha contra el sistema. Lucha que, con algunas excepción, se concluye con su definitiva derrota: en *Nosotros*, D503 es lobotomizado, en *1984* Winston es torturado y sometido a un lavado del cerebro que le transforma en un obediente ciudadano, y en *Un mundo feliz*, el salvaje termina suicidándose. En *Mañana, las ratas*, en cambio, nada de esto ocurre. Aunque llega a dudar de la estabilidad y de la perfección de su mundo, Tony Tréveris nunca piensa rebelarse al sistema corporativo y a sus valores; el único resultado de su proceso de cuestionamiento del real es la cínica aceptación del *Status Quo*:

Yo, Tony Tréveris, un hombre de mi tiempo y de mi clase - ahora que ya no hay clases, muchacho -, nací creyendo y, como suele suceder, me he encontrado con que tenía arena entre mis dedos. Mi gente me ha traicionado, y mis enemigos no son, realmente, enemigos. No hay nadie en el mundo, excepto yo corriendo por unas callejas oscuras de la mano de una mujer, y comienzo a creer que soy un fantasma entre fantasmas. Estuve demasiado ocupado para soñar y, apenas surge una posibilidad de hacerlo, descubro que todo es un inmenso sueño o que todo es una fría realidad blanca sin matices de ninguna clase, que viene a ser, en el fondo, exactamente lo mismo. (Adolph 1984, 149)

Tréveris no sufre ninguna marginación o escarmiento; más bien, a partir del encuentro con Linda King y a medida que va revelándosele capa tras capa el verdadero rostro del mundo en que vive, Tony emprende un rápido y asombroso ascenso social, que de ser un simple funcionario local le lleva a ser nombrado comandante de la expedición colonizadora de Plutón, por lo menos hasta el momento de su muerte por obra de los cat-ox. Las atipicidades en la figura del protagonista modifican profundamente el funcionamiento y el significado del mecanismo dialéctico, que como vimos, estructura y alimenta la narración, removiendo del texto aquel elemento de ruptura que era representado por la presencia de un discurso anti-hegemónico y libertario: en *Mañana, las ratas*, no existe una verdadera antítesis del discurso dominante, sino distintas manifestaciones de él que interactúan y luchan entre sí para poder hegemonizarse. La utopía tecnológica del Directorio Supremo, el sueño oligárquico de matriz colonial del Directorio Regional o la utopía religiosa y milenarista de los cat-ox, se revelan en última instancia aspectos distintos de una misma mística del Po-

der. Pero, ¿de dónde proceden muchas de las características que hacen de la figura del protagonista un elemento tan importante de la estrategia narrativa de José B. Adolph?

4 **Mañana, las ratas y la narrativa realista urbana**

Como decíamos en el anterior apartado, es Tony Tréveris la piedra angular del edificio narrativo levantado por Adolph. Es a través de su mirada y del filtro de su conciencia que vamos descubriendo el mundo de la novela y es a través de él y de su atipicidad que se pone en marcha aquel efecto de resignificación que transforma en el profundo la estructura del modelo narrativo distópico. Tony es una figura híbrida, que por un lado se modela sobre algunas de las características de los protagonistas de las novelas distópicas tradicionales, y por otro, sobre rasgos importantes de los personajes que aparecen en las obras de algunos de los autores del realismo urbano. Representante de una alta burguesía limeña que vive atrapada en el sueño de un Edén colonial «de espaldas a la Lima y el Perú de indios despojados y mestizos sin esperanza» (Salazar Bondy [1964] 1974, 49-50), reproduciendo de forma exasperada aquellos patrones de dominación de los que habla Aníbal Quijano (2000, 235) y, al mismo tiempo, profundamente imbuido de los valores del dominador norteamericano (Adolph 1984, 70), Tréveris vive aquella condición escindida, fluida y contradictoria que caracteriza al sujeto colonial (Cornejo Polar 2003, 12); su percepción de la realidad, constantemente en vilo entre la nostalgia de un pasado idealizado y el culto de la modernidad capitalista anglosajona, se compone a través de los mismos paradigmas que caracterizan personajes como los de *Duque* (1934) de José Diez-Canseco, de *Un mundo para Julius* (1970) de Bryce Echenique o como el Varguitas o el narrador de *La tía Julia y el escribidor* (1977) y de *Historia de Mayta* (1984) de Vargas Llosa. En la representación de Tony Tréveris, Adolph utiliza todo el repertorio de estereotipos y de símbolos de estado que caracterizan figuras como la de Teddy Crownchild, protagonista de *Duque*, o la del padrastro de Julius, Juan Lucas, de *Un mundo para Julius*; los estudios al extranjero, el uso y el abuso del inglés en la comunicación cotidiana, la actitud de playboy o «*Third World Lover*» (Adolph 1984, 11), la «viveza criolla» con su ambición y su «flexibilidad amoral» (Salazar Bondy [1964] 1974, 31) y, sobre todo, el horror para todo lo que es juzgado como pobre y feo. Este último aspecto se puede observar en unas de las secuencias iniciales de *Mañana, las ratas*, donde Tréveris presenta al lector la figura de su colega Hermógenes Crucible:

Hombre que se había hecho solo, este Crucible: rechoncho feo, de tez oscura, proveniente del Cusco (¿O era de Puno?), casado con una antropóloga francesa que evidentemente había decidido estudiarlo a

tiempo completo. Un poco resentido, es cierto y fanáticamente leal a la compañía, a sus valores – en ambos sentidos del término –, a la sociedad que le había permitido, pese a toda sus desventajas, prosperar y hacerse un sitio en el mundo. (Adolph 1984, 14-15)

A los ojos de Tréveris las características físicas y étnicas de Crucible son, además de desagradables, el sello que le condena, a pesar de sus logros y de la posición alcanzada en la sociedad del Directorio, a una perpetua inferioridad biológica e intelectual. En *Un mundo para Julius* encontramos la misma idea expresada de forma casi complementaria, cuando el narrador nos describe los invitados a la fiesta que Juan Lucas ha organizado en su residencia en el Country Club: en este caso, al tratarse de individuos prototípicos de la autoimagen que las clases dominantes quisieran proyectar de sí mismas, el narrador nos habla, no sin un toque de ironía, de «un grupo perfecto de gente bronceada, de deportistas ricos, donde nadie era feo o desagradable» (Bryce Echenique [1970] 2003, 105). Los mismos prejuicios modelan la percepción del espacio urbano del protagonista y de sus análogos como se nota, por ejemplo, en este fragmento de *Mañana, las ratas*, donde se describe el sentido de angustia y frustración que Tréveris experimenta frente a las ruinas del antiguo centro de Lima:

Siempre le producía el mismo shock de melancolía rabiosa el cruce de lo que, en su niñez, todavía insistía en considerarse el centro de Lima. Curiosamente ahora lo era más que antes, geográficamente hablando. Ya alrededor del año 2000, cuando Tony tenía once años, lo que en tiempos se había llamado el cuadrado o el damero de Pizarro, la Lima de los fundadores era un turbio hacinamiento del cual solamente podían recorrerse sin mucho problema las avenidas anchas. (Adolph 1984, 17)

Comparemos ahora el texto de Adolph con dos secuencias procedentes de obras de Ribeyro y de Vargas Llosa; la primera es sacada del cuento *Tristes querellas en la vieja quinta* (1974):

Todo el Balneario había además cambiado. De lugar de reposo y baños de mar, se había convertido en una ciudad moderna, cruzada por anchas avenidas de asfalto. Las viejas mansiones republicanas de las avenidas Pardo, Benavides, Grau, Ricardo Palma, Leuro y de los malecones habían sido implacablemente demolidas para construir en los solares edificios de departamentos de diez y quince pisos, con balcones de vidrio y garajes subterráneos. Memo recordaba con nostalgia sus paseos de antaño por cales arboladas de casas bajas, calles perfumadas, tranquilas y silenciosas, por donde rara vez cruzaba un automóvil y donde los niños podían jugar todavía el fútbol. El balneario no era ya otra cosa que una prolonga-

ción de Lima, con todo su tráfico, su bullicio y su aparato comercial y burocrático. Quienes amaban el sosiego y las flores se mudaron a otros distritos y abandonaron Miraflores a una nueva Clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglerista y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos. (Ribeyro 1999, 223-4)

La segunda de *Historia de Mayta*, novela publicada el mismo año de *Mañana, las ratas*:

Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se desparraman por el acantilado. ¿Qué ha hecho que en este lugar de la ciudad, el de mejor vista, surjan muladares? [...] Por eso se han resignado a los gallinazos, las cucarachas, los ratones y la hediondez de estos basurales que he visto nacer, crecer, mientras corría en las mañanas, visión puntual de perros vagos escarbando los muladares entre nubes de moscas. También me he acostumbrado, estos últimos años, a ver, junto a los canes vagabundos, a niños vagabundos, viejo vagabundo, mujeres vagabundas, todos revolviendo afanosamente los desperdicios en busca de algo que comer, que vender o que ponerse. El espectáculo de la miseria, antaño exclusivo de las barriadas, luego también del centro, es ahora el de toda la ciudad incluidos estos distritos - Miraflores, Barranco, San Isidro - residenciales y privilegiados. (Vargas Llosa [1984] 2008, 12)

Los parecidos entre estas citas son evidentes; en los tres casos la descripción del espacio que rodea a las instancias narrativas se construye a partir del desasosiego que se genera a raíz del contraste entre la brutal objetividad de la realidad presente, percibida como caótica y en ruinas, e imágenes y modelos que en cambio son la «materialización de mapas sentimentales y cognitivos» (Elmore 2015) y que traen sustentamiento de la memoria, del espacio mítico de la infancia y de aquella tradición cultural que para Sebastián Salazar Bondy ([1964] 1974, 18-19) nace alrededor de la idea, idílica e irreal, de la existencia de una Arcadia colonial limeña. El espacio urbano se transforma así en una dimensión hermética totalmente ajena a los personajes que se mueven en ella como extranjeros. En *Mañana, las ratas*, así como en los otros dos textos, el elemento que impacta mayormente en la sensibilidad del protagonista es la lumpenización de los lugares que el imaginario colonial o criollo identifica como parte esencial de sus fantasías elitistas. En el protagonista, este conflicto entre una ciudad toda ideal y literaria y la desbordante presencia de la ciudad real se traduce en un sentimiento de rechazo y de desarraigo (Elmore 2015), que desemboca finalmente en una abierta hostilidad, no solo hacia el entorno urbano, sino también hacia los que son conside-

rados los principales responsables de sus transformaciones y de su decadencia: los sectores marginales y populares. Es esta actitud a todas luces la raíz del desprecio y del temor que el protagonista siente hacia las ratas y su cultura:

las abominaciones que la mala suerte imponía al Tercer Mundo. Los cholos, los negros, los indios, los zambos, los asiáticos, todos se habían transformado, con sencillez abrumadora en ratas. Darles la espalda. Olvidarlos. Dejarlos chapalear, más o menos libremente, en su propia obscenidad. (Adolph 1984, 70)

De hecho las ratas no representan solamente la fealdad y el degrado de los que el protagonista quisiera alejarse e huir, como atestigua la presencia en la cita del tradicional léxico de la exclusión, ellas son también el producto de un proceso de jerarquización social que opera a partir de aquellos principios de segregación racial que desde la Colonia han constituido el eje del discurso de los sectores hegemónicos (Quijano 2000, 204). Tréveris reproduce la misma idiosincrasia de muchos de los personajes que en la coeva narrativa peruana representan el punto de vista de esas oligarquías que ven amenazado su estatuto social por la avanzada de las barriadas, de los sectores populares o por el ascenso al poder de una nueva burguesía mercantil. Los mismos términos y las mismas argumentaciones utilizados en el anterior fragmento aparecen, por ejemplo, aun si articulados de forma menos violenta, en *Los geniecillos dominicales* (1965) de Julio Ramón Ribeyro, una de las más destacadas novelas del neorrealismo urbano. Me refiero, en particular, a la parte donde el protagonista Ludo Totem, vástago de una oligarquía decaída y empobrecida, se pasea por la Universidad de San Marcos en medio de estudiantes procedentes de todo el Perú, musitan-do sobre su futuro en un país que él percibe ajeno y hostil:

Y una población horrible, la limeña, la peruana en suma, pues allí había gente de todas las provincias. En vano buscó una expresión arrogante, inteligente o hermosa: cholos, zambos, injertos, cuarterones, mulatos, quinterones, albinos, pelirrojos, inmigrantes o blan-coides, como él, choque de varias razas. (Ribeyro [1965] 1973, 114)

A pesar de la naturaleza más problemática y ambivalente de las reflexiones de Ludo, el uso que en las dos citas se hace del mismo léxico y del mismo entramado ideológico nos revela las profundas afinidades entre la condición de Tony Tréveris y de Ludo Totem: así como Totem se rehúsa a aceptar el descastamiento de su familia y su descenso en la pobreza y la marginalidad, Tréveris se niega a reconocer el hecho de que las ratas y los cat-ox hayan podido lograr construir una sociedad capaz de imponerse y sustituirse la de las élites del Directorio regional, «un nuevo mundo, que ellos mismos habían contri-

buido a crear separándolo y aislándolo...» (Adolph 1984, 76). Ante la experiencia del derrumbe de su mundo, ambos personaje, incapaces de integrarse a la nueva realidad, se refugian en los esquemas y en los estereotipos del pensamiento colonial para intentar reafirmar la vigencia de su propia *Weltanschauung* a través de aquel escamoteo discursivo, típico de la retórica colonialista, que congelando al otro en una alteridad deshumanizada y subalterna (Vich 2002), les permite perpetuar su ensoñación social. Desde este punto de vista, el cínico egoísmo con que Tony abandona su mundo y su familia y la indiferencia con la que acepta someterse a los designios de Linda King y del Directorio no son más que una variante de aquel «impotente gesto de rechazo, desprovisto de toda potencialidad transformadora» (Elmore 2015) que cierra la parábola existencial de personajes como el ya mencionado Ludo Totem o el Santiago Zavala de *Conversación en la Catedral*.

5 Conclusiones

A lo largo de nuestro recorrido por *Mañana, las ratas*, hemos podido ver como José B. Adolph construye su novela a partir de una vasta red de referencias intertextuales que abarcan algunas de las obras fundacionales del canon de la ficción distópica como *1984*, *Un mundo Feliz* o *Nosotros* y numerosos textos del rico y variado corpus de las narrativas urbanas. En especial modo hemos podido averiguar como el autor consigue transfigurar las estructuras tradicionales de este tipo de narrativa, modificando algunos de sus principales mecanismos diegéticos; en el caso específico, sustituyendo al héroe trágico que aparece en muchas obras del género con una figura como la de Tony Tréveris, que, en cambio, trae sus principales características de aquella tipología de personajes que en la narrativa realista de autores como Diez-Canseco, Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce Echenique encarnan, de varias maneras, el punto de vista, las contradicciones y las idiosincrasias de los sectores dominantes. Como en el caso del cuento «Persistencia», que hemos analizado en la parte inicial de nuestro trabajo, la discontinuidad que se introduce en la novela con el uso de un elemento ajeno a las dinámicas propias de las distopías literarias y de la ciencia-ficción, permite al escritor desestabilizar los equilibrios estructurales de la obra, obligando al lector a reconsiderar lo leído a través de unas nuevas pautas hermenéuticas. El resultado de este continuo contrapunteo es un texto difícil de encasillar, abierto a múltiples interpretaciones, que, a pesar de presentarse como una novela de anticipación a los ojos del lector modelo al que el autor se dirige, cobra el aspecto de una rigurosa y detallada exploración de aspectos cruciales para la sociedad de aquellos años como el imperialismo, el racismo, el peso de la herencia colonial, la lumpenización de las masas populares, la tugurización de los espacios urbanos y la omnipre-

sente violencia. Un texto que en definitiva comparte aquella «tenaz obsesión» por revelar y criticar la realidad del país que para Cornejo Polar (1998, 27) ha caracterizado la mayoría de la literatura peruana por más de un siglo.

Bibliografía

- Abraham, Carlos (2012). «La ciencia ficción peruana». *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 407-23.
- Adolph, José B. (1984). *Mañana, las ratas*. Lima: Mosca azul.
- Adolph, José B. (2015). *Cuentos completos. Tomo Uno*. San Bernardino: Create Space.
- Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom (eds) (2003). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York; London: Routledge.
- Bernardoni, Rodja (2017). «Ciudad, marginalidad y violencia en *Mañana, las ratas* de José B. Adolph: entre realismo y ciencia-ficción». *América Crítica*, 1(2), 167-82. DOI <https://doi.org/10.13125/americacritica/3023>.
- Booker, Keith M. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport (CT): Greenwood Press.
- Bryce Echenique, Alfredo [1970] (2003). *Un mundo para Julius*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el Aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima; Berkeley: Latinoamericana Editores.
- Cornejo Polar, Antonio (1998). «Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas». Kohout, Karl (ed.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 23-34.
- Elmore, Peter (2015). *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* [Kindle]. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ferns, Chris (1999). *Narrating Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Güich Rodríguez, José (2017). *Del otro lado del espejo: La literatura fantástica peruana* [Kindle]. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Honores, Elton (2008). «El sujeto programado y la ciudad distópica en *Mañana, las ratas*». *El hablador*, 15. URL http://elhablador.com/est15_honores1.html (19-08-2018).
- Huxley, Aldous [1931] (1970). *Un mundo feliz*. Trad. de Ramón Hernández. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones.
- López Pellisa, Teresa (2015). «Incas y extraterrestres en la ciencia ficción peruana contemporánea: José B. Adolph y Daniel Salvo». Usandizaga, Helena; Ferrús, Beatriz (eds), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispanicos en la literatura latinoamericana actual*. Oxford: Peter Lang, 181-204.
- Manrique, Nelson (2002). *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mancosu, Paola (2017). «Alteridad, viajes y conquistas en la ciencia ficción peruana y boliviana». *Medea*, 3(1). DOI <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2999>.
- Matos Mar, José (1986). *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Moylan, Tom (2000). *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder (CO): Westview Press.
- Quijano, Aníbal (2000). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». Lander, Edgardo (ed.), *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO, 145-61.
- Ribeyro, Julio Ramón [1965] (1973). *Los geniecillos dominicales*. Lima: Milla Batres.
- Ribeyro, Julio Ramón (1999). *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- Salazar Bondy, Sebastián [1964] (1974). *Lima la horrible*. Lima: Peisa.
- Valero Juan, Eva María (2003). *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Vargas Llosa, Mario [1984] (2008). *Historia de Mayta*. Madrid: Punto de Lectura
- Vích, Víctor (2002). *El caníbal es el Otro*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

America: il racconto di un continente
América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Una mirada hacia el futuro

Utopías y distopías de Centroamérica

Emilie Boyer

Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Abstract This paper studies three cases of Central American novels that belong to science fiction: *Waslala. Memorial del futuro* (1996) written by Gioconda Belli, *Cantos de las guerras preventivas* (2006) by Fernando Contreras Castro and *Tikal Futura. Memorias para un futuro incierto* (2012) by Franz Galich. The main point of this analysis is the use of myth and tradition, mostly pre-Hispanic, made by the authors in order to develop a discourse about the place of Central America in the modern world. This study demonstrates how the authors use science fiction to criticise the systematic use of myth in the construction of ideal societies.

Keywords Science fiction. Central America. Utopia. Myth. Indigenus.

Sumario 1 Introducción. – 2 Mito y utopía. – 3 La desmitificación de la tradición. – 4 Las fronteras borrosas entre utopía y distopía. – 5 Conclusión.

1 Introducción

Según Oscar Alvarado Vega,

La literatura de ciencia ficción, a la par de los avances científicos [...], expresa los deseos del ser humano, sus temores en relación con estos avances, lo mismo que su visión en torno a estos. El pensamiento de lo inmediato no se pierde, pues tiene vigencia aún en esa perspectiva de lo futuro. La ciencia y la tecnología acompañan al ser humano y se convierten en tema de la escritura. (2015, 5)



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14
© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/043

627

Las novelas que escogimos para hablar del género de la ciencia ficción en América Central se caracterizan justamente por la exposición de una modernidad tecnológica llevada al extremo. Más que obras de ciencia ficción, nos parece que *Waslala. Memorial del futuro* (1996) de la nicaragüense Gioconda Belli, *Cantos de las guerras preventivas* (2006) del costarricense Fernando Contreras Castro y *Tikal Futura. Memorias para un futuro incierto* (2012) del guatemalteco Franz Galich, son obras distópicas en la medida en que presentan, en un futuro más o menos cercano, un mundo fracturado entre los creadores de un sistema hiper-tecnológico cuyo centro es el trabajo, y las víctimas esenciales de este sistema. En esas tres novelas, otro punto común es el uso del mito como contra-modelo, como oposición evidente y fundamental al mundo hiper-modernizado del presente de la novela. El objetivo de este artículo es, mediante una reflexión sobre la dialéctica entre modernidad y tradición, omnipresente en estos universos que «trabajan con una naturalización de lo tecnológico» (Kurlat Ares 2017, 258), explorar los usos y las reelaboraciones del mito que se llevan a cabo y determinar qué aporta el uso del género de la ciencia ficción. No pretendemos, aquí, proponer una respuesta exhaustiva a esas interrogaciones sino más bien abrir la discusión sobre novelas que reexaminan una polarización que parece a priori inevitable, la que separa la técnica llevada a sus extremos y la tradición de los mitos. Primero exploraremos los usos del mito en las novelas desde un punto de vista global, luego intentaremos llevar de manera progresiva un cuestionamiento de la dialéctica tradición/modernidad y de la que separa utopía y distopía.

2 Mito y utopía

Para empezar, el mito en las tres obras sirve de contrapuesto necesario al mundo en el cual los personajes sufren de una tecnología omnipotente y omnipresente a manos de tecnócratas que, muchas veces, se mantienen a distancia de la población. Por ejemplo, en *Waslala* de Gioconda Belli, esa modernidad invasiva representada por la basura que llega por barcos a la ciudad de Cineria, viene de afuera, de lejos, de un lugar poco más definido que ‘el primer mundo’ y del cual los personajes y los lectores tienen una representación solamente a través de los personajes de Raphael o Morris que llegan a Fagua. Asimismo, en la obra de Contreras, los que mandan hacer la guerra preventiva, la guerra dicha de ‘bajo impacto’ que lo destruye todo a medias para evitar una eventual insurrección, no tienen nombre propio, son los representantes de la Mega Empresa Planetaria, se les hace referencia en la obra con una tercera persona del plural. En *Tikal Futura* de Franz Galich, Mr. Klimowitz (renombrado Mr. Klitoriwiskey por su amor por el sexo y el alcohol) y el Apocalíptico, son las caras del po-

der hegemónico. Pero la separación entre Ciudad de Arriba, monstruo industrializado, y Ciudad de Abajo, donde viven los denominados ‘descartables’, ilustra bien esta hegemonía de la técnica que viene, desde arriba, desde afuera, a aplastar las otras formas de vida. En esta obra, Franz Galich recupera la estructura del *Popol Vuh* y más particularmente la estratificación del mundo entre Cielo, Tierra y Xibalbá para reelaborarla. Desde el principio de la novela, el texto nos dice «En ciudad de Xibalbá, como también se conoce a Ciudad de Abajo, la vida es un infierno» (Galich 2012, 15). El lector cree entonces volver a encontrar un mundo en que lo que está más abajo es lo más oscuro, más cerca del infierno. Sin embargo, como lo apunta Werner Mackenbach (2015), Franz Galich hace de Ciudad de Arriba, la parte hegemónica de este mundo, el verdadero Xibalbá. El lector entiende esta inversión por ejemplo a través del juego de pelota en el cual los Gemelos Balanqué y Napú tienen que enfrentar a los señores de Ablabix (Xibalbá), Gavilán de Sangriento y Garras de Sangre. El equipo de Ablabix representa a los señores de Xibalbá del *Popol Vuh* que, en el libro sagrado, matan y decapitan a Hun-Hunahpú y Vuch-Hunahpú, luego vengados por sus hijos quienes sobrevivirán a los castigos de Xibalbá. Efectivamente, en el texto de Galich, el equipo de Ablabix hizo sufrir el mismo castigo a los padres de los Gemelos Balanqué y Napú, como lo recuerda su entrenador:

Y, por último, no lo olviden: se trata de un asunto de honor: ellos, la casta de los Ablabix, derrotaron a sus padres, utilizando malos recursos, humillándolos. Sus cabezas están enterradas en el campo de pelota. (Galich 2012, 115)

Al final de la novela, nos enteramos de que el equipo de Ablabix tiene relaciones estrechas con los representantes de Ciudad de Arriba que los usan como sicarios. El infierno verdadero es entonces el mundo de la modernidad, de la tecnología llevada a sus extremos a través de los chips que permiten ver y vigilar lo que la gente ve, piensa y dice, el mundo de la droga institucionalizada y utilizada para matar la voluntad de los de Ciudad Abajo. Es, además, muy interesante ver cómo, entre más subterránea es la acción, más subversiva se hace: los miembros del Ejército Revolucionario de Liberación de Ciudad de Abajo (ERLCIA), se mueven por «las profundidades de Ciudad Miseria, entre el sistema de alcantarillado» (Galich 2012, 58). Franz Galich invierte entonces toda la concepción maya del mundo, expresada en el *Popol Vuh*, para revelar lo pernicioso de la modernidad. Así, presenta a la abuela Cané, guardia de la memoria de los Quichés, y sus nietos Ix y Namú de Ciudad de Abajo como los representantes del mundo del pasado, considerado anticuado y regresivo por el Apocalíptico, de Ciudad de Arriba:

Allí todavía es posible encontrar formaciones sociales primitivas. Todavía hay grupos donde los viejos mandan y los hijos o los jóvenes obedecen. También hay disputas entre los hombres por las mujeres y el comercio humano existe. Nunca pudieron evolucionar a las formas superiores, como nosotros. (Galich 2012, 16)

La abuela Cané, la que conserva los libros sagrados de la cultura maya y escribe la memoria de su pueblo, sus «Memorias para un futuro incierto», representa entonces la tradición de su pueblo, tradición que resiste frente a la modernidad mediante la conservación de la memoria oral.

Asimismo, en *Cantos de las guerras preventivas*, Fernando Contreras Castro presenta un mundo donde la población es víctima de la decisión, tomada por la Mega Empresa Planetaria, de llevar una «guerra preventiva» que significa destruir y bombardearlo todo a medias para forzar a la población a trabajar en las minas y evitar toda insurrección. En este mundo regido por la obsesión de su propia supervivencia, aparece de repente un movimiento de población hacia Intemperie, «un antiquísimo complejo prehispánico, presumiblemente maya» (Contreras Castro 2006, 112) en el cual se fue a refugiar Dios, «malherido y moribundo», después de haber sido alcanzado por un misil. Esas personas, llamadas disidentes por el Consejo de la Mega Empresa Planetaria, huyen de las minas y maquilas donde el trabajo los somete, de las ciudades medio destruidas para constituir una sociedad diferente, ‘subversiva’, donde se ponen al servicio de Dios moribundo para aliviarle la agonía. Aquí también, las características de este sistema son claramente utópicas: se lleva a cabo un regreso a la agricultura en medio de la selva, al sistema del trueque, a la convivencia pacífica y el sincretismo entre las diferentes culturas de los negros de las zonas caribeñas, los indios nahuas, los mayas y los chinos panameños. Poco a poco, desentierran los complejos de la antigua ciudadela maya, desentierran el observatorio porque es bonito y los canales para mejorar la agricultura. La selva, símbolo de un pasado remoto, vuelve a tomar vida. El carácter utópico de esta nueva sociedad crea un movimiento de población desde las ciudades. Los trabajadores organizan un peregrinaje frecuente hacia la zona de Intemperie, tanto que consiguen hacer evolucionar las leyes laborales:

Al principio se pensó que despidiendo a los obreros o descontando de los salarios los días de ausencia se acabaría con las peregrinaciones; pero muy pronto se dieron cuenta de que la gente prefería pasar más hambre que de costumbre antes que dejar de viajar a Intemperie a aliviar siquiera un poco la agonía de Dios. [...] Muy pronto comenzó la gente a enfermarse y a morir por docenas y, por su parte, las fábricas comenzaron a sentir la falta de mano de obra. Fue cuando la primera conquista laboral de los tiempos de la destrucción tuvo

lugar: el Derecho a la Peregrinación al menos dos veces al año. (Contreras Castro 2006, 121-2)

Todo pasa como si la solución de supervivencia al sistema de opresión fuera revivir el pasado prehispánico, regresar a un pasado forzosamente caracterizado por la paz entre los pueblos, la convivencia, la cercanía a la naturaleza etc., un pasado evidentemente idealizado. Y cabe destacar que esta sociedad disidente aparece tanto más utópica cuanto que concierne un número limitado de personas:

ni siquiera se le podía acusar de estar creciendo: el complejo prehispánico había llegado ya al límite y no podía albergar ni sostener más gente. (132)

Es justamente su estatuto de excepción en un mundo diferente lo que le da la característica de utopía: Intemperie solo tiene sentido si se presenta como el espejo inverso de la sociedad que se quiere condenar. Y en este sentido, los que siguen trabajando en las fábricas pero que efectúan un peregrinaje frecuente entre el mundo distópico y la sociedad de la selva sirven para poner de relieve el carácter utópico de esa última.

Esta experiencia utópica escondida en un rincón de la selva se encuentra también en la novela de Gioconda Belli, en la cual, en Fagua, Melisandra sueña con dar con Waslala, la utopía creada por su abuelo y a la cual se fueron a vivir sus padres. En esta obra, la modernidad viciada se expresa mediante el flujo de basura que viene de afuera a contaminar el país. Por medio de este tema narrativo, que se encuentra también en la obra de Fernando Contreras, la autora condena a la vez el comportamiento del primer mundo hacia el medio ambiente de la región y su modo de vivir consumista. Además del comercio de basura, el personaje de Maclovio pone en evidencia otro lado de la presencia extranjera en Fagua: se empeña en introducir armas en el país a cambio de la libertad de cultivar y exportar la filina, una droga híbrida de marihuana y cocaína. Los que lo ayudan en este comercio son los Espada, dos hermanos que aterrorizan al país mediante el conflicto perpetuo y relaciones de influencia. Contrariamente a la novela de Contreras, la referencia a Waslala pocas veces se hace en términos de refugio, de huida de un sistema corrupto y agotador, sino que Waslala representa una utopía ante todo política, un lugar escondido en la selva en el cual unos poetas decidieron crear un gobierno altamente democrático, destinado a extenderse luego a todo el país. A medida que Melisandra se interna al país en su viaje por el río, se da cuenta de lo que significa Waslala para la población y que, ante todo, tiene un poder de evocación. En efecto, le encargan a Melisandra regresar de Waslala con el secreto del gobierno creado que permitiría acabar con la larga historia de violencia y conflictos que conoce Fagua. Éste era el primer objetivo de la creación de la utopía:

‘Necesitamos la isla para construir la Utopía’, me dijo. ‘Hay que crear el núcleo original, descontaminarlo a través de varias generaciones hasta que solo lo conformen hombres y mujeres que nunca hayan conocido la ambición, el poder, la avaricia, la violencia, el mal. Se trata de construir la primera célula, la partícula, el primer organismo vivo’. (Belli 1996, 23)

Entonces el primer papel del mito de Waslala es luchar contra la situación política del país, pero no solamente. En efecto, si la novela de Belli no hace alarde de tanta tecnología futurista como las obras de Galich o Contreras, aunque el brazo mecánico de Morris sea el recuerdo del mundo en que se desarrolla la trama, el mito aparece otra vez como el contrapuesto absoluto y necesario a la modernidad viciada que rige el mundo afuera de Fagua y que viene a atormentarlos mediante tráficos. Raphael subraya la contradicción entre el mundo del progreso científico y la utopía diciendo: «Claro que vengo de donde nadie cree ya en las utopías» (Belli 1996, 27) y Maclovio, más tarde, lo explica así:

El Vellocino de Oro, la Atlántida, el Dorado. [...] Mientras más primitivo el entorno, más fácil creer en mitos, lugares mágicos, felices, intocados. Waslala podía existir en Fagua. El pensamiento científico, la técnica, la educación, habían marcado el fin de lo mitológico. El progreso amenazaba la imaginación. (71)

Dejar de creer en Waslala, entonces, sería sacrificarse ante el progreso descrito, el que permite el naufrago de lavadoras y otros aparatos eléctricos en Cineria, las mutaciones genéticas para crear nuevas drogas, la robotización del trabajo, la desaparición del libro o la creación de viajes suicidas para los que están aburridos de su vida. Otro momento de la obra es sumamente interesante para mostrar cómo la imaginación que supone el mito o la leyenda es utilizada, en esas obras distópicas, como una fuerza para luchar contra la modernidad excesiva. Cuando Engracia, la encargada de filtrar la basura que llega a Cineria, se contamina mortalmente con la materia radiactiva llamada Cesio 137 que la hace brillar en la oscuridad, el recuerdo de la leyenda de los fantasmas de Wiwilí le permite retomar el poder sobre su muerte, transformándola en muerte estética y heroica:

En Fagua vivían en la Edad Media, dijo, y lo que ella estaba planteando era una justa, una cruzada, una acción de los Fantasmas de Wiwilí. [...] Sería un acto mágico [...] Nadie sabía que ellos brillaban en la oscuridad y cualquiera que los viera pensaría que eran apariciones, seres del más allá. Se podían pintar más, dijo, pintarse todo el cuerpo y, brillando, en la noche, a la vista y espanto de todos, penetrarían en el cuartel de los Espada, como si se tratara de un

cortejo de ultratumba, una Embajada de emisarios fantasmagóricos a los que nadie se atrevería a cerrar el paso. Pedirían una audiencia y una vez encerrados con ellos haría lo que más de una vez ensayara en su imaginación: detonaría los explosivos. [...] Será un castigo divino, una señal inequívoca - añadió - de que el camino a Waslala ha quedado abierto. (Belli 1996, 91)

La acción de los supuestos fantasmas de Wiwilí será efectivamente el primer acto que permitirá la renovación del gobierno de Fagua y la partida de Melisandra y Raphael para Waslala.

Que sea por el poder de la imaginación o por la supervivencia de un pasado remoto prehispánico, la presencia del mito en esas novelas ofrece el refugio consolador de la tradición frente a la modernidad y sus monstruos de tecnología deshumanizantes.

3 La desmitificación de la tradición

Sin embargo, esas novelas no presentan una visión ingenua de la función del mito en la medida en que producen un discurso sobre la historia y el futuro de Centroamérica. El uso del mito es también la oportunidad de interrogarse sobre las vías que Centroamérica puede utilizar para encontrar su lugar en la modernidad y deshacerse de la violencia. Efectivamente, se utiliza el mito como arma para denunciar y contrarrestar el modernismo agobiante de una sociedad tecnologizada y deshumanizada al extremo, pero la imaginación no puede ser la única solución y esas tres obras también cuestionan sus límites.

Por ejemplo, Fernando Contreras, en *Cantos de las guerras preventivas*, utiliza la emergencia de Intemperie, su culto al Dios moribundo y su organización societal para poner en evidencia los mecanismos de creación de una mitología. Desenredando esos mecanismos, le quita misterio y trascendencia al mito y lo vuelve humano, casi trivial. Los cantos de Fernando Contreras no son solamente los de las guerras llevadas a cabo por la Mega Empresa Planetaria sino también los de la emergencia de un nuevo culto, de una nueva Creación esta vez no a partir de la palabra de Dios, sino a partir de las letras del grupo británico de los Beatles. El evangelio que da luz a este movimiento de los disidentes a la selva, a la ciudad prehispánica sacada de tierra, es el llamado 'Codex Bitleriano' compuesto por las últimas canciones de los Beatles guardadas por el padre Juan de las Cenizas, al final del canto III:

Los últimos en partir se acercaron a mí a rogarme que los acompañara, que no me dejara morir entre aquellas paredes, pero ya era tarde; ya había tomado una decisión. Entonces me pidieron algo en qué creer, lo que fuera, algo a qué asirse en su nueva vida en las montañas cercanas. Busqué entre mis harapos el último de mis

cuadernos donde había transcrito y reorganizado lo poco del cancionero de los Beatles que se salvó del fuego. Les di el cuaderno y les dije que aquello era el Códice Bitleriano con oraciones, cantos de amor y consejos para la vida. [...] Lo tomaron solemnemente y se marcharon. (Contreras Castro 2006, 82-3)

Sigue luego una lista de las canciones más famosas de los Beatles traducidas al español (no siempre de manera literal), varias de ellas dedicadas a un dios: el Dios sin Lugar, la Diosa Madre, el Dios Blackbird o el Dios Walrus. El choque de la modernidad de los Beatles con el referente remoto al código anuncia el capítulo siguiente donde asistimos a la creación, supuestamente, de nuevos profetas y dioses en el Arca Mall, templo del consumismo y único lugar donde se prohibieron los bombardeos. Esta confrontación demuestra que la tradición y los mitos no pertenecen al pasado, sino que en la modernidad se crean también nuevas tradiciones y nuevos mitos. Sin embargo, el hecho de que asistamos a la emergencia de esta nueva mitología que nació de algo tan trivial como las canciones de los Beatles, cuestiona la manera en que se consideran los mitos muchas veces: como un relato que es oscuro porque revela una verdad trascendental. En efecto, en *Myth. A Short Introduction*, Robert Segal recorre las diferentes definiciones que se le ha dado al mito en la historia del pensamiento y una de ellas es considerar al mito como una ciencia primitiva:

El mito es considerado como una ciencia 'primitiva' o, más precisamente el equivalente pre-científico de la ciencia que, [...] se supone, es exclusivamente moderna. Porque los modernos, por definición, aceptan la ciencia, no pueden tener también mito [...]. El mito es la víctima del proceso de secularización que constituye la modernidad. (Segal [2004] 2015, 13; trad. de la Autora)

Si se puede crear una mitología a partir de unas canciones de los Beatles, entonces el carácter científico y trascendental del mito es cuestionado. Lo interesante es que, efectivamente, como ya lo mostramos, el mito en nuestras obras es opuesto a la modernidad, a la tecnología y se le da un valor de verdad. Al mostrar esos mecanismos y al hacer radicar la creación de una sociedad, de un culto, en las canciones populares de los años sesenta y setenta, Fernando Contreras desmitifica el mito mismo y su poder estructurador. Aquí, el mito ya no pertenece a un tiempo sobre-humano sino que tiene el ritmo del rock'n roll de los Beatles. Para acabar de quitarle su aura a la tradición, Contreras también muestra que no por ser tradicionales las cosas sirven el bien del pueblo, y que la oposición estricta entre modernidad y tradición a favor de la última no es siempre válida. Luego de la caída de Intemperie bajo las bombas, se vuelve a un orden autoritario y el texto dice lo siguiente:

En una semana hay más de setecientos detenidos en las cárceles de las zonas pesqueras. [...] A los detenidos no se les lava el cerebro ni se les inyectan sustancias que les hagan confesar, como creían los viejos que iba a ser en el futuro. En las cárceles se les trata más bien como en los tiempos de los viejos, según cuentan los poquísimos que regresan. No hay máquinas de sofisticadas tecnologías, sino celdas diminutas a la usanza del principio del tiempo de la destrucción con la diferencia de que la tortura está contemplada como un instrumento legal de la justicia. (Contreras Castro 2016, 146)

La referencia a la tradición de usar la tortura para desalentar cualquier proyecto de insurrección nos parece ser una herramienta eficaz en contra de la idealización ciega del pasado y la 'tradición', porque la violencia institucionalizada también tiene sus constantes y sus tradiciones.

En la obra de Franz Galich también este distanciamiento respecto a la idealización del mito o de la tradición está presente. La tradición en sí no tiene valor si se le hace referencia de manera hipócrita, como lo hacen los personajes de Ciudad de Arriba, Míster Klimowitz y el Apocalíptico. Nal Chí se queja de ello:

Están ellos, los de arriba, Ciudad de Arriba como se le conoce, es decir Tikal Futura. Han tomado los nombres de nuestros antepasados ignorándonos totalmente. Para ellos no existimos, nos miran peor que parias: somos los invisibles. (Galich 2012, 116)

La hipocresía es aún más grande cuando se le da un nombre maya al símbolo de la modernidad que marginalizó a los descendientes de los mayas. El mayor símbolo de esta instrumentalización del legado maya por los de Ciudad Arriba es el proyecto de Ruta maya, que estructura toda la novela y que no tiene nada que ver con la civilización antigua, sino que es un proyecto turístico que tiene el objetivo de ofrecer a los turistas extranjeros, entre otras cosas, un acceso a la naturaleza, lo cual se volvió un lujo por causa de la omnipresencia de la tecnología. Cuando el Apocalíptico le explica el proyecto a Míster Klimowitz, y lo que quiere decir 'maya', se da una pelea que parece pelea de niños:

- Oh, ¡Mr. Klitoriwitzk!, los mayas fueron una cultura extraordinaria de hace miles de años que vivieron en esas tierras que ahora ser Cuahutemallán.
- ¡Mentira, mentira! Los únicos extraordinarios ser nosotros, los Quisyan.
- Si, Mr. Klitorwisky. Ustedes ser los extraordinarios de ahora. Los mayas fueron los de antes, mucho antes. ¿Ok?
- ¡No! Ni de antes, ni de nunca. Nosotros somos los de siempre, antes, ahora, y después. ¿De acuerdo? ¿Comprender? [...]

– Sí, sí tiene usted todita la razón, pero déjeme continuar: [...] A ese corredor ecológico yo lo he denominado Ruta Maya, en honor de aquellos salvajes ahora ya olvidados por incompetentes y brutos (lo que tiene que hacer para ganarse unos cuantos milloncitos de worldólares, porque si no tenés te miran como miserable habitante de Ciudad de Abajo). (Galich 2012, 42-3)

No solo la denominación maya es hipócrita porque el proyecto no tiene nada que ver con la población maya que sigue existiendo y es marginalizada, sino que, además, por intereses políticos, el Apocalíptico transforma y reescribe la Historia, aun sabiendo que está mintiendo, como nos lo indica el paréntesis. Aquí, no solo Franz Galich muestra cómo la mera referencia al pasado, en este caso a la civilización maya, puede ser hipócrita y servir intereses bajos, sino que denuncia también el comportamiento de ciertos países centroamericanos que parecen acordarse de que tienen población indígena solamente cuando se trata de servirse de ellos como vitrina para el turismo. Sobre este punto, Patricia Alvarenga Venutolo analiza:

El pasado indígena, violentamente expropiado a sus descendientes, es refuncionalizado al servicio del poder, creador de una memoria avasalladora, capaz de manipular y, si es del caso, destruir narrativas cimentadas en evidencias históricas. Integrando segmentos incoherentes de ese pasado, se crea una atmósfera atractiva para el turismo. (2016, 131)

El mito, la tradición o la referencia a un pasado mitificado no siempre puede servir de ejemplo ciego, tampoco es prueba de la sinceridad de las intenciones, como acabamos de ver. Y en eso, los autores que nos ocupan aquí, si le dan una importancia fundamental a la memoria y a la imaginación que se encuentran muchas veces sumidas en el mito, no dejan de tener una visión crítica hacia ciertas derivas que pueden llevar a una idealización extrema de este contenido. Y parece que el género de la ciencia ficción es lo que les permite mejor integrar esos matices sobre la función del mito en la construcción de una identidad, de la sociedad y de una memoria.

4 Las fronteras borrosas entre utopía y distopía

Como dijimos en introducción a este artículo, las tres novelas que analizamos aquí forman parte del subgénero distópico que nos zambulle en un mundo futurista, para proponer una visión altamente pesimista de la sociedad que se puede desarrollar conforme irá avanzando el progreso tecnológico. Los matices en el uso del mito a través del desarrollo de la utopía que hemos estado analizando hasta ahora son po-

sibles, según nuestra opinión, gracias al hecho de que no existe nada más cercano a la utopía que la distopía en la medida en que son nociones relativas. En general la distopía se representa a través de un gobierno más o menos lejano, más o menos nombrado, siempre omnipotente, que le quita algo a la población, algo muy personal, para conseguir un objetivo en nombre de valores mayores. En las tres novelas, se puede ver una gradación que iría desde *Waslala*, cuya trama se ubica en un futuro bastante cercano a nuestro mundo y que explora más la utopía que la distopía, hasta *Tikal Futura* de Franz Galich, la más futurista y que lleva más lejos unos elementos presentes en las dos otras novelas: la institucionalización de la droga, la separación clara de dos mundos, la censura y represión de la población por el poder. En la novela de Fernando Contreras, se persigue la paz social a toda costa, sacrificando la comodidad y la libertad, en la novela de Galich, se sacrifica la libertad de los de Ciudad de Arriba en nombre del desarrollo económico y turístico del país. Y éstas son utopías para los que forman la Mega Empresaria Planetaria en la novela de Contreras o el Apocalíptico en *Tikal Futura*. Son utopías basadas, entre otras cosas, sobre la idealización del poder de la tecnología. Al borrar las fronteras entre distopía y utopía, dos opuestos que parecen imposibles de conciliar, la ciencia ficción permite también borrar las fronteras que parecen oponer la tradición y la modernidad, a través de un uso matizado del mito, ofreciendo una advertencia al lector sobre los peligros de buscar un refugio sistemático y acrítico en el mito, el pasado mitificado o la tradición.

En *Waslala* de Gioconda Belli, la utopía encontrada por Melisandra al final de la novela no tiene nada que ver con lo que se esperaba.

Esperaba ver a sus padres al entrar a Waslala. Esperaba que el lugar contara entre sus atributos las premoniciones que les hicieran presentir el olor de la hija aproximándose. No vio a nadie. [...] ¿Dónde estaban? ¿Se esconderían?, se preguntó. [...] Se asomó a las casas. Los interiores tenían un aire de abandono y decrepitud. Llamó a gritos. Nada. Tendría que haber alguien. Mi madre, se repetía Melisandra, mi padre. Alguien tendría que acudir a convencerla de la realidad de cuanto veía. (Belli 1996, 139)

Cuando llega Melisandra, aun si encuentra rápidamente la casa de sus padres, todo está vacío, solo su madre sigue ahí y Waslala parece pertenecer al pasado. La confrontación con la realidad desestabiliza a Melisandra:

Tendría que regresar. La estaban esperando. Mucha gente esperaba la iluminación que vendría de Waslala. ¿Cómo volver y decirles que estaba desierta? Al menos tendría que darles explicaciones. (142)

Este episodio nos recuerda el origen de la palabra utopía, palabra inventada por Thomas More a partir del griego que quiere decir 'en ningún lugar', 'que no se encuentra en ninguna parte'. Más aún, según el estudio de Marisa Pereyra (2010), la obra de More, *Utopia* (1516), aparece como una de las fuentes de inspiración de Gioconda Belli. La experiencia de Melisandra con Waslala nos recuerda que la utopía es fundamentalmente un lugar imaginario, inventado, sin existencia real entonces no es extraño que Melisandra encuentre un lugar desierto. Y efectivamente, mediante un diálogo con su madre, nos enteramos de que todos los objetivos de los poetas que crearon este lugar fracasaron y que en ese lugar, las mujeres no quedaban embarazadas, tenían que salirse del lugar para regresar después para poder ofrecer a Waslala una nueva generación.

En *Tikal Futura* de Franz Galich, la abuela Cané es la voz de la tradición en la medida en que no solo tiene en su posesión los libros antiguos de los maya-quichés, sino que es la voz de la memoria y de la crónica de su pueblo. Y repetidamente en la obra, la voz de la abuela dibuja la genealogía del conflicto que llevó a la fractura entre Ciudad de Arriba y Ciudad de Abajo y es la ocasión de subrayar que el origen de la situación radica en la incapacidad de los pueblos originarios en unirse frente a la invasión. La razón por la cual la lucha de Ciudad de Abajo es dificultada frente a la fuerza de los de Arriba es porque los Tukuches y los Cavek tuvieron conflictos internos de los cuales los Quisyan, los invasores y creadores de la Ciudad de Arriba, se aprovecharon para imponer su hegemonía:

Los Tukuches y los Cavek, familias importantes de los cakchiqueles y los quichés, habían entrado en discordia por tierras feraces. [...] Ello había conducido a que ambas casas y grupos entraran en desgaste bélico profundo. Al grado que cuando los quisyan entraron a su territorio, no fueron capaces de unirse para combatirlos. Más bien los Tukuches negociaron con los quisyan y se aliaron. [...] Esas discordias internas las supieron los quisyan y urdieron un plan que tenía como objetivo eliminar al enemigo uno por uno, antes de que por cualquier razón logran la unidad. (Galich 2012, 101-3)

Esta precisión histórica contribuye a desmitificar el pasado y más particularmente la historia de la civilización maya subrayando el hecho de que los españoles en la Historia o los Quisyan en la novela no inventaron la lucha por la hegemonía política. Aunque los valores representados por la abuela Cané en la novela representan una protección contra los abusos de la tecnología, Galich sugiere que tampoco se puede tener una visión idealizada del pasado maya y de su cosmogonía y que todas las respuestas a los retos de la modernidad no se pueden resumir en un regreso a este pasado. Una vez más, si se puede en un primer tiempo referir a la civilización maya como a una edad de oro y una

utopía política del pasado viciada por el advenimiento de la modernidad, la contraposición de la utopía con la distopía permite a los autores sugerir que lo distópico se puede esconder en cada exceso, hasta en la persecución de una visión idealizada del pasado.

Esta relativización de la oposición utopía/distopía se encuentra también en *Cantos de las guerras preventivas* de Fernando Contreras a través de la cuestión religiosa. La parte de la población que decide dejar las ciudades para irse a vivir en las montañas en la ciudad de Intemperie son llamados ‘disidentes’ por los miembros ejecutivos de la Mega Empresa Planetaria porque dejan el trabajo y se ponen al margen del sistema, pero también porque inventan un nuevo culto. En los intentos de retomar el poder sobre esos disidentes, la cuestión del culto toma una importancia capital, a través del diálogo entre un cura venido de la ciudad y la anciana que guarda el templo donde supuestamente se encuentra Dios moribundo. Primero, este diálogo permite poner en evidencia los elementos constitutivos de la hegemonía que se repiten a través de la historia, como lo denuncia la anciana:

La anciana les recordó que los tiempos de la evangelización habían pasado hacía mucho y que no por vivir en un complejo maya, tenían que tratarlos como trataron a los indios durante la conquista de América. (Contreras Castro 2006, 128)

Aquí también nos parece que se da espacio a un discurso complejo sobre la religión. Por un lado, a través del diálogo entre la anciana y el cura, se reivindica la libertad de culto y la ilegitimidad del catolicismo en querer imponer su visión, tan válida como otra:

el cura volvió a Intemperie y preguntó a la anciana si había escuchado ella decir a Dios siquiera media palabra. Respondió ella como de costumbre:

- No, padre, yo no, ¿y usted?
- Bueno... no.
- ¡Entonces, padre, deje de joder! (130)

Por otro lado, Fernando Contreras deja en mano de los encargados de la Mega Empresa Planetaria un discurso crítico hacia la necesidad que tiene el hombre de crearse una trascendencia en la que creer:

Las gentes no huyen a Intemperie porque crean que ahí Dios se esta muriendo en un sótano oscuro y maloliente. Solo fingen creerlo... [...] La gente prefiere creer en la nada antes de no creer en nada. (132-3)

El culto a Dios moribundo sería una ficción que se inventa la gente para dar sentido a la vida, pero sigue siendo una ficción, en las palabras

del autor. Y es interesante ver cómo, al final de la experiencia de *Intemperie*, la palabra mito en la novela de Contreras acaba siendo el equivalente de ‘fábula, invención’:

El mito dice que una mañana cualquiera, a media semana, las gentes no se levantarán de sus camas, que no acudirán al llamado de las sirenas, sino que se quedarán hasta tarde haciendo el amor. [...] Se cree que las gentes volverán a buscar en el polvo viejas ciudades y que, al no hallarlas, las levantarán de nuevo. No se dice en cuanto tiempo, pero qué le importa eso a una fábula. (Contreras Castro 2006, 149)

El mito, entonces, acaba siendo una ficción, y en eso podríamos ver una condena, pero, a nuestro parecer, no es una condena definitiva. En las tres obras se defiende el valor del mito, del sueño, de la fábula, pero no como el regreso a un pasado idealizado, fijo sino como un puente entre pasado y futuro, una ‘memoria para el futuro’ o ‘del futuro’ como la encontramos nombrada en *Tikal Futura* y *Waslala* porque, como lo señala la abuela Cané, «El futuro y los sueños son lo mismo, solo si sabemos luchar por ello» (Galich 2012, 119). Igualmente, en *Waslala*, la madre de Melisandra le explica que después de tantos fracasos, el objetivo principal de *Waslala* fue nutrir la leyenda más que encontrar el gobierno perfecto: «Quizás ésa era nuestra misión, se dijo, hacer existir la quimera» (Belli 1996, 143). Y Engracia, en su carta a Melisandra, resume el sentido que cobra el mito en las obras que hemos analizado:

Quizás *Waslala* nunca llegó a ser el ideal que nos propusimos, es lo más probable, pero la vida me ha convencido que la razón de ser de los ideales no está necesariamente en su realización, sino en darle al ser humano el desafío, la meta, la alegría que sólo puede existir si pensamos que somos capaces de transformar nuestra realidad y alcanzar un mundo donde podamos ser bienaventurados y donde ni yo, ni Morris, ni mis muchachos, ni tantos y tantos, tengan que morir y vivir entre los desechos y los despojos. (Belli 1996, 126)

5 Conclusión

A modo de conclusión, las tres obras que hemos analizado aprovechan la exploración de los extremos de los modelos de la modernidad gracias al género de la ciencia ficción para interrogar el presente de Centroamérica a través del prisma del recurso al mito y la idealización que ése puede conllevar. Sin rechazar las referencias a un pasado muchas veces mitificado, los autores cuestionan los recursos utilizados para formar proyectos políticos y defienden una visión crítica lúcida no so-

lo de lo que está adelante, del futuro de los países de la región, sino también de su tradición y de sus mitos. Mediante la ciencia ficción y el manejo que este género ofrece de la relatividad de los conceptos de utopía y distopía, los autores que acabamos de estudiar promueven una memoria dirigida al futuro, habitada por los mitos, con la conciencia de que hasta ellos pueden llevar a un futuro distópico. Si el poder de evocación del mito es irremediamente fuente de esperanza frente a los aspectos más violentos de la modernidad, su idealización o su uso acrítico pueden llevar a la búsqueda de ideales sea inalcanzables sea destructivos para los que no compartirían esa idealización.

Bibliografía

- Alvarado Vega, Oscar Gerard (2015). «La literatura de ciencia ficción: una mirada al futuro en tiempo presente». *Revista Humanidades*, 5(2), 1-21.
- Alvarenga Venutolo, Patricia (2016). «Poder, memoria y sujeto en *Tikal Futura. memorias para un futuro incierto (novelita futurista)* de Franz Galich». *Revista de Historia*, 73, 113-37.
- Belli, Gioconda (1996). *Waslala: memorial del futuro*. Barcelona: Emecé.
- Contreras Castro, Fernando (2006). *Cantos de las guerras preventivas*. San José: Editorial Norma.
- Galich, Franz (2012). *Tikal Futura. Memorias para un futuro incierto*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.
- Kurlat Ares, Sylvia (2012). «La ciencia-ficción en América latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá». *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 15-22.
- Kurlat Ares, Sylvia (2017). «La ciencia-ficción en América latina: aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural». *Revista Iberoamericana*, 83(259-260), 255-61.
- Mackenbach, Werner (2015). «Mito y memoria en la obra de Franz Galich. De *Huracán, corazón del cielo a Tikal Futura*». Spiller, Roland (ed.), *Guatemala: nunca más*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 125-55.
- Pereyra, Marisa (2010). «Paradise Lost: A Reading of *Waslala* from the Perspectives of Feminist Utopianism and Ecofeminism». Taylor Kane, Adrian (ed.), *The Natural World in Latin American Literatures: Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*. Jefferson: McFarland, 136-53.
- Pezzè, Andrea (2016). «El desastre en la literatura centroamericana contemporánea». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 110, 3-18.
- Recinos, Adrián (ed.) (1971). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segal, Robert [2004] (2015). *Myth. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Los sentimientos y los sentimentalismos

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Diario de muerte de Enrique Lihn

Inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo

Daniel Rojas Pachas

Universidad de Guanajuato, México

Abstract This paper presents a reading of Enrique Lihn's *Diary of Death* prioritising how the author inscribes the agony of the poetic subject in relation to the disease of the biographical subject, taking advantage of the possibilities that the autobiographical genre gives to represent death in a situated way and expose the limitations of language. Notion that Lihn developed in his literary work through self-reflexivity, situated poetry, foreignness and reflective intertextuality. Also this paper analyses the dislocation Lihn makes of the private journal, transgressing the space and time of enunciation.

Keywords Self-reflexivity. Situated poetry. Irrepresentability. Private journal. Autobiographical genre.

Sumario 1 Introducción. – 2 Inscribir la propia muerte y los límites de la representación. – 3 Inscribir la muerte del alter ego. – 4 Diario íntimo: poesía situada y sujeto en tránsito. – 5 Conclusión.

1 Introducción

Diario de Muerte de Enrique Lihn (1989), obra póstuma del autor chileno, es un poemario que posee un doble valor a la luz de las preocupaciones teóricas que priorizan las modulaciones que sufre el sujeto dentro de la actividad estética verbal. *Diario de Muerte* extrema los procedimientos que Lihn autofiguró dentro de la tradición poética y cultural, tanto chilena como latinoamericana, en el ejercicio de su función autor.



**Edizioni
Ca' Foscari**

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/044

645

Lihn instauró nociones como extranjería, poesía de paso, escritura situada, sujeto en tránsito y la constante autorreflexividad, en torno al oficio de escribir frente a las limitaciones de la palabra, para representar la realidad.

En una segunda instancia, el poemario establece una vinculación con el diario íntimo, pues Lihn inscribe su muerte en un texto que tensiona los límites entre poesía y género autobiográfico (lo cual remite a su propuesta autoral de una literatura poligenérica¹), valiéndose de la concordancia entre la agonía del sujeto biográfico, producto de un cáncer terminal, y la inminente muerte del sujeto poético.

En ese sentido, Carmen Foxley indica que *Diario de muerte* al establecerse frente a la muerte «impide que continúe el proceso de reinención de sí en la existencia» (1989, 303), o sea, que se verifique cualquier posibilidad de re-significación de la realidad a través de la poesía, lo cual, en palabras de Tesche y Sancho, provoca que *Diario de muerte* se inscriba junto a *Veneno de Escorpión Azul* de Gonzalo Millán y *Poemas Renales* de Jorge Torres como parte de un conjunto de textos dentro de la poesía chilena capaces de «representar un testimonio y una creación literaria cuyo aporte es problematizar y reconfigurar la tensa relación del sujeto al cuerpo agónico o enfrentado a la muerte» (Tesche, Sancho 2012, 102).

2 Inscribir la propia muerte y los límites de la representación

Respecto a la tarea de inscribir la propia muerte, en *La escritura del desastre* Blanchot nos dice:

Si es verdad que para un determinado Freud, «nuestro inconsciente no puede representarse nuestra propia mortalidad», esto, a lo sumo, significa que morir es irrepresentable, no solamente porque morir no tiene presente, sino también porque no tiene lugar alguno, aunque fuese en el tiempo, en temporalidad del tiempo. (1987, 102)

Diario de Muerte al escribir la propia muerte, escribe la imposibilidad de escribir sobre la muerte de modo que el libro aborda al máximo la preocupación del autor por la incomunicación y la irrepresentabilidad, que a través de las diversas voces poéticas de su obra ya se prefiguraba

¹ Lihn señala en una entrevista del año 1985: «Yo siempre he escrito de todo, poesía, novela, ensayo, etc. Considero que la literatura es un ejercicio poligénero. Además creo que mi poesía tiene un carácter dramático. Escribí con premeditación y alevosía, dos poemas dramáticos para ser leídos ante un público numeroso. Se llaman 'Monólogo de un padre con su hijo de meses' y 'Monólogos de un viejo con su muerte', ambos tienen una factura teatral» (Briceño 1985, 32).

desde los libros *La pieza oscura* (1963) y *La musiquilla de la pobres esferas* (1969).

El primer verso de *Diario de Muerte* dice: «Nada tiene que ver el dolor con el dolor | nada tiene que ver la desesperación con la desesperación | Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas | No hay nombres en la zona muda» (Lihn 1989, 13).

Si revisamos esto en relación al poema «La realidad no es verbal» del libro *Al bello aparecer de este lucero* del año 1983 vemos la preocupación del sujeto poético por inscribir en los versos, los límites de la representabilidad:

La palabra, este río a cuya orilla | como el famoso camarón nos dormimos | virtualmente ahogados en la nada torrencial | Incapaces, incluso, de saber qué corriente | y hacia donde nos lleva | si todavía cabe pensar en un sujeto | el verbo ir y como complemento | un lugar que no hay - aunque se diga - | en el adverbio donde y el hacia qué denota | en el hablar de nada (siempre se habla de nada). (Lihn 1997b, 20)

La experiencia de escritura representada en *Diario de Muerte* confronta con insistencia al sujeto poético ante los límites de la lengua. Cito de la obra: «todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas y éste no es más que otro modo de viciarlas» (Lihn 1989, 13).

El libro, en esa medida, signa una experiencia extrema frente a la muerte. Un decir poético autorreflexivo situado de cara ante la finitud, proceso en que la palabra, instrumento que tenemos para construir la realidad y comunicarla es agotado al máximo revelando la precariedad que tenemos, para dar cuenta del mundo y su acontecer.

En *Diario de Muerte*, el hablante realiza la operación de rodear su finitud y se aproxima a la experiencia desde una inminencia, por tanto la muerte solo puede ser representada con un excedente de visión. Lo que Bajtín señala en *Autor y personaje en la actividad estética* respecto a la extraposición,² como la capacidad de salir de sí y crear un otro distinto en un doble movimiento exotópico. El autor abandona su propio eje axiológico y se traslada al lugar del otro, al de los personajes de su obra, y los observa internamente en un movimiento empático,

2 «De acuerdo con la actitud directa, el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida; sólo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro; por cierto, en la vida real lo hacemos a cada paso, nos valoramos desde el punto de vista de otros, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra propia conciencia: así, contamos con el valor de nuestro físico desde el punto de vista de su posible impresión con respecto al otro (para nosotros mismos, este valor no existe de una manera directa, es decir, no existe para la autoconciencia real y pura)» (Bajtín 1999, 22).

luego al volver a su propio lugar, retoma su mirada externa por encima de los personajes para completarlos.

Entonces, ante su muerte el sujeto poético asume una posición de frontera. Su horizonte y encuadre es externo, la llamada extranjería que es parte de las constantes autorales de Lihn: «lo único recomendable para el aprendiz es que observe su vida fuera de su vida» (1989, 37).

Diario de Muerte se abre ante lo que el sujeto poético denomina «zona muda»,³ noción que Enrique Lihn refirió en su rol de crítico, como un tipo de hoyo negro al cual la palabra en general es arrastrada. La zona muda implica el fracaso de la palabra poética, metáfora que ha sido recontextualizada, citada, reterritorializada y añadida al entramado cultural. En el libro *La musiquilla de las pobres esferas*, específicamente en el poema «Mester de Juglaría» ya se anticipa dicha visión:

Ah, poetas, no bastaría arrodillarse bajo el látigo | ni leernos, en castigo, por una eternidad los unos a los otros. | En cambio estamos condenados a escribir, y a dolernos del ocio que conlleva este paseo de hormigas | esta cosa de nada y para nada fatigosa como el álgebra | o el amor frío pero lleno de violencia que se practica en los puertos. (Lihn 1969, 25)

Podemos señalar que *Diario de Muerte* prioriza una escritura inscrita en esa zona muda, espacio intermedio donde se encuentran la vida y la muerte y se escribe en lengua extranjera, desterritorializada, extremando también el concepto de meteco⁴ o descolocado que la poética de Lihn desarrolló en la edificación de sus poemarios.

En «Por qué escribí», poema del autor presente en numerosas antologías, y citado usualmente como poética del autor, el hablante en relación a esto señala: «Me condené escribiendo a que todos duda-

3 «Zona muda que surge de la imposibilidad de dar cuenta de la situación puesto que el lenguaje es incapaz de ser un puro reflejo, ya que el signo ha devenido opaco, se ha interpuesto entre el hablante y su experiencia, el hablante y su situación. No hay, en consecuencia, retrato fiel; sino distorsión. No hay realismo sin transposición y superposición de diferentes momentos del viaje. No hay visión directa del rostro, sino torsión, al modo de los retratos de Francis Bacon. No hay encuentro y revelación sino una espera tensional, en lucha con el lenguaje, contra el lenguaje, en el lenguaje, amándolo, torciéndolo, quebrándolo, forzándolo hasta donde den las fuerzas para lograr ese imposible: hacer que la relación entre lenguaje y situación sea mínima» (Véliz 2005, 348).

4 De sus experiencias como sujeto en permanente tránsito, Lihn reconstruye la idea del flâneur pero en un sentido que implica marginalidad, tanto cultural como existencial. Y prefigura una noción de intelectual latinoamericano desarraigado perdido en el primer mundo y en topografías simbólicas que siempre se le presentan con extrañeza perpetuando su condición de extranjero. De allí emerge la definición de *meteco*: «El diccionario dice que viene del griego: no sé cuánto, y que en la antigua Grecia denotaba al extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadanía; pero yo insisto en que *metèque* es un lexema anterior a la voz griega, o que así debiera decirse al menos en un diccionario de hispanoamericanismos» (Lihn 1997, 556).

ran | de mi existencia real, | (días de mi escritura, solar del extranjero)» (Lihn 1969, 62).

Podemos afirmar que *Diario de Muerte* cumple un rol de espejo frente al resto de la obra lihneana que la antecede y opera con intertextualidad refleja. De acuerdo a Carmen Foxley, Pedro Lastra (1980) utiliza dicho término para poner de manifiesto que la poesía de Lihn se construye con materiales limitados que se interrelacionan y cambian de función y por ende de significación reactualizándose solidariamente. De modo que cada libro de Lihn, poema a poema, verso a verso, re-escribe su producción anterior, por ello el último periodo de su obra, *Diario de Muerte* (1989) frente a su obra inicial, *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) así como su extensa bibliografía, debiese ser leída considerando la rica interdependencia e intertextualidad refleja que hace el creador al charlar consigo mismo, recreando sus pasos, desde su propio quehacer cultura. Como dice Lagos: «Este rasgo puede observarse no tan sólo en la modalidad de textos que hablan entre sí, sino más exacerbadamente como textos que hablan consigo mismos, produciendo así un soliloquio textual (o narcisismo textual)» (2005, 109).

3 Inscribir la muerte del alter ego

En enero de 1983, Lihn inscribe la muerte de su alter ego a través de un texto titulado «La muerte de Gerardo de Pompier». Esta operación la podemos apreciar en sentido inverso a lo que *Diario de Muerte* realiza al procurar el sujeto poético hable situado desde la muerte, operación imposible de realizar pues ese no-lugar que es la propia muerte resulta irrepresentable, mientras que la muerte del personaje que Lihn creó en la década de los setenta en Chile, es la enunciación de un hecho; hablar de la muerte, no hablar desde la muerte. Por tanto, el deceso de la ficción, inscrita en un panegírico (happening final), sigue siendo la representación de la situación que experimenta ese tercero que el poema «Que otra cosa se puede decir» problematiza:

Qué otra cosa se puede decir de la muerte
que sea desde ella, no sobre ella
Es una cosa sorda, muda y ciega
La antropomorfizamos en el temor de que no sea un sujeto
sino la tercera persona, no persona, 'él' o 'ella'.
(Lihn 1989, 65)

En lo referido a *Diario de Muerte*, no podemos hablar de homologación entre los sujetos extra e intratextuales, por mucho que estemos ante una situación particular de escritura, en la cual se produce un acercamiento máximo entre la muerte del sujeto real, Enrique Lihn,

en concordancia con el sujeto poético que también agoniza dentro de la obra y su arquitectura.

Esto por más que en algunas circunstancias de enunciación del poemario tengamos marcas del devenir de ese otro distinto del autor, que, en su intención por edificar una bitácora o diario de muerte, mencione la misma enfermedad que el sujeto biográfico (cáncer al riñón devenido en cáncer pulmonar) o aluda sutilmente a la Calle Passy, lugar de residencia en que Enrique Lihn falleció.

Atendiendo a esto, debemos considerar la actitud estética del autor para inscribir en sus mundos poéticos, espacios y momentos situados, topografías y circunstancias apropiadas desde lo real y resignificadas por la escritura poética:

O sea, para mí la poesía es una relación anómala con la realidad, que pone primeramente en tela de juicio esta categoría. Porque es una relación particular, específica con un lugar determinado, con todo como si estuviera ahí. Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mi viaje, en ese lugar tú no estuviste y sabes que años atrás ese lugar era otro y todo lo que había allí ya no existe. Entonces, es un espacio del fantasma elevado al cubo, que produce un tipo de excitación... Es lo más cerca, yo creo, bueno, de una experiencia de la muerte. (Cánovas et al. 1988, 6)

Dichas marcas serían equivalentes a la mención del río Hudson, Santiago, Paseo Ahumada o Estación desamparados o las continuas alusiones a lo largo de su obra a Citerea, Alicia en el país de las Maravillas o Narciso, imágenes reiteradas, obsesiones o significantes que el autor se apropia. Por otra parte la mención a Calle Passy en la nota explicativa del libro, a cargo de los compiladores de *Diario de Muerte*, o las menciones en la contratapa a circunstancias biográficas, forman parte de una condición que atañe a lo paratextual.

En ese sentido Cristhian Espinoza Navarrete señala: «Huellas de la situación de la escritura que nos llegan a través de los editores, constituyendo el poderoso lugar que atrae hacia sí todas las lecturas que Diario de Muerte propicia: la muerte 'real' ha tocado y herido al sujeto real, trazando una línea que une y atrae el espacio imaginario donde se sitúan los poemas» (2000, 164).

En «Autobiografía de una escritura» Lihn alude a «la necesidad de volcarnos sobre nosotros mismos en un doble movimiento que debía rematar en la impersonalidad, pero a partir de una experiencia estrictamente personal condicionada y fragmentaria» (Lihn 1997a, 373). Esa forma fragmentaria se relaciona con la intención de *Diario de Muerte* de anotar en la bitácora los distintos momentos, digresiones filosóficas, ideas preconcebidas en la sociedad y los estereotipos de la enfermedad que el sujeto poético enfrenta ante la muerte. Por eso son

convocados cirujanos, salas de espera, habitaciones cerradas, visitas indeseables, dos o tres mujeres que lo cuidan, pero el sujeto también invoca una tradición poética a través de las coplas de Jorge Manrique y específicamente *Canto general* de Neruda como divisa de un canon literario que se cierra y claves más íntimas, su prima Isabel como personaje y objeto de deseo. Clave autoral importantísima pues de modo reflejo *Diario de Muerte* remite intertextualmente al poema «La pieza oscura» en un espejear de la memoria.

Quando en la primera polución
 - mucho más mística que la primera comunión - pensabas
en Isabel
 ella no era una persona sino su imagen el resplandor orgiástico
de esa creatura
 que si vivió lo hizo para otros diluyéndose para ti carnalmente
en el tiempo de los demás
 sin dejar más que el rastro de su resplandor en tu memoria
 eso era la muerte y la muerte advino y devino. (Lihn 1989, 15)

En «La pieza oscura», poema que da título al libro, el sujeto poético da cuenta de un primer encuentro con el contacto físico e Isabel encarnará ese momento en que se conjuga el tránsito de la inocencia infantil. Lo que empieza como un juego, una contienda física entre primos, pasa a ser el descubrimiento del placer ante los ojos vigilantes y prejuicios de los adultos y la noción de pecado como divisa de la educación y moral entrecruzados.

Dejamos de girar por el suelo, mi primo Ángel vencedor de Paulina, mi hermana; yo de Isabel, envueltas ambas ninfas en un capullo de frazadas que las hacía estornudar - olor a naftalina en la pelusa del fruto -

Esas eran nuestras armas victoriosas y las tuyas vencidas confundiendo unas con otras a modo de nidos como celdas, de celdas como abrazos, de abrazos como grillos en los pies y en las manos.

Dejamos de girar con una rara sensación de vergüenza, sin conseguir formularnos otro reproche que el de haber postulado a un éxito tan fácil. (Lihn 1963, 16)

La imagen de los primos girando, entrelazados en la pieza oscura y el vértigo en el cual se conjuga pudor y una febril excitación, establece vasos comunicantes con el girar de las manecillas del reloj, alegoría del tiempo. El acercamiento al cuerpo del otro signará la madurez del sujeto y a diferencia de los demás sujetos involucrados, este jamás abandonará el recuerdo, pues aunque los demás continuaron con sus vidas y se dispersaron como en un naufragio, el hablante sigue en parte siendo ese niño, un fantasma anclado a ese tiempo y sitio.

Esta imagen y la figura de Isabel, el sujeto poético la rememora en *Diario de Muerte* desde la lejanía y como un recuerdo final que se diluye en el tiempo de los demás compañeros que ella pudo tener en su vida.

Lo carnal y escatológico emerge como un elemento que traba relación entre estos dos poemas, pues en «La pieza oscura» hay numerosos versos dedicados a la menstruación y sangramiento, el poema dice primera efusión de sangre y habla del fruto, la flor y el carozo aludiendo al sexo femenino como acceso a la adultez, mientras que en el poema «Nada tiene que ver el dolor...» de *Diario de Muerte*, el sujeto poético alude a la masturbación, e Isabel pasa a habitar el territorio de la fantasía (el recuerdo erotizado). También al contraponer la polución (expulsión involuntaria de semen) con la primera comunión se retoma la idea de educación y religiosidad frente a lo carnal. Finalmente, el recuerdo se vincula a la muerte y la poesía, en una relación en que media la memoria como un espejo deformante.

En síntesis, *Diario de Muerte* expone una memoria arrojada al vacío, a la zona muda que arrastra todas las dimensiones del yo y La Calle Passy, que podría ser vista como un nexo explícito con lo biográfico, se inscribe dentro de la obra con la función particular de entenderse como un lugar reconocible, situado frente al no lugar de la finitud, pues la inminencia de ese no lugar que es la muerte genera una fragmentación del sujeto que en el poema «Quién de todos en mí» dice: «¿Quién de todos en mí es el que tanto | teme a la muerte?» (Lihn 1989, 47). Al revisar otros textos poéticos como «Para ningún destinatario», entendemos que para el autor el proceso mismo de escritura está vinculado a la muerte.

Para ningún destinatario
 sin la esperanza ni el propósito de influir sobre el curso
 de las cosas
 el poema es un rito solitario
 relacionado en lo esencial con la muerte. (Lihn 1978, 128)

La escritura se encuentra atada a la muerte, y esta como el espejo roto fragmenta al sujeto y lo sitúa en esa zona de indeterminación en que múltiples versiones del yo, son confrontadas. Memoria que se superpone, tal como sucede con la imagen de niñez de Isabel. Al borde de la muerte, esta es invocada a través de la escritura. Por tanto, el sujeto poético tal como el Narciso que se observa con obcecada atención, una y otra vez, se auto refiere y se refleja en el espejo hasta su quiebre. Por analogía, Narciso puede ser pensado como el autor que reescribe e inscribe en su memoria múltiples miradas del yo.

Esto se respalda con lo que el sujeto poético señala en el texto «Por qué escribí», al amalgamar la idea de crear con la presencia constante de la muerte y expone la escritura como un medio de alcanzar cierta cuota de realidad para ese fantasma que somos. «Todos los que sir-

vieron y los que fueron servidos | digo que pasarán porque escribí | y hacerlo significa trabajar con la muerte | codo a codo, robarle unos cuantos secretos» (Lihn 1969, 82).

4 Diario íntimo: poesía situada y sujeto en tránsito

En el prólogo de *Al bello aparecer de este lucero*, Pedro Lastra señala con respecto a la poesía de Lihn: «alcanza una mirada oblicua, distanciada y ajena, para la cual la percepción de un lugar produce la memoria del mismo» (Lihn 1997b, 9). Esto el crítico lo señala en relación al carácter de viajero que asume el autor, poeta de paso que con su obra realiza el procedimiento de verbalizar como en una bitácora o diario de viaje - con su usual descreimiento en la palabra y en la comunicación humana - respuestas fragmentarias ante los estímulos que lo desconocido provee.

En su obra, Lihn alude a aquellas topografías simbólicas que confronta en su devenir: Francia, Nueva York, Lima, Cuba y desde luego el horroroso Chile del que nunca salió. En cada uno de esos cronotopos que su escritura revisa, no debemos ignorar las voces, sujetos, e infinitos textos que cruzan las vivencias desplegadas. Lastra coloca como argumento ineludible, los títulos que Lihn da a sus obras: «*Escrito en Cuba*, 1969. *París, situación irregular*, 1977, *A partir de Manhattan*, 1979, *Estación de los desamparados*, 1982, *El Paseo Ahumada*, 1983» (Lihn 1997b, 9).

En esos nombres evidenciamos el constante cuestionamiento del autor en torno al movimiento, la fugacidad, el tránsito, todos conjugados en el afán de re-escribir la realidad. Poesía en situación que descubre como material la percepción de lo vivido, por ende a medida que se realiza el presente (paso por diversos parajes) se define la identidad del sujeto ante la obra: creador y voz poética unidos por un juego de memoria y representación, todo de modo fugaz pretendiendo capturar lo inasible.

La posibilidad de concretar esta tarea con éxito encierra una aporía, pues se acompaña de una consciencia fija: saber pleno del fracaso e inutilidad que el hombre enfrenta al procurar conocer el mundo que cohabita en su real composición y relaciones.

No me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes en tránsito | Me dejo atar, fascinado por ella | a los recuerdos del presente: | cosas que no tuvieron, por definición, un futuro pero que, ciertamente, llegaron a envejecer, pues las dejo a sabiendas de que son, tal vez, las últimas elaboraciones del deseo. (Lihn 1986, 7)

Podemos vincular este afán de Lihn por situar al yo, a través del diario íntimo, el cual Philippe Lejeune ubica dentro de la gran variedad de textos que pueblan el género autobiográfico:

Una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, en su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo). (1994, 61)

Diario de Muerte de Enrique Lihn se presenta como un diario íntimo poetizado sobre la base de la enfermedad y la agonía, escrito durante las últimas semanas de vida de su autor. Leónidas Morales (2014), en su trabajo *El diario íntimo en Chile*, da cuenta de las características fundamentales que cruzan la lectura de numerosos diarios chilenos que componen el corpus investigativo del autor. Lo primero que debemos destacar del estudio de Morales es la genealogía que traza en torno al diario íntimo como fenómeno escritural.

Al diario íntimo se le sitúa como un proyecto moderno que parte de la base que entregan los libros de cuentas, la contabilidad diaria. A partir de ese afán tabulador y de registro, el diario pasa a centrarse en la vida cotidiana, y en esa evolución, se evidencian las transformaciones del yo, que se libera de las mediaciones demiúrgicas para terminar por imponerse una noción autónoma de persona, cada vez más compleja y atravesada por múltiples discursos y encuadres.

Las características que Morales privilegia para delimitar el diario íntimo y su teorización son cuatro: primero, el diarista está sujeto a «la tiranía del calendario» (Morales 2014, 88), en segundo lugar el diario prioriza un yo biográfico, no ficticio. En tercer lugar, el diario es un formato abierto que agrupa diversos momentos y aproximaciones del devenir del sujeto. Finalmente, un diario íntimo, es un texto sin receptores, de cualquier modo, el secreto puede quebrarse por la libre voluntad del autor o por la eventual decisión de quienes detentan los derechos de la obra. Estas características sirven como un molde inicial para entender la forma que toma el diario, no deben entenderse como reglas irrestrictas e inamovibles pues la diversidad de aproximaciones que esta escritura de lo íntimo provee, puede tender a disipar sus rasgos en función de las marcas estéticas que privilegie el autor y los fines mismos que el diario persiga.

Respecto a lo cronológico, el diario trasciende cualquier tipo de calendarización estándar. Amelia Cano (1987), en «El diario en la literatura. Estudio de su tipología», nos da en su definición de diario una libertad mayor para pensar el elemento cronológico, pues el diario íntimo no informa como lo hace un periódico sino que más bien narra.

Diario puede considerarse cualquier obra sin trama argumental. Escrita a lo largo de una época de la vida en la que el autor ha intentado reflejar su acción, pensamiento o ambas cosas. No es necesario ceñirse a la estricta jornada pues es posible detenerse a escribir por jornadas completas. O bien agrupar hechos en períodos más ex-

tenso cronológicamente. Consideramos válida para que pueda ser considerado diario la intención de contar su vida (sea física o psíquica) sin dejar pasar entre los hechos y la escritura un largo período de tiempo a la vez que esa escritura presenta la misma incertidumbre que el acontecer cotidiano. (Cano 1987, 54)

En *Diario de Muerte* la cronología se difumina, lo cual podemos asociar al tiempo en fuga y fragmentación que el sujeto poético confronta ante la inminencia de su muerte. La periodización de los poemas, textos que podríamos entender como las entradas del diario, van ligadas a la desaparición del sujeto, por tanto, estamos ante una mente errática y la voz del libro se configura como una memoria que arrastra todo a su paso. Al unísono y en colisión, son invocados momentos de toda una vida, la obra misma entraña en su estructura y en la relación con las obras previas del autor, un rol de espejo deformante. El libro es un formato abierto y abigarrado, lo cual se corresponde con el formato abierto que Morales atribuye al diario. Respecto a esto Carmen Foxley señala:

Una vez aparecido *Diario de muerte* no se puede evadir la lectura retroactiva de la obra, y con ella las remisiones entre los diarios de vida, las notas de viaje, los apuntes de poética y una amplia y diversa marginalia. Destacables son el registro de sus diferencias respecto de otra poesía, las notas casuales en las que al referirse a la plástica está pensando en su poesía, y al mencionar lugares y personajes de la ciudad está mostrando diversas formas de enajenación, monstruosidad y contradicción del discurso social y de la vida, las que a su vez saturan la secuencialidad del discurso y lo vuelven inextricable y recargado, enteramente volcado a producir la más fascinante y provocativa incertidumbre generalizada. (1995, 16)

En cuanto a la oposición yo biográfico, frente a la noción de ficticio, hay que entender que en la escritura del diario si bien hay una búsqueda por representar lo real, conseguir una correspondencia con el mundo fuera de la obra, convive también una performatividad⁵ de ese yo real. Una figuración que el autor realiza de sí mismo, de los hechos que lo rodean, su cosmovisión y la lectura de su época, por eso debemos considerar los múltiples enmascaramientos que utiliza para construir una voz y en el caso del diario, un relato.

⁵ Así pues, lo que acercaría al diario al dominio de la ficcionalidad es por un lado su publicación, porque se adueña de artificios comunicativos propios de los géneros ficcionales; por ello no es raro encontrar en él una trama narrativa pese a la fragmentación del discurso que nos produce el auténtico diario, da la impresión espontánea de la realidad y su fijación lingüística; y por otro lado, que la «intimidad, lo privado, lo sincero» es manipulada, transformada, arbitraria, rebuscada, recreada, imaginada, usada (Hernández Peñaloza 2016, 75).

El diarista establece una narrativa o puesta en escena que tiene un enfoque, un punto de vista, un eje axiológico y delimita los hechos, escamotea y exalta, elude y pondera situaciones por encima de otras. En el caso de *Diario de Muerte*, es un sujeto poético moribundo, una memoria escindida que interroga sobre la muerte.

Si ponderamos el sentido en que Paul de Man comprende el funcionamiento de los textos autobiográficos, como una prosopopeya mediante la cual el yo se autoconstruye a lo largo del texto cual «ilusión referencial» (1991, 114), *Diario de Muerte* operaría al igual que toda narración de un yo, como «una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso» (Pozuelo Yvancos 2006, 24).

Respecto a los estatutos de referencialidad (mimesis) y performatividad (poiesis) del género autobiográfico y por ende del diario, atendamos a lo que Ricoeur plantea:

La mimesis aristotélica ha podido confundirse con la imitación, en el sentido de copia, por un grave contrasentido. Si la mimesis implica una referencia inicial a lo real, esta referencia no designa otra cosa que el dominio de la naturaleza sobre cualquier producción. Pero este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La mimesis es poiesis, y recíprocamente. (2001, 58)

En *Diario de Muerte* se cumplen ambos estatutos, la referencialidad y la performatividad, en una tensión entre referir lo real y generar una construcción de la identidad del yo, pues en el intento por representar verídicamente la experiencia del sujeto ante la muerte, el sujeto poético se topa con la irrepresentabilidad del hecho teniendo que operar una mirada que rodea la situación y se hace imperativo hablar desde fuera con un excedente de visión y desde un otro, distinto del autor. Desde múltiples ángulos atendemos a esa memoria fragmentada y sujeto escindido. Por tanto, el *Diario de Muerte* de Lihn podemos pensarlo bajo estas dos miradas, mimesis y poiesis: «por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto» (Ricoeur 2001, 61).

En cuanto a las implicancias que *Diario de Muerte* pudiese tener respecto a su escritura en secreto y eventual destinación, Trapiello (1998) nos señala, en torno al carácter literario de este tipo de escritura del yo, que la comunicación con los lectores es crucial, o sea la eventual publicación. Sabemos por la nota explicativa a la edición original de *Diario de Muerte*, que estos textos dispersos de Lihn fueron ordenados por Pedro Lastra y Adriana Valdés y dispuestos para su edición, un año después de la muerte del autor, pero sin abandonar la cuidada atención que Lihn tuvo hasta el final de sus días con el proceso de escritura «primero manuscrito, dictado luego a la máquina, corregido por

Enrique hasta en los días finales» (Lihn 1989, 11). En la «Nota explicativa»⁶ de Pedro Lastra y Adiana Valdés que acompaña a la primera publicación del libro, se detalla el rol que estos cumplieron en la factura final de la obra, un factor que no es menor puesto que entraña detalles cruciales para la puesta en conocimiento del texto con los lectores.

En principio lo hacemos para nosotros mismos, pero nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. Si toda la literatura es una declaración de amor, los diarios son una desesperada declaración de amor. (Trapiello 1998, 28)

Si pudiésemos considerar una transgresión por parte de *Diario de Muerte* respecto al diario íntimo, tal como la teoría ha caracterizado esta escritura autobiográfica de forma canónica, encontramos una dislocación en la disposición de las entradas, específicamente en la falta de una cronología taxativa y más importante aún, en el espacio y tiempo de enunciación, pues el sujeto poético de *Diario de Muerte* realiza un doble juego en relación a la condición de establecer una poesía situada, en su condición de enfermo agonizante *ad portas* de la muerte, pero a la vez también como sujeto en tránsito, pues nos habla en movimiento y rumbo a una realidad que no puede asir. El yo poético se sitúa en una realidad en la cual no se puede proyectar, pues la muerte es lo irrepresentable, por tanto hay una paradoja, si atendemos a las convenciones del género, ya que en el diario se escribe en un presente que se vive y que a futuro puede llegar a ser actualizado, esto en la medida que sus materiales tienen que ver con el pasado, pues son hechos que ya se experimentaron.

En *Diario de Muerte* en cambio, la experiencia que se busca representar es un porvenir, algo que aún no se ha experimentado, algo que todavía no se ha vivido, por ende lo poetizado nos habla desde el presente pero de un futuro posible, el que además es irrepresentable pues ¿cómo hablar íntimamente y de manera vivencial de la muerte sino se está muerto?

Diario de Muerte nos sitúa frente a un no lugar y una no experiencia, además esta no es una bitácora ligada a lo vital sino que un registro del fin, de la clausura, ante lo cual el yo lírico se presenta como un sujeto en tránsito a la zona muda. Actitud estética que extrema la mi-

⁶ «Los textos fueron transcritos de un cuaderno en que el autor los reunió, y cuyo título estaba escrito a mano en la primera página. Hemos respetado lo que creemos que pudo ser el orden cronológico, a pesar de que en algunos casos éste no se pueda determinar con total exactitud. Ubicamos la escritura entre la última semana de abril y la primera de junio del año 1988. Enroque Lihn murió el 10 de julio de ese año, en su casa de Calle Passy 061, tercer piso, en Santiago de Chile» (Lihn 1989, 83).

rada que Enrique Lihn proveyó a sus creaciones y también a múltiples sujetos poéticos y enmascaramientos (Narciso, Pompier) generados durante su trayectoria: situado y de paso en una constante extranjería.

Pedro Lastra por su parte refiere lo siguiente «El poeta de paso no conocerá nunca los lugares del que habla, se limitará a recorrerlos» (Lihn 1997b, 9), y esta última experiencia del sujeto poético confrontando la muerte no es la excepción. Se verifica con la incredulidad usual del autor en tránsito, esa irrisión que Lihn tantas veces sindicó como arma contra la monstruosidad ambiental, sin embargo, es en este último trance que las limitaciones del lenguaje se develan con todo su dramatismo.

5 Conclusión

Podemos concluir que los tránsitos que realiza el sujeto poético en la obra de Lihn, exponen hasta en la experiencia límite de confrontar su propia extinción, un desarraigo consciente de la existencia. Tan así, que el tiempo al que hemos sido arrojados es visto paradójicamente a través de la poética lihneana por encima del lenguaje simbólico (propio de un mundo normado por la sintaxis), pues desnuda con tenacidad su invalidez e inutilidad, empero, al mismo tiempo no hay una escapatoria o catarsis, y se explicita el malestar que produce el no poder como especie sustraernos del poder de la palabra.

El discurso autoral de Lihn entonces está signado por esta tensión y *Diario de Muerte* no es la excepción. Experiencia límite de escritura y de representación, en la cual se cruza la muerte del sujeto biográfico y la puesta en escena de la muerte de un yo poético situado y auto reflexivo sólo para persistir con mayor ahínco en las limitaciones del lenguaje y el arte verbal.

Se produce además un efecto de irradiación sobre toda la obra previa del autor, de esta condición de irrepresentabilidad, en la cual se cruza otra noción gravitante, el viaje como devenir constante y un paso precario por el mundo en que la memoria y la poesía como dispositivos, contribuyen fugazmente a reconstruir momentos y voces, haciendo irremediamente de las cosas al representarlas, algo fantasmal, sin embargo, en términos de Lihn, esta tarea de nada y para nadie sigue siendo un viaje necesario: «cambio de escenario que corrobora la persistencia del sujeto que viaja» (Lastra 1980, 55).

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
 Blanchot, Maurice (1987). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 Briceño, Víctor (1985). «La literatura como poligénero». *Revista Cauce*, 47, 32-3.

- Cano, Amelia (1987). «El diario en la literatura. Estudio de su tipología». *Anales de Filología Hispánica*, 3, 53-60.
- Cánovas, Rodrigo et al. (1988). «Conversación inconclusa con Enrique Lihn». *Número Quebrado*, 1, 3-8.
- Díaz, Cecilia (1983). «Lihn y Valente en el gran debate de la poesía». *Pluma y Pínel*, 10, 50-5.
- Espinoza Navarrete, Crithian (2000). «Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte». *Estudios Filológicos*, 35, 151-66. DOI <https://doi.org/10.4067/s0071-17132000003500010>.
- Foxley, Carmen (1995). *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Galindo, Oscar (1985). «El lugar de la escritura: introducción a la poesía de Enrique Lihn». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 11, 15-22.
- Hernández Peñaloza, Amor (2016). «El diario de un escritor en Encuentro en Saint Nazaire de Ricardo Piglia». *La palabra*, 28, 73-88. DOI <https://doi.org/10.4067/s0071-17132005000100007>.
- Lagos, Jorge (2005). «Si una noche de invierno un viajero, de Ítalo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad?». *Estudios Filológicos*, 40, 107-19.
- Lastra, Pedro (1980). *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul.
- Lihn, Enrique (1963). *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, Enrique (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, Enrique (1978). *The Dark Room and Other Poems*. New York: New Directions.
- Lihn, Enrique (1984). «El seudo arte de la seudo cultura». *Cauce*, 8, 38-9.
- Lihn, Enrique (1986). *Pena de extrañamiento*. Santiago: Sinfrontera.
- Lihn, Enrique (1989). *Diario de muerte*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lihn, Enrique (1995). *Porqué escribí. Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lihn, Enrique (1997a). *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago: LOM Ediciones.
- Lihn, Enrique (1997b). *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago: LOM Ediciones.
- Man, Paul de (1991). «La autobiografía como des-figuración». *Anthropos*, 29, 113-18.
- Morales, Leónidas (2014). *El diario íntimo en Chile*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Pozuelo Yvancos, José Manuel (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Tesche Roa, Paula Isabel; Sancho Cruz, Noemí Pamela (2012). «Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos». *Literatura y lingüística*, 26, 101-13.
- Trapiello, Andrés (1998). *El escritor de diarios*. Madrid: Península.
- Véliz, Sergio (2005). «Jorge Polanco Salinas, La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 61, 345-8.
- Zapata Gacitúa, Juan; Fuentes Leal, Mariela (2015). «La estética figural en la última escritura y trabajos visuales de Enrique Lihn». *Literatura y lingüística*, 31, 31-50.

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La literatura intimista en Bolivia, una historia del siglo XXI

Erich Fisbach

Université d'Angers, France

Abstract Since the end of the 20th century, Bolivian literature has started liberating itself from social realism to favour subjectivism and formal experimentation. There is no more denouncing of exploitation, injustice, inequality but an interest in the confusion experienced by individuals in today's globalised world. One of the most prominent characteristics of this narrative is the change in the perception of space which used to predetermine the plot, the characters' psychology or the social relationships. Space now becomes the space of the characters' transformation, changeable spaces which follow individual dramas. First, this essay defines the orientations of this literature of the end of last century, then it analyses the narrative paradigm in the writings published since the 1990s.

Keywords Bolivia. Novel. Short story. XXI century. Intimism.

Sumario 1 Del realismo objetivo al subjetivismo. – 2 El intimismo, ¿un nuevo realismo? – 3 El lugar del cuerpo en la narrativa reciente. – 4 Conclusiones.

1 Del realismo objetivo al subjetivismo

Desde los últimos años del siglo pasado la literatura boliviana se liberó en cierto modo del regionalismo y del realismo social que la caracterizaban hasta entonces para privilegiar el subjetivismo, el individuo, la experimentación formal. Ya no se trata únicamente de denunciar la explotación de los más frágiles, las injusticias, las desigualdades, sino más bien de interesarse por los desórdenes en los cuales se halla sumergido el individuo en una sociedad y en un mundo globalizados. Una de las características más notables de la narrativa de los últimos años es sin duda el cambio de percepción del espacio que



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/045

661

deja de predeterminar la trama, la psicología de los personajes o las relaciones sociales. Los espacios, esencialmente urbanos, son ahora espacios de circulación y de transformación, espacios movедizos que acompañan los dramas que viven los personajes y que llegan a limitarse a veces a una representación minimalista, como en *El amor según*, segunda novela de Sebastián Antezana (2011), que transcurre entre cuatro paredes y en la que el espacio viene a ser una simple abstracción. En un artículo publicado en 2011, Christian Kanahuaty, ensayista y novelista boliviano, considera a este respecto que la nueva generación de escritores nacidos entre 1975 y 1986, de la cual él mismo forma parte, es una generación en ruptura con las temáticas tradicionales de la literatura boliviana - la novela histórica, costumbrista, indigenista, testimonial o de denuncia, la novela de la mina - para privilegiar el punto de vista, la mirada intimista (Kanahuaty 2011b).

Aunque se publicaran novelas en el siglo XIX,¹ la narrativa boliviana contemporánea nace a principios del siglo XX, bajo el signo del descubrimiento de la geografía y de las estructuras sociales del país, y del realismo social. Muy rápidamente observamos que el espacio dominante en esta literatura es el espacio andino, cuando este no representa sino aproximadamente un tercio de la superficie del país. La narrativa no deja sin embargo de poner de relieve la diversidad y la heterogeneidad de los espacios y de las realidades sociales, que las primeras novelas publicadas a principios del siglo XX enfocan con una clara orientación denunciadora. La narrativa adopta entonces una perspectiva marcada por el punto de vista regionalista o localista, valiéndose de técnicas narrativas tradicionales, heredadas del siglo XIX, sin manifestar una preocupación real por la renovación formal. Posteriormente y a lo largo del siglo XX, la narrativa raras veces se apartó de esos esquemas tradicionales.

Desde finales de los años 1980, varios factores fueron modificando las orientaciones de la narrativa boliviana. La recuperación de la democracia en octubre de 1982, después de poco más de dieciocho años de gobiernos de facto² es sin duda el más importante de estos factores. La modificación de los equilibrios nacionales en favor de las zonas bajas y de las regiones orientales, en particular de la región de Santa Cruz, así como la urbanización acelerada del país, cuya

1 *Claudio y Elena* de Vicente Ballivián, publicada en Londres en 1834, nueve años después de la proclamación de la independencia de Bolivia, es una de las primeras novelas escritas y publicadas por un autor boliviano, como ello aparece en el *Diccionario de la literatura boliviana* (1977) de José Ortega y Adolfo Cáceres Romero.

2 El 4 de noviembre de 1964 el general Barrientos, vicepresidente de Bolivia, da un golpe de estado traicionando al presidente Víctor Paz Estenssoro y poniendo fin al proceso revolucionario que se había iniciado doce años antes con la revolución del Movimiento Nacionalista Revolucionario fundado y liderado en aquel entonces por el mismo Víctor Paz Estenssoro.

población deja de ser mayoritariamente rural, también son factores que tuvieron incidencias en la evolución de la narrativa. Este profundo cambio sociológico fue causado en gran parte por la situación socioeconómica catastrófica de Bolivia a partir de mediados de los años ochenta, que coincidió con la recuperación de la democracia. La crisis obligó a una población visceralmente apegada a la tierra a acudir a las ciudades en busca de mejores condiciones de sobrevivencia. De esta manera, en pocos años, Bolivia se transformó en un país urbano, con un crecimiento acelerado de las ciudades, en particular de Santa Cruz de la Sierra, y del que, hasta principios de los años ochenta, no era sino un barrio periférico de la capital La Paz, El Alto, donde se encuentra el aeropuerto internacional, y que hoy es una verdadera ciudad de alrededor de un millón de habitantes que dispone incluso de una universidad fundada en el año 2000.

También es importante señalar otro factor de cambio que surge en los años noventa, sin ser exclusivo de Bolivia: se trata de la irrupción de internet y de las nuevas tecnologías, cuyo uso se generaliza y se masifica a principios de los años 2000 con la llegada de la banda ancha. Estas evoluciones tecnológicas sacaron literalmente al país de su aislamiento y favorecieron el acceso amplio a otras literaturas, a otras expresiones cinematográficas, a otras músicas, a otras culturas. De esta manera muchos de los escritores bolivianos actuales, nacidos entre 1975 y 1986, como lo explica Kanahuaty (2011b) en el artículo citado, a diferencia de las generaciones anteriores, no conocieron otro régimen que la democracia que, a pesar de las crisis a veces muy violentas,³ no dejó de ser el modelo político vigente y Bolivia no volvió a tomar la senda del autoritarismo.

2 El intimismo, ¿un nuevo realismo?

¿Cuáles son las principales características de esta nueva literatura boliviana, o de esta literatura que se produce en Bolivia a partir de mediados de los años noventa?

Es importante mencionar aquí a Edmundo Paz Soldán, figura insoslayable de la literatura boliviana de las dos últimas décadas, porque desde finales del siglo pasado su nombre llegó a ocupar prácticamente todo el espacio literario boliviano; desde hace unos años no obstante, y gracias a la visibilidad que Edmundo Paz Soldán le dio a la literatura boliviana, vienen surgiendo muchos novelistas que nacieron con la

3 Mencionemos por ejemplo la llamada Guerra del Agua, nombre que se les da a las protestas que tuvieron lugar en Cochabamba a principios del año 2000 a raíz de la privatización de la red de agua potable, o la Guerra del Gas, un conflicto provocado en 2003 por la decisión del gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada de exportar gas a Chile.

democracia recuperada.⁴ También podemos observar que esta renovación coincide con la profunda transformación social y política que se produjo en Bolivia con el acceso a la presidencia de Evo Morales a finales de 2005, sin que este cambio político fuera realmente recuperado por la narrativa. Así, los novelistas parecen desentenderse de esas transformaciones y de la tradición narrativa boliviana orientada hacia la novela de denuncia, para privilegiar una mirada intimista sobre la realidad y privilegiar la subjetividad de los personajes. A partir de esos años noventa los escritores de la nueva generación empiezan en cierto sentido a desplazar el centro de gravedad de la creación narrativa de la mirada sobre las condiciones espaciales, y de la dimensión testimonial y denunciadora, para proyectarse hacia una dimensión intimista. Con esta evolución, el individuo se sitúa en el corazón del proceso creativo. El personaje que ocupa el lugar central es un 'yo' cargado de angustias, de deseos reprimidos, de sentimientos universales, más allá de las limitaciones, restricciones, opresiones generadas por el espacio exterior. En una entrevista de 2011 que no se llegó a publicar, Maximiliano Barrientos decía a este respecto que lo que le interesaba a él en la escritura era captar y transmitir las emociones, cosa que, según él, la literatura boliviana no había hecho, o prácticamente no había hecho hasta entonces:

El tema de la emoción en la literatura boliviana es relativamente nuevo. ¿Cómo podemos hacer para que el lenguaje se relacione con la emoción, o atrape a la emoción, o revele un estado anímico? En la literatura boliviana no se da mucho este caso, y mucha de la literatura que a mí me gusta y que leo trabaja ese tema, el lenguaje para atrapar la emoción. Creo que eso se ve mucho en la música porque es más fácil, o en la poesía, pero, en la prosa no. Entonces parte del intento de escribir para mí es eso, ¿cómo podemos establecer ese espacio, ese lenguaje que atrapa a la emoción, es lo suficientemente preciso como para capturar la emoción? Creo que cuando sucede eso, sucede lo poético, más allá de utilizar un lenguaje retórico, de mucho ornamento...⁵

Una de las principales características de la narrativa boliviana de los últimos años es sin lugar a duda la emancipación con relación a las restricciones y limitaciones que imponía el espacio. Esto no significa que los novelistas nieguen la dimensión espacial y prescindan del marco en el que evolucionan los personajes, pero aparece claramente en

⁴ Es interesante observar a este respecto que el reconocimiento de un escritor boliviano, en particular fuera de sus fronteras, depende mucho de la publicación y difusión de sus obras en el extranjero, en particular en España.

⁵ Entrevista que tuvo lugar en Santa Cruz de la Sierra el 22 de abril de 2011.

sus obras que ya no consideran necesario e imprescindible nombrar dicho espacio. El espacio ya no se impone, ya no predetermina las acciones, ni los comportamientos o el carácter de los personajes. Así, los diferentes espacios que constituyen el marco de las tramas, son mayoritariamente urbanos y son fundamentalmente espacios de circulación y de transformación de los personajes; son inestables, movedizos y acompañan los dramas íntimos que viven los personajes. Estos marcos espaciales se revelan en las descripciones, como ello ocurre en los relatos de Maximiliano Barrientos (2011), Liliana Colanzi (2010), o Giovanna Rivero (2009) por ejemplo, en los cuales se reconoce la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, o en las novelas de Wilmer Urrelo - *Fantasmas asesinos* (2007), *Hablar con los perros* (2011) - en las cuales se reconoce fácilmente la ciudad de La Paz.

No es poco frecuente que los novelistas dejen de lado esta limitación realista para crear espacios urbanos autosuficientes, o para adoptar espacios muy alejados de Bolivia. Tal es el caso de Sebastián Antezana en *La toma del manuscrito* (2004), cuya acción transcurre por lo esencial en la África del siglo XIX; tal es el caso también de Giovanna Rivero en *Tukzón* (2008) y de Edmundo Paz Soldán (2009) en *Los vivos y los muertos y Norte* que transcurren en los Estados Unidos; tal es también el caso de la primera novela de Mauricio Murillo, *Los abismos posibles* (2010), que transcurre en Tánger. Esta emancipación con relación al espacio y al localismo tiene consecuencias a veces inesperadas, y podemos observar así que, a pesar de la evolución de la narrativa boliviana reciente, esta sigue siendo prisionera de los prejuicios como lo comentaba por ejemplo Wilmer Urrelo en una entrevista inédita de 2011 al evocar el hecho de que sus novelas no se tradujeran al inglés:

Date cuenta, por ejemplo, querían traducir *Mundo negro* al inglés, una editorial inglesa, y no la aceptaron porque no transcurría en el país; la novela transcurre en un país que no tiene nombre, un lugar donde no hay referencias a diferencia de *Fantasmas asesinos* donde sí las hay, pero no la tradujeron porque no tenía color local. Entonces esa también es una diferencia enorme, el color está cada vez menos expuesto en la literatura boliviana.⁶

En 2011, Sebastián Antezana publica *El amor según*, una novela muy representativa de esa representación minimalista de un espacio que prácticamente se reduce a una sencilla abstracción. La acción transcurre entre cuatro paredes y empieza con una larga descripción, la de una llave que se cae - como en cámara lenta - y simboliza la imposible resolución del misterio de la desaparición de una mujer, Maria-

⁶ Entrevista que tuvo lugar en La Paz el 29 de abril de 2011.

na, así como la degradación de un hombre que intenta comprender el sentido de esta desaparición y que cae en la desesperanza. La novela se termina con la imagen de un personaje que se agacha para recoger la llave y para darse cuenta de que en realidad no hay nada. *El amor según* es un ejemplo que ilustra perfectamente la orientación intimista de la narrativa boliviana reciente, que por ser intimista es de hecho más universal, como lo afirmaba Paola Senseve en un intercambio de correos electrónicos:

Creo que el escritor actual boliviano es un ser globalizado, que no sólo vive en Bolivia, sino también en el mundo, y que por ello se ha vuelto más intimista y habla de él y de lo que tiene en su entorno: emociones, individualidades, relaciones, etc. Entonces el escritor, al abandonar la carga de un discurso que implique un compromiso social, adopta otro compromiso, consigo mismo y con la obra en sí, el fondo y la forma. También creo que hay una preocupación más grande por la universalidad de la obra, pensar en el lector y en su posible relación con el texto.⁷

En otra novela publicada en 2011, *Te odio*, de Christian Kanahuaty, nos encontramos con el monólogo interior de una mujer que perdió a su marido y que se encuentra entonces sola, encerrada en su propio cuerpo, y cuyo único proyecto posible parece ser el de dedicarse a observar la degradación de su propio cuerpo. El espacio se reduce en este relato a la cama que menciona la narradora en varias oportunidades y al monólogo interno en el que está encerrada y en el cual vemos que el espacio solamente tenía un sentido porque era un espacio compartido pero que al desaparecer el hombre / el tú se transforma en una aporía.

3 El lugar del cuerpo en la narrativa reciente

Una de las evoluciones más representativas de la narrativa boliviana de estos primeros años del siglo XXI es sin duda la importancia del cuerpo como espacio alrededor del cual se van construyendo muchos relatos. Observamos de esta manera que si durante mucho tiempo la narrativa boliviana se focalizó sobre el acontecimiento, la realidad social, la violencia política, haciéndolo desde un punto de vista exterior, es innegable que este punto de vista se invirtió en la narrativa reciente, no que esta le dé la espalda a la realidad, sino más bien porque lo que ahora interesa es el individuo, la realidad de sus sufrimientos interiores e íntimos, siendo esta la realidad que interroga el personaje / el narrador. Incluso podemos notar que este cuerpo es esencialmente fe-

⁷ Entrevista por mail de febrero 2012.

menino y que la sexualidad es un vector de exploración de las relaciones entre individuos, sean estas relaciones familiares, amorosas, conyugales, generacionales, etc. Esta orientación se observa en novelas como *El lugar del cuerpo* de Rodrigo Hasbún (2009) o *El amor según* de Sebastián Antezana (2011), o en ciertos relatos de Maximiliano Barrientos (2011) o Liliana Colanzi (2010). Paralelamente al lugar que le da la narrativa al cuerpo, aparecen otros temas como la locura o la pérdida de la razón, el desencanto, la pérdida de la inocencia, temas que se vinculan con la presencia de muchos personajes de adolescentes.

Uno de los componentes importantes de esta narrativa reciente es el espacio, pero a diferencia de lo que ocurría antes, el espacio no aparece nombrado, aunque la mayoría de las veces sea perfectamente reconocible. No se trata no obstante de una ocultación, sino que el espacio forma parte de los personajes, a veces de la intimidad misma de los personajes y no la inversa. Si bien, como lo señalamos anteriormente podemos hallar descripciones de La Paz o de la ciudad de Santa Cruz por ejemplo, lo que observamos es que los espacios, en particular urbanos, parecen haberse borrado, y parecen dibujarse en los momentos en que los personajes los recorren, de modo que hay una relación estrecha entre la representación del espacio y los dramas íntimos de los personajes que transitan por él.

Christian Kanahuaty afirma que la narrativa reciente, al menos la que reivindica esta dimensión intimista, no es una literatura apolítica, como tampoco corresponde a una percepción individualista, egotista de la realidad, sino que demuestra más bien que la política, la mirada sobre lo político, cambió de sentido y que de hecho la literatura es política:

la aparente renuncia a hablar de la política nacional, trajo como consecuencia las políticas de la identidad, la política del cuerpo, la de género, la política de los discursos amorosos y las políticas de identificación e hibridación. Así que ahora nuestra narrativa tiene otras potencias políticas que implican más que rupturas, nuevas trayectorias. (Kanahuaty 2011b)

Sería reductor considerar esta evolución como una etiqueta aplicable a toda la literatura boliviana, pero no se puede negar que esta tendencia a explorar la realidad interior, la intimidad, la subjetividad, los miedos, las angustias, los deseos de los personajes, muchas veces mediante la utilización de un narrador en primera persona, sea una de las principales evoluciones de esta literatura boliviana. En los años setenta, el crítico español, Juan José Coy (1977) afirmaba que la literatura boliviana evolucionaba en un sentido centripeta; Coy se refería en particular a un autor, Jesús Lara quien, al adoptar el punto de vista del indio, había cambiado el punto de vista sobre una realidad que no había cambiado fundamentalmente. Podemos afirmar que la

literatura más reciente también es centrípeta, aunque no se pueda considerar el término exactamente de la misma manera. En los años setenta se trataba efectivamente para la literatura de describir y de reflejar la realidad exterior y las tensiones que esta realidad hacía pesar sobre la sociedad; en cambio la literatura reciente aborda en cierto modo los efectos producidos por esa misma realidad exterior, trastornada y cambiante, sobre la interioridad de los personajes.

Nos detendremos aquí en la novela *El lugar del cuerpo* de Rodrigo Hasbún (2009) porque consideramos que marca una ruptura con el horizonte de espera que preexistía en la literatura boliviana y porque es un relato precursor de la corriente intimista. En una entrevista publicada en *El País*, Hasbún comentaba así su interés por la intimidad de los personajes y por los espacios de esta intimidad, entre los cuales el cuerpo:

Me gusta ver cómo los personajes se transforman en la intimidad, qué son ahí, qué intentan ser. Los dormitorios me parecen espacios fascinantes y, mal que mal, de despiertos o dormidos, en ellos sucede parte importante de nuestras vidas. Cuando escribo sobre sexo, como cuando escribo sobre todo lo demás, busco ser lo más directo posible, me desentiendo de cualquier pudor, llamo las cosas por su nombre. Si en muchas películas o en la televisión hay corte cuando los personajes empiezan a besarse, a mí me interesa explorar justamente eso que no se muestra, lo que se lleva el corte, aquello de lo que se ha prescindido. (Garzón 2013)

Elena, protagonista de la novela, es una escritora que retoma algunas de las preocupaciones y de las interrogaciones del autor en cuanto a la función de la literatura. El relato que Elena intenta escribir desde siempre y que suscita en ella muchas dudas e interrogaciones se propone al fin de cuentas legitimar un enfoque distinto, más adaptado a su deseo de manifestar y expresar sus vivencias, su experiencia individual e íntima. No es anodino que, en una literatura como la boliviana, fuertemente condicionada por el espacio, el conflicto social, el título asocie los dos términos, «lugar» y «cuerpo». Vemos efectivamente que, si el lugar nos remite a un espacio, pero un espacio más restringido y puntual, el cuerpo viene asociado con el individuo y la intimidad. El «lugar» del cuerpo, el lugar o sitio del cuerpo, remite a la vez al lugar que ocupa el cuerpo en el espacio, al lugar que ocupa el individuo en ese espacio, en la sociedad, en el mundo, pero también es el lugar del encuentro íntimo con el otro, ya se trate de un encuentro forzado, de un encuentro deseado o de un encuentro imposible, de un desencuentro o de un encuentro del que se huye. Elena, protagonista de la novela, narradora de algunos fragmentos del relato, el cuerpo de Elena, el de una anciana que, como lo dice ella, «antes fue otras mujeres» (Hasbún 2009, 106), que fue esa niña de siete, ocho años, víctima de múltiples violaciones por parte de su hermano

mayor; Elena, pero también el cuerpo de Elena, es el personaje central de la novela, de esta búsqueda íntima, la de una voz que permita darle cuerpo a la experiencia. Las interrogaciones de Elena en torno a las palabras para decir y hablar del cuerpo, del trauma íntimo, subrayan los vínculos entre el cuerpo y el texto, entre el cuerpo y la literatura como lo afirma Claude Fintz en un artículo titulado «Les imaginaires des corps dans la relation littéraire»:

El cuerpo no es lo que uno cree que es: abierto, lábil, poroso, proteiforme, objeto de infinitos avatares y metamorfosis, su figuración y su puesta en escena en el espacio literario hacen de él menos un 'objeto' de lo real, que se proyecta en la obra, que un espacio abierto a la imaginación, un lugar imaginado, un campo utópico. El cuerpo, susceptible de tener extensiones múltiples (mentales, espirituales, incluso tecnológicas), no se limita a su temática o a su simbología como organismo, como totalidad cerrada sobre sí misma - como por cierto la obra a la que puede ser asimilado simbólicamente. No se lo puede dissociar del rizoma carnal en el que se encuentran atrapados los individuos, la tela simbólica e imaginaria donde se 'tejen', en tanto que comunidad intersubjetiva en permanente interacción. (Fintz 2009, 114; trad. del Autor)⁸

El lugar del cuerpo, novela emblemática de esta corriente intimista en Bolivia, es pues el relato de la búsqueda personal de una mujer, víctima de un trauma íntimo, de un drama que la marcó para siempre. Toda la trama de la novela gira alrededor del personaje de Elena y del trauma del que fuera víctima cuando tan solo era una niña - las múltiples violaciones por parte de Pablo su hermano mayor -, que ella nunca formuló y del que nunca pudo hablar. Al llegar a la edad adulta, este trauma la llevó a alejarse de su ciudad natal y de su familia para ir a refugiarse en otro continente y no volver sino treinta años después, después de que su madre, enferma de Alzheimer, perdiera la memoria para encontrarse con su padre moribundo, que muere poco después de su regreso.

No hay en esta novela ninguna referencia geográfica precisa, como tampoco hay referencias a acontecimientos que le permitan al lector situar la trama en un periodo identificable y colectivo. Esto no signifi-

⁸ «Le corps n'est pas ce que l'on croit qu'il est : ouvert, labile, poreux, protéiforme, sujet à d'infinis avatars et métamorphoses, sa figuration et sa mise en scène dans l'espace littéraire en font moins un 'objet' du réel, projeté à l'intérieur de l'œuvre, qu'un espace ouvert à l'imagination, un lieu en imagination, un champ utopique. Le corps, susceptible d'avoir des extensions multiples (mentales, spirituelles, voire technologiques), ne se limite pas à sa thématique ou à sa symbolique d'organisme, de totalité close sur elle-même - comme du reste l'œuvre à laquelle il peut être symboliquement assimilé. Il ne peut être dissocié du rhizome charnel dans lequel les sujets sont 'pris', la toile symbolique et imaginaire où ils sont 'tissés', en tant que communauté intersubjective en interaction permanente».

ca sin embargo que el relato sea a-espacial o a-temporal, sino que lo más importante, por no decir lo esencial no es eso; incluso podemos afirmar que esta indefinición participa de la búsqueda íntima de la protagonista, de modo que las referencias espaciotemporales no tienen valor sino con relación a la experiencia y a las vivencias de Elena. Magdalena González Almada subraya esta voluntad de eliminar todo particularismo nacional o regional que perturbaría el mensaje para privilegiar al individuo y su intimidad:

Aparece una Bolivia imposible de reconocer dentro de la lógica narrativa, descaracterizada, vacía, impersonal. *Desmarcada* – en el sentido de que no tiene marcas que la identifiquen como Bolivia – es un no lugar o, bien, todos los lugares. Aquí ubicamos a las obras de Liliana Colanzi, Rodrigo Hasbún y Sebastián Antezana. [...] Los personajes o bien son sujetos improductivos que no pueden escribir o bien personajes productivos que escriben para dejar plasmados sus demonios, para exorcizarlos y dejarlos fuera de su vida interior [...]. Se presentan, además, tensiones entre una infancia transcurrida en Bolivia que aparece en el recuerdo y un presente en el extranjero. Sus búsquedas provocan una crisis que tiene relación con la falta de comunicación, la ausencia de referentes y una aspiración de alcanzar un estado de libertad que parece imposible conseguir. (González Almada, no publicado)

4 Conclusiones

Algunos le reprochan a esta literatura boliviana actual ya no hablar de Bolivia. Esa afirmación es sin duda en parte cierta, pero es al mismo tiempo discutible. Es decir que efectivamente la literatura boliviana ya no habla de Bolivia como lo hacía antes, pero la literatura boliviana actual es una literatura escrita por hombres y mujeres, nacidos en Bolivia, que hablan de hombres y mujeres que tiene sentimientos, deseos, angustias, miedos, alegrías, temores que son universales antes de ser bolivianos y que son bolivianos justamente porque son universales, lo que la literatura reciente procura reflejar.

Bibliografía

- Antezana, Sebastián (2004). *La toma del manuscrito*. La Paz: Alfaguara.
Antezana, Sebastián (2011). *El amor según*. La Paz: El Cuervo.
Barrientos, Maximiliano (2011). *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer*. Madrid: Ed. Periférica.
Colanzi, Liliana (2010). *Vacaciones permanentes*. La Paz: El Cuervo.

- Coy, Juan José (1977). «Hipótesis de trabajo sobre tres tendencias capitales de la narrativa boliviana: la tendencia centrífuga; la tendencia centrípeta; y la voluntad de superación y síntesis». *Hipótesis. Revista de literatura boliviana*, 4(jul.); 5-6(dic.), 320-35.
- Fintz, Claude (2009). «Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée». *Littérature*, 1(153), 114-31. DOI <https://doi.org/10.3917/litt.153.0114>.
- Fisbach, Erich (2014). «Régionalisation et mondialisation. Les enjeux de la littérature narrative dans la Bolivie du XXIe siècle». *C.M.H.L.B. Caravelle*, 103, 123-37.
- Garzón, Raquel (2013). *América íntima. Los nuevos novelistas latinoamericanos convierten sus vidas en ficción* [ebook]. Madrid: El País.
- González Almada, Magdalena (no publicado). «Narrativa boliviana del siglo XXI: escrituras, territorios e identidades en tensión». Texto de una conferencia organizada en la universidad de Heidelberg (gentileza de la autora).
- Hasbún, Rodrigo (2009). *El lugar del cuerpo*. La Paz: Alfaguara.
- Kanahuaty, Christian J. (2011a). *Te odio*. La Paz: Correveidile.
- Kanahuaty, Christian J. (2011b). «La estrategia íntima». *Ecdótica*, 11 octubre. URL <http://www.ecdotica.com/2011/10/11/la-estrategia-intima-por-christian-j-kanahuaty/> (2018-03-17).
- Montoya Juárez, Jesús; Esteban, Ángel (eds) (2008). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- Murillo, Mauricio (2010). *Los abismos posibles*. La Paz: El Cuervo.
- Ortega, José; Cáceres Romero, Adolfo (1977). *Diccionario de la literatura boliviana*. La Paz: Amigos del Libro.
- Paz Soldán, Edmundo (2009). *Los vivos y los muertos*. Madrid: Alfaguara.
- Paz Soldán, Edmundo (2011). *Norte*. Madrid: Mondadori.
- Rivero, Giovanna (2008). *Tukzon. Historias colaterales*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera.
- Rivero, Giovanna [2001] (2009). *Las camaleonas*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera.
- Urrelo, Wilmer (2001). *Mundo negro*. La Paz: Nuevo Milenio.
- Urrelo, Wilmer (2007). *Fantasmas asesinos*. La Paz: Alfaguara.
- Urrelo, Wilmer (2011). *Hablar con los perros*. La Paz: Alfaguara.

Il carattere poliedrico delle letterature dell'America Latina assume, in questa raccolta, la forma di un itinerario che mostra espressioni estetiche plurali ed eterogenee. L'obiettivo del libro è pensare, ancora una volta, all'identità culturale del continente, aperta e in costante sviluppo, attraverso una riflessione che considera punti di vista inediti e un approccio interdisciplinare.

El carácter poliédrico de las literaturas de América Latina adquiere, en esta colección, la forma de un itinerario que muestra expresiones estéticas plurales y heterogéneas. El objetivo del libro es pensar, una vez más, en la identidad cultural del continente, abierta y en constante desarrollo, a través de una reflexión que considera puntos de vista inéditos y una aproximación interdisciplinaria.



Università
Ca'Foscari
Venezia

