

Editora

Patricia Trujillo Montón
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité editorial

Universidad Nacional de Colombia: Carmen Elisa Acosta, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Víctor Viviescas.

Otras instituciones:

David Jiménez Panesso (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Jarmila Jandová (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Bernardo Subercaseaux (*Universidad de Chile*), Fabio Jurado (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Cristo Figueroa (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Luz Mary Giraldo (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Liliana Ramírez (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Francia Goenaga (*Universidad de los Andes, Colombia*), María Cándida Ferreira (*Universidad de los Andes, Colombia*), Miriam Di Gerónimo (*Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*), David Konstan (*Brown University, Estados Unidos*), Francisca Noguero (*Universidad de Salamanca, España*), Susana Seguin (*Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia*), Beatriz J. Rizk (*Miami-Dade College, Estados Unidos*).

Comité científico

Beatriz González Stephan (*Rice University, Estados Unidos*), Martha Luana Canfield (*Università degli Studi di Firenze, Italia*), Françoise Perus Cointet (*Universidad Nacional Autónoma de México*), Fabio Akcelrud Durão (*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*), Gema Areta Marigó (*Universidad de Sevilla, España*), Eric Culhed (*Uppsala universitet, Suecia*), Nieves Baranda Leturio (*UNED, España*).

Asistente editorial

Elizabeth Carrillo Bohórquez (*Universidad Nacional de Colombia*).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de sede Bogotá

Diego Hernández Losada

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Ricardo Sánchez Ángel

Vicedecana Académica

Melba Libia Cárdenas

Vicedecana de Investigación y Extensión

Marta Zambrano

Directora del Departamento de Literatura

Alejandra Jaramillo

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 17, N.º 1, ENERO-JUNIO 2015

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450

Revista semestral de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Literatura: teoría, historia, crítica está indexada Publindex, Colciencias, en el índice CLASE de la Universidad Nacional Autónoma de México, en las bases de datos Linguistics & Language Behavior Abstracts, Dialnet y en la plataforma Open Access e-Revistas.



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de "reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas" Colombia.

Contacto

Literatura: teoría, historia, crítica
Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 11321, 11311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3019
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229
E-mail: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Distribución y venta

Un La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639

Ciudad Universitaria:
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)

La Librería de la U
www.lalibreriadelaU.com

Suscripción

Siglo del Hombre Editores
Cra. 31A n.º 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com

Canje

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones
Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo
Av. El Dorado n.º 44A-40, Bogotá, Colombia
Telefax: (57-1) 3165000, ext. 20082. A.A. 14490
canjednb_nal@unal.edu.co



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C., 2012

Coordinador de revistas: *Jorge Beltran*
Diseño de carátula: *Andrés Marquinez C.*
Diagramación: *Endir Roa*
Corrección de estilo: *Diego Pérez*
Traducción de resúmenes al inglés: *Rosario Casas*
Traducción de resúmenes al portugués: *Roanita Dalpiaz*
Impresión:

Contenido

Content

Conteúdo

Artículos *Articles* **Artigos**

13 · La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora

Questioning the New Poetry: Notes on the Literary Debate over the Work of Luis de Góngora

A nova poesia em questão: anotações sobre o debate literário sobre a obra de Luis de Góngora

AMANDA PEDRAZA RODRÍGUEZ

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España

49 · La postura del pobre encomiable. Hacia la construcción del mito de la maldición literaria

The Stance of the Praiseworthy Poor. Toward the Construction of the Myth of Literary Damnation

A postura do pobre louvável. Rumo à construção do mito da maldição literária

JUAN ZAPATA

Université Charles de Gaulle, Lille, Francia

69 · Sobre urnas griegas y pompas de jabón: transformaciones de la ecfrasis en *La casa de los siete tejados*

On Grecian Urns and Soap Bubbles: Transformations of Ekphrasis in The House of the Seven Gables

Sobre urnas gregas e bolhas de sabão: transformações da écfrase em A casa dos sete telhados

PATRICIA SIMONSON

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

95 · Percepción del mundo, representación del mundo: el "realismo" de Claude Simon

Perception of the world, representation of the world: the "realism" of Claude Simon

Percepção do mundo, representação do mundo: o "realismo" de Claude Simon

LORENA PANCHE

Université Lumière Lyon 2, Francia

121 · La poética neoclásica en las letras de la Independencia: *La Tocaimada*

Neoclassical Poetics in the Literature of the

Independence Period: La Tocaimada

A poética neoclássica nas letras da Independência: La Tocaimada

JORGE ENRIQUE ROJAS OTÁLORA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

141 · La crisis del constitucionalismo en las letras: de la crítica novelesca a la fundación literaria en Brasil y Venezuela

The Crisis of Constitutionalism in Literature: From Critical Fiction to Foundational Literature in Brazil and Venezuela

A crise do constitucionalismo nas letras: da crítica novelesca à fundação literária no Brasil e na Venezuela

DIONISIO MÁRQUEZ ARREAZA

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

171 · La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas

Aniceto Hevia's Indelible Stain: Determinism and Its Overcoming in Manuel Rojas' Narrative Tetralogy

A mancha indelével de Aniceto Hevia: determinismo e superação na tetralogia narrativa de Manuel Rojas

PABLO FUENTES RETAMAL

Universidad de Concepción, Chile

207 · Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy

The Multiple Facets of the Transvestite: The Dispersion of the Subject in the Transcultural Spaces of Severo Sarduy's Neo-Baroque Narrative

As múltiplas faces do travesti: a dispersão do sujeito nos espaços transculturais da narrativa neobarroca de Severo Sarduy

KRZYSZTOF KULAWIK

Central Michigan University, Estados Unidos

245 · Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano

Crime Fiction, Comic Illusion, and Narrative Theatricality in Osvaldo Soriano's Triste, solitario y final

Gênero policial, ilusão cômica e teatralidade narrativa em Triste, solitario y final, de Osvaldo Soriano

CARLOS BASTIDAS ZAMBRANO

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

263 · **¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos**

Isn't This Woman Always the Same Woman? Gender, Race, and Cuban Poetry of the 1980s in the Poetic Works of Soleida Ríos
Esta mulher não é a mesma de sempre? Gênero, raça e poesia cubana dos oitenta na obra poética de Soleida Ríos

LÍDICE ALEMÁN

Truman State University, Misuri, Estados Unidos

297 · **Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de los saberes sujetos en una novela argentina contemporánea**

Juan Forn and the Assault on History: Toward a Genealogy of Subjugated Forms of Knowledge in a Contemporary Argentinean Novel
Juan Forn e o assédio à história: rumo a uma genealogia dos saberes sujeitos numa novela argentina contemporânea

DIEGO E. NIEMETZ

Universidad Nacional de Cuyo – CONICET, Mendoza, Argentina

Notas *Notes* **Notas**

323 · **La construcción ficcional de la ciudad a partir de la experiencia urbana de “Fernando” en *La virgen de los sicarios***

ADRIÁN FARID FREJA DE LA HOZ

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja

Reseñas *Reviews* **Resenhas**

341 · **Zapata, Juan, comp. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial***

CLARA GALINDO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

- 345 · **Ruedas de la Serna, Jorge, coord.** *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*
JOSÉ PASCUAL BUXÓ
Universidad Nacional Autónoma de México, México
- 353 · **Herrera, Clara E.** *Las místicas de la Nueva Granada: tres casos de búsqueda de la perfección y construcción de la santidad*
ALEJANDRO GABRIEL PÉREZ RUBIANO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- 361 · **Convocatoria de la revista *Literatura*: teoría, historia, crítica vol. 18, n.º 2**
Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 18, n.º 2
Edital Literatura: teoría, historia, crítica vol. 18, n.º 2
- 365 · **Normas de presentación de manuscritos**
Guidelines for Authors
Normas de apresentação de textos



Artículos

La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora

Amanda Pedraza Rodríguez
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España
amanda.pedraza@upf.edu

A través de una revisión de los discursos críticos más relevantes que la publicación de las obras mayores de Luis de Góngora suscitó, este trabajo intenta ilustrar algunos de los fundamentos teóricos que, basados en la tradición clásica y, particularmente, en las poéticas de Platón, Aristóteles y Horacio, nutrieron los debates sobre la poesía en la primera mitad del siglo XVII. Se analizan, en concreto, las diferentes posturas que dichos documentos reflejan en torno a los problemas esenciales que la poesía gongorina planteaba, entre estos, la correspondencia de géneros y estilos, las innovaciones léxicas, el origen de la creación artística y la oscuridad poética.

Palabras clave: Luis de Góngora; poesía del Siglo de Oro; preceptiva clásica; teoría literaria; crítica literaria.

Cómo citar este texto (MLA): Pedraza Rodríguez, Amanda. "La nueva poesía en tela de juicio: apuntes sobre el debate literario en torno a la obra de Luis de Góngora". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 13-48.

Artículo de reflexión. Recibido: 27/10/14; aceptado: 14/11/14.



Questioning the *New Poetry*: Notes on the Literary Debate over the Work of Luis de Góngora

Through a review of the most relevant critical discourses triggered by the publication of Luis de Góngora's major works, the article discusses the theoretical foundations that nurtured the debate on poetry that took place during the first half of the 17th century, which were based on the classical tradition, particularly the poetics of Plato, Aristotle, and Horace. Specifically, the paper analyzes the different positions reflected in these documents with respect to the essential issues posed by Góngora's poetry, such as the correspondences between genres and styles, lexical innovations, and poetic obscurity.

Keywords: Luis de Góngora; poetry of the Golden Age; classical rhetoric and poetics; literary theory; literary criticism.

A *nova poesia* em questão: anotações sobre o debate literário sobre a obra de Luis de Góngora

Por meio de uma revisão dos discursos críticos mais relevantes que a publicação das maiores obras de Luis de Góngora suscitou, este trabalho pretende ilustrar alguns dos fundamentos teóricos que, baseados na tradição clássica e, particularmente, nas poéticas de Platão, Aristóteles e Horácio, nutriram os debates sobre a poesia na primeira metade do século XVII. Analisam-se, em concreto, as diferentes posturas que esses documentos refletem sobre os problemas essenciais que a poesia gongorina propunha, entre estes, a correspondência de gêneros e estilos, as inovações léxicas, a origem da criação artística e a escuridão poética.

Palavras-chave: Luis de Góngora; poesia do Século de Ouro; preceptiva clássica; teoria literária; crítica literária.

SIN DUDA ALGUNA, LA POLÉMICA suscitada tras la aparición de los poemas mayores de Luis de Góngora, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, se constituyó en el más importante foco de ideas estéticas alrededor de la poesía durante la primera mitad del siglo XVII en España. Se abrió con ella un espacio de reflexión sobre el fenómeno lírico y, en particular, sobre la poética culterana, que congregaría a escritores de la más alta valía, Quevedo y Lope de Vega entre ellos, así como a destacados humanistas. La difusión manuscrita de los extensos poemas gongorinos, según se estima en la primavera de 1613, provocó un común estupor ante las innovaciones sintácticas, léxicas y estilísticas que ahí se permitían. El uso de cultismos y neologismos, el abuso de tropos y figuras retóricas, la dificultad de las ingeniosidades cultas y de las agudezas conceptuosas derivaron en la invención de un estilo que no podía menos que asombrar por su indiscutible impenetrabilidad. Esto despertó una acalorada controversia entre quienes defendían y justificaban la *nueva poesía* de Góngora y quienes, aferrados a la normativa clásica, la rechazaban abiertamente. Los planteamientos de cada una de las partes fueron consignados en una serie de documentos que, además de evidenciar la notable erudición de sus autores, adoptaron en la mayoría de los casos la postura doctrinal de los tratados de preceptiva poética de su tiempo, aunque no por ello fueran considerados como tales.¹

El autor de las *Soledades* sería acusado, entre otros delitos literarios, de cometer una grave falta contra la lengua castellana, de violar sus más asentadas normas. Sería juzgado también por su apego a las ideas aristocráticas de “dificultad docta”, que exigían una separación consciente de lo vulgar, un cultismo exacerbado que, a juicio de Lope de Vega, desnaturalizaba la lengua y la expresión literaria. Imputaciones de esta índole no quedaron sin réplica. Sin embargo, como anota con frecuencia la crítica actual, la polémica gongorina no se caracterizó precisamente por su consistencia teórica, y el bando de la defensa, en particular, no solo recurrió a forzadas

1 Para un análisis de los distintos documentos que intervinieron en la polémica, remitimos, entre otros trabajos dedicados por extenso al tema, a Jammes (*Soledades*); Pérez Lasheras (“La crítica literaria”); Osuna Cabezas; Daza Somoano (“Alcance doctrinal”); Blanco (“La polémica”), y Romanos. Recomendamos, asimismo, la completa actualización, estudio crítico y edición digital que sobre dicha controversia adelanta, desde 2013, el proyecto *Pólemos* (Obvil-Université Paris-Sorbonne), dirigido por la hispanista Mercedes Blanco, algunas de cuyas publicaciones pueden consultarse en *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, disponible en <<http://e-spainia.revues.org>>

argumentaciones, sino que además dio muestras de una significativa dispersión de criterios, y llegó incluso a caer en evidentes contradicciones. En este contexto, cabe considerar la complejidad que representó, para unos y otros, identificar los principios estéticos justos que pudieran explicar la novedosa poesía de Góngora y, en concreto, el carácter excepcional de una obra como las *Soledades*. Como bien expresa Joaquín Roses:

[...] absortos y desconcertados por lo indescifrable, los críticos coetáneos al poeta oscilaban entre la defensa incondicional y los vituperios irracionales; algunos optaron por la interpretación desde parámetros eruditos y convencionales; otros intentaron explicar lo inexplicable hablando, de nuevo, de la locura clásica del poeta. (“Sobre el ingenio” 43)

Efectivamente, como se pretende ilustrar a continuación, mientras los detractores de Góngora, en sus intentos por descalificar las *Soledades* y el *Polifemo*, delataron claros prejuicios teóricos derivados de su sumisión a los principios de la poética más tradicional, los partidarios del poeta tendieron a justificar tanto las innovaciones lingüísticas como el ideal estético de oscuridad —principales motivos en los que se centraría la censura contra la poesía gongorina, abiertamente quebrantadora de la férrea autoridad aristotélica y horaciana—, basándose no solo en el carácter del poeta que confía en su propio ingenio antes que en las reglas del arte, sino también, y con un énfasis notable, en la clásica argumentación del furor poético. Ambas posturas, como se sabe, netamente platónicas.

La independencia ante los preceptos

Si, por un lado, los apologistas de Góngora —que en su mayoría compartían con él manifiestos principios elitistas—, en su apuesta por la innovación como evidencia del progreso poético, se basaban en ideas estéticas a partir de las cuales se hacía posible enaltecer la oscuridad y defender la *elocutio* compleja como parte de la búsqueda del deleite artístico, los detractores, de otro lado, criticaban los extremos viciosos del nuevo gusto culterano que representaban las obras de Góngora, exigiendo, a su vez, una razonable dosis de respeto por las normas del arte, del saber, como antídoto contra las extravagancias en las que a su juicio podía despeñarse el engañoso ingenio lego. En ello

insistiría el poeta y erudito sevillano Juan de Jáuregui, primero en acusar a Góngora, en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1614), de haberse inventado un “nuevo estilo”, “contrario al gusto de todos”. El poema de Góngora es así censurado, en un primer momento, por su novedad sin precedentes en la tradición literaria, básicamente por ser peregrino en cuanto al género, la métrica y el estilo. Al texto de Jáuregui respondería un defensor del nuevo gusto como Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, con su extenso y complejo *Examen del Antídoto* (Madrid, 1617).² A pesar de no resolver expresamente los cuestionamientos planteados por el sevillano, se tiende a considerar el *Examen* la defensa mejor articulada y consistente de la nueva poesía, en donde, además de enaltecerse el elitismo poético, la oscuridad gongorina queda justificada como motivo de deleite, que, en opinión del abad, es el principal propósito de la poesía:³

[Es lícito] que nuestro Poeta, quando por levantar el estilo y realçar la lengua, quiera no darse a comer a todos y por conseguir este fin salga con

- 2 El abad de Rute fue también autor de otro documento fundamental en el marco de la polémica, anterior al *Examen*, el titulado *Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las Soledades, a instancia de su autor* (1614). Aunque incluye una alabanza a Góngora y su alto estilo —no equiparable, sin embargo, al género del poema, según el abad—, este escrito se caracteriza por su alusión a la oscuridad como el defecto capital de las *Soledades*, oscuridad injustificada, a ojos del abad, por los temas allí tratados y por el hecho de no proceder de un deseo de brevedad y concisión. Ahora bien, si en la figura del abad suele reconocerse a un defensor de la obra gongorina, no deja de ser significativo el hecho de que se mostrara inicialmente crítico ante el poema. Para un análisis de los textos del abad de Rute dedicados a las *Soledades* y sus contradicciones respecto al tema de la oscuridad, remitimos a Orozco Díaz (“El abad de Rute”); Vilanova (“Góngora y su defensa”); Roses Lozano (*Una poética*); Yoshida, y Muriel.
- 3 Antonio Pérez Lasheras ha reconocido, como tantos otros gongoristas, la modernidad de este planteamiento formulado por el abad en su *Examen*; sin embargo, aduce otros razonamientos innovadores por parte del apologista de Góngora que hasta ahora no se han analizado con suficiente atención y que valdría la pena tener en cuenta. Estas son las palabras del crítico: “El *Examen* del Antídoto [...] es obra importante no solo en la evolución y asentamiento del gongorismo, sino también en la historia de la estética [...]. Desde mi punto de vista, dos son las cuestiones tratadas por Fernández de Córdoba que estimo más ‘revolucionarias’: la consideración de que el placer estético difiere en mucho de otros tipos de deleite y la idea de que dicho placer es más intuitivo que necesario de estudio. Es decir, estamos ya ante las puertas de la plena autonomía del arte con respecto a la naturaleza. La poesía es una imitación orientada especialmente al deleite; su enseñanza queda relegada a un difuso segundo plano [...]. Por otra parte, en el fondo de las afirmaciones del abad de Rute se esconde la idea de que lo importante es la belleza sostenida por las palabras, es decir, su sonido, y no la perfección del acoplamiento entre las palabras y las cosas” (*Más a lo moderno* 67-68).

algunos çelajes oscuros la bellísima pintura de su Poema. [...] Que las cosas no vulgares de su naturaleza o artificio, en que no las alcance el vulgo, ¿qué se pierde? Mírase con no sé qué más de veneración lo que se sabe que no es para todos y algo a de quedar para los doctos solos, demás de que ay hombres que, preciándose de inteligentes, gustan de oyr las cosas menos claras.

Pero bolviendo a las principales causas del hablar grande, cierto es que con obscurecerlo algún tanto, le dan magestad [...]. Si de lo admirativo nace lo risible, también nacerá lo deleytable: y lo admirativo, cierto es, que no se produce de lo común y ordinario a nuestros ojos [...], sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o pensado [...] y por el consiguiente el Poeta, cuyo fin (en la manera que se ha dicho) es deleytar, deve procurar siempre apartarse del carril ordinario del decir [...]. De todo ese artificio se vale nuestro Poeta en las *Soledades*, de lenguaje extraordinario, de translaciones, de epítetos, de símiles, de extensión, de periodos, cosas que Vm. no puede negar [...] ¿Luego tiene grandeza? Y es bien que la tenga, si como Poeta, y tan gran Poeta, a de levantarse sobre el común decir, a de admirar y deleytar admirando. (Citado por Daza Somoano, “Alcance doctrinal” 129-130)

Más tarde el propio Jáuregui, entregado con intensidad a la polémica, publica el *Discurso poético* (Madrid, 1624), una obra eminentemente teórica, con más amplio alcance que el *Antídoto*, en la que su autor, partiendo de sus propias reflexiones sobre asuntos de poética y sobre contenidos estéticos, pretende establecer un diagnóstico de la poesía de su tiempo, centrándose especialmente en el tema de la oscuridad. Según aseguraba, no era su interés en esta ocasión atacar directamente la obra de Góngora: “Con este solo ánimo escribo este papel donde no se culpa a ningún autor ni obra alguna señalada; solo me remito a aquellas en que se hallaren los abusos aquí reprobados” (*Discurso poético* 62). Sin embargo, es evidente que, sin mencionarle, condena al poeta cordobés por la misma razón por la que Baltasar Gracián le exaltaría en su *Agudeza*: por haberse fiado solo de su ingenio. Así se expresa Jáuregui:

Ay hombres de tan claro ingenio, i tanta viveza en el gusto, aunque sin estudios; que guiados sólo de su natural, aciertan a agrardarse más de la mejor poesía, i menos de la inferior, bien que no averiguan razones desta ventaja, ni

saben los medios por donde se adquiere. Pero éstos, ni otros que más sepan (dígase todo) no an de exceder el límite de su juicio, sino creer fielmente, que algunas vivezas de particular energía, siendo inútiles i aun desabridas al gusto del más presumido; serán de admirable recreo para superiores espíritus. Es injusticia la de algunos, que fiados en su buen ingenio quieren que todo se ajuste a medida de su entendimiento. Devieran antes alentar el discurso i estudio, i crecer en sí mismos, para que les agradasse del todo la obra ecelente. (107-108)

Como observara Emilio Orozco respecto a la relación de Góngora con el Manierismo y, particularmente, frente al respeto por la norma promulgado en dicho periodo, aunque las *Soledades* fueron atacadas por su oscuridad, lo fueron, sobre todo, “por esa ruptura con una normativa en muy buena parte vigente entonces entre los poetas cultos y hombres de letras” (*Manierismo y Barroco* 163, nota 9). Lo que Jáuregui reprobaba del poema de Góngora, por ejemplo, basándose en los rígidos criterios de la tradición clasicista, era su carácter novedoso: no le perdonaba al poeta cordobés las alteraciones que provocaban sus arranques de libertad. Las innovaciones, claramente, ofendían el gusto de muchos puristas. No dudaba el sevillano en censurar, con dureza e ironía, la indignidad social, las vulgaridades y bajezas de asunto, escenas y palabras. Góngora, según el poeta y crítico, con su uso de voces humildes y elementos burlescos, rompía con la unidad de estilo, ya que en su intento de “escribir versos de altísimo lenguaje, grandilocos y heroicos” (Jáuregui, *Antídoto* 19), estos “se dejan caer infinitas veces con unos modos no solo ordinarios y humildes, pero muy viles y bajos” (24).

Parece que, más que indignarse por la oscuridad en sí misma —que analizaremos más adelante—, Jáuregui lo hacía por el hecho de que esta se produjera con cosas “domésticas” y palabras vulgares. Se insistía entonces en la falta de disciplina de Góngora que, por su uso de palabras y expresiones vulgares, tendía a romper la unidad de estilo según los géneros y formas poéticas que establecía la estética normativa manierista. Recuerda Emilio Orozco, citando a Edward M. Wilson, que esta, en su clasificación de géneros y estilos, imponía

la doctrina de que cada género tenía su propio carácter, que debía ser respetado cuidadosamente por el poeta que lo cultivaba. La comedia era

una cosa; la tragedia, otra. La égloga, la elegía, la epístola, la sátira y la oda eran géneros distintos que requerían un estilo particular en cada caso. Los estilos podían ser o el alto o el mediano o el humilde, pero no se permitía que se mezclasen. (*Manierismo y Barroco* 163-164, nota 9)⁴

Frente a estas rígidas distinciones, las *Soledades* no solo ofrecían la más singular mezcla de estilos, sino que también rompían con la normativa, ya que basaban su composición en la mezcla de distintos géneros de la lírica. Así pues, quedaba fundamentada una de las más graves acusaciones contra el poeta cordobés: la irreductibilidad de su obra mayor a la clasificación tradicional de los géneros literarios. En cuanto a la asimilación de su estilo, vale la pena traer aquí la relación que la investigadora Mercedes Blanco establece entre la característica actitud de Góngora frente a la imposición de determinadas normas y la inclusión que el ilustre humanista Pedro de Valencia hiciera, en su carta dirigida al poeta, de extensos fragmentos del tratado *De lo sublime*, de Longino y, en concreto, de su teoría del estilo sublime:

Esta teoría concede al artista del verbo independencia con respecto a las normas genéricas y a los preceptos retóricos y la facultad de obligar a sus receptores a cambiar sus hábitos, a renunciar a sus expectativas y prejuicios, para seguir al locutor sublime por donde este quiera llevarlos. Al vincular a Góngora con la doctrina de lo sublime, aunque con ciertas reservas, Pedro de Valencia le concede este tipo de soberanía. Se abre así el camino hacia lo que será la literatura en su sentido romántico y moderno, una actividad basada en un dominio creativo del lenguaje, libre de condicionamientos genéricos y no subordinada a finalidades didácticas o celebrativas. (Blanco, “La polémica” 53-54)⁵

4 Sin embargo, el abad de Rute acudiría a las leyes del decoro, según las expuso Horacio en su *Ars*, para justificar la desigualdad estilística de Góngora. Respecto a este asunto afirmaba en el *Examen*: “Uno de los cuydados maiores, que debe tener el Poeta, es el decoro pintando cada cosa con los colores de palabras que se le deben: encárganoslo en su arte Horacio [...]. La prudencia del Poeta consiste en acomodar su lenguaje y estilo al que verisimilmente usarían las personas, de quien trata” (citado por García Berrio 208-209).

5 Respecto a Longino y su célebre tratado, Menéndez Pelayo coincidió en afirmar que “tiene el mérito indudable de haber dado independencia a la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, y de haber acertado a distinguir del concepto de

Referirse al estilo sublime, o lo que venía a ser lo mismo, a la elevación de la lengua, representó para los defensores de la obra gongorina el recuperar las motivaciones de naturaleza idealista que, siglos más tarde, impulsarían también las ambiciosas aspiraciones de los modernos por elevar al poeta a la condición platónica de especialista en vocablos. Precisamente, Pedro de Valencia, amigo de Góngora y primero en emitir, a instancias del poeta, un juicio crítico sobre las *Soledades* y el *Polifemo*, dejó constancia en su *Parecer* (Madrid, 1613) de una cierta afinidad con el pensamiento platónico, al mostrar su preferencia por uno de los tres requisitos fundamentales que se supone debía cumplir todo aquel que pretendiera la creación de una auténtica obra:

De tres cosas decían los estoicos que han de concurrir en un artífice para que las obras salgan perfectas, que son: ingenio; arte; hábito o uso i experiencia, la primera, que es la naturaleza, es la fundamental i principal, i en la poesía lo es casi todo. (77)

Valencia no hacía otra cosa que aludir al intenso debate, con profundas y reconocidas raíces clásicas, que ponía en cuestión, entre la naturaleza y el arte, la causa eficiente de la poesía. Platón, como ya antes lo había hecho Píndaro —ambos citados en este *Parecer*—, había planteado e intentado resolver el pleito en favor de la naturaleza, si por naturaleza se entiende también la inspiración divina. No olvidemos que para los poetas del pasado

lo bello el de lo sublime, no bien discernido hasta entonces, y que no había sido objeto de tratado especial” (101-102). Pero quizás el más revolucionario de los planteamientos de Longino tiene que ver con la finalidad de la poesía. Esta, según afirma, no debe girar en torno al placer o a la utilidad, ya que está pensada para el logro de un propósito más alto: provocar un éxtasis en el lector, una sacudida del alma. En esto, asegura el antiguo pensador, radica la grandeza de este arte, y este concepto de grandeza está íntimamente ligado a la concepción platónica de la poesía. El influjo de esta doctrina de lo sublime contribuyó a desvalorizar, sin duda alguna, el carácter ético y social del arte, lo cual dio origen a una polémica tendencia: la de estimar la actividad individualista de la poesía por encima de su valor social. Entre los partidarios de Góngora, el estilo sublime era considerado un mérito de la pretensión de oscuridad por parte del poeta. Como hace constar el abad de Rute, se tenía la idea de que la oscuridad “hace y engendra el hablar grande y estilo sublime” (Fernández de Córdoba 138). Así lo dejaría consignado en el *Examen del Antídoto* tanto como en su *Parecer*. Sin embargo, afirmaba en este último que el estilo sublime no correspondía a un poema de género bucólico, como lo era, a su juicio, las *Soledades*.

la inspiración divina era algo natural, precisamente porque lo sobrenatural formaba parte de su mundo.⁶ Pues bien, Valencia advierte en Góngora las tres cualidades antes mencionadas, pero así como reconoce el ingenio único que caracteriza al poeta, no pierde la oportunidad de recriminarle que sea su “pretensión de grandeza i altura” la que le lleve al ornato excesivo y buscado fuera de sí, desestimando con esto el ingenio y la naturaleza que le son propios.⁷ Sobre la paradójica postura de Valencia, apunta María José Osuna Cabezas lo siguiente:

Si solo nos quedamos con estos reproches, parecería que Pedro de Valencia fue el primer oponente de la poesía de Góngora. Pero ¿cómo no iba a señalar Valencia extrañezas cuando se encontraba ante una obra completamente diferente, novedosa y que no seguía —al menos en apariencia— los preceptos de la retórica y de la preceptiva clásica? (38)

Más tarde serían los mismos partidarios del poeta quienes, basándose en sus extraordinarias dotes de ingenio, argumentaran que una obra de las características de las *Soledades* difícilmente podría ser creada solo de la mano del arte. La invención del poema no podía obedecer exclusivamente a la plena conciencia estética de su autor. Un factor de otra índole, a su juicio, llegaría a ser determinante en la consecución de tan desconcertante obra.

-
- 6 De ahí la concepción que Platón ofrece en el *Ion* de un creador poético libre, independiente, no sujeto a normas ni a ninguna técnica, comprendiendo por técnica un conjunto de reglas dadas por el hombre sobre la base de un conocimiento superficial y mecánico de la realidad. En el *Fedro*, reitera que la verdadera poesía no es la que brota de una técnica y la que obedece a unas normas racionales, sino la que está inspirada por la divinidad: “Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos” (245a).
- 7 Suele afirmarse por parte de la crítica gongorina actual que el *Parecer* de Pedro de Valencia determinó el sustento teórico —principalmente respecto a la superioridad del ingenio frente a las demás cualidades del poeta— de los documentos posteriores que intervinieron en la polémica, particularmente de los tres primeros: el *Parecer*, del abad de Rute; el *Antídoto*, de Jáuregui, y el *Examen del Antídoto*, también del abad. Sobre la primera fase de la polémica gongorina, véase Osuna Cabezas. Véase, asimismo, el análisis que Daza Somoano ofrece de los primeros manuscritos, anteriores a la crítica oficial gestionada por Lope de Vega y Jáuregui, que ya dan cuenta no solo del ambiente combativo, sino del “estado de opinión” que rodeó la obra gongorina prácticamente desde la inmediata difusión de sus poemas mayores (Daza Somoano, “Contexto crítico”).

Góngora, ¿un poeta inspirado?

Los primeros versos de la dedicatoria de la *Soledad primera* fueron objeto de un debate que, como ilustra Joaquín Roses (“Sobre el ingenio”), plantearía la necesidad de defender la poesía de Luis de Góngora desde la óptica propia de la estética platónica. Los protagonistas de la controversia fueron Francisco Martínez de Portichuelo y el licenciado Francisco de Navarrete. Los versos cuestionados serían los siguientes:

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados. [vv. 1-4]

La discusión entre los dos eruditos se inicia al momento de exponer sus diferencias respecto al sentido literal de los verbos “dictar” e “inspirar” y su relación con los citados versos. Según intenta demostrar Francisco de Navarrete, “inspirar” no comparte el mismo significado que “dictar”; mientras este último alude al poeta como mero instrumento de las musas, con “inspirar” se está reconociendo al autor como causa primera de su obra, por lo cual el poeta no puede recibir el dictado de la Musa y al mismo tiempo ser un inspirado, que es lo que insinúa Góngora. Portichuelo, por su parte, no solo advierte la correspondencia de dichos términos al inicio de su *Apología en favor de don Luis de Góngora* (Córdoba, 1627), asegurando que en ambos casos se trata de una influencia externa dirigida a un pasivo receptor, sino que elabora además un perfil teórico en torno al concepto de “furor poético”, aplicable a la figura del poeta cordobés, al que se refiere frecuentemente con la denominación “archipoeta”. Para empezar, el autor de la *Apología* no solo atribuye a Góngora la condición de poeta inspirado, sino que asegura que este se reconoce como tal y que en sus versos así lo confiesa:

Pruebo esto porque los poetas, ora canten dictados, ora canten inspirados, no cantan más de lo que sus Musas les dictan o les inspiran, según el verso citado de nuestro Archipoeta: “me dicta Amor, Calíope me inspira”. Y en otra parte: “Musas si la pluma mía / es vuestro plectro, dexad”. Donde debajo del nombre de *pluma* se entiende él mismo hecho instrumento, o, por

mejor decir, así como la vihuela es el instrumento donde pulsado canta el músico, así la pluma es el instrumento donde la Musa del Archipoeta canta. Confesar, pues, Don Luis a su pluma por plectro de su música es confesarse a sí mismo por instrumento de su Musa, y esta por causa principal de los versos, como se ve claro. (111)

Portichuelo evidencia así su empeño no solo por ilustrar con minucioso detalle la concepción platónica del furor poético —como ya lo hiciera un significativo número de preceptistas—, sino por buscar también su aplicación en un caso concreto y de su tiempo, de ahí su originalidad. El partidario de Góngora acude, sin embargo, a los tópicos característicos de los tratados teóricos; por ejemplo, a la defensa divinizante de la poesía apoyada en la sinonimia poeta-profeta (113). La *Apología* recupera así la doctrina de la inspiración, basándose en los mismos presupuestos platónicos que expusiera Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602); recibe, como afirma Roses, una influencia directa de este texto, ya reconocido en aquellos años de la polémica gongorina por su defensa de la “vena” poética (Roses, “Sobre el ingenio” 45-46). Vale la pena resaltar el hecho de que se asocie, en este contexto, la imagen platónica del poeta como mero receptor de mensajes divinos con la de un creador plenamente consciente del proceso de elaboración de su obra, como lo era Luis de Góngora. Esta es la formulación que se extrae de la *Apología*:

Así el poeta no puede hacer versos sino elevado y ayudado, soplado, inspirado de la Musa; de donde se sigue como en buena consecuencia que el poeta solo es instrumento de los versos, pensamientos, dialectos, dicciones y discursos inspirados, y nunca llega a ser causa principal de ellos, ni de lo que discurre, piensa o habla, ora cante “dictado” o “inspirado”, pues nunca por sí mismo, sin la asistencia de su Musa que lo eleva, puede ejercitar las tales acciones, la cual musa es la causa superior y divina. (Martínez de Portichuelo 112)

La razón por la cual Portichuelo, como tantos otros partidarios de Góngora, hace eco de este rasgo, digamos, polémico —del que frecuentemente se servirían los tratadistas para justificar el misterio de la inspiración, y por ende, de la poesía— puede tener, sin embargo, un propósito más ambicioso que el de simplemente dotar de una carga enigmática a la figura de don Luis.

Nos referimos a la íntima conexión de esta idea del poeta poseso que sigue el dictado divino con el planteamiento, también platónico, que concede al poeta el dominio absoluto de la lengua, interpretación que se veía ya prefigurada en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Sevilla, 1580), del preceptista Fernando de Herrera. En el caso de Portichuelo y su defensa de la obra gongorina, esta cuestión tendría una justificación muy precisa: dar validez a la oscuridad como estimulante del estilo sublime.⁸ Es así como el apologista de Góngora reconoce en este al poeta “inspirado”, que domina como ninguno “la propiedad del verbo”, adornando los conceptos y pensamientos con “ajenos y peregrinos modos, respuntándolos con palabras hamponas, ya de su lengua, ya de la ajena si la suya no las tiene tales que igualen a la materia, o inventándolas nuevas” (Martínez de Portichuelo 104).

Pero Portichuelo no sería el único que, al amparo de la teoría platónica de la inspiración, justificaría los “altos modos de decir” del poeta cordobés. Martín de Angulo y Pulgar también se serviría de esta idea del poeta semidiós para defender, en sus *Epístolas satisfactorias* (Granada, 1635), el lenguaje tan poco espontáneo de Góngora y, en general, sus atrevimientos estilísticos:

[...] ya es recebido de Poetas y Oradores que el impulso de hazer versos es vn cierto furor diuino (V.m. lo confiessa) con que el Poeta se inflama y se leuanta de los demás hombres. Y esta inflamación la causa el embeleso, que no le permite ser humano en su lengua ni tribial ni trobador, sino seuero y docto, como V.m. dize que deue ser. (Citado por Daza Somoano, “Alcance doctrinal” 132)

Resulta notable, sin embargo, que el mismo Angulo y Pulgar, así como el abad de Rute en su *Examen*, se acogiera a Horacio —antes que a Platón— a la hora de defender la renovación léxica que suponía la poética gongorina. Aunque la concepción platónica del lenguaje como una imitación ideal,

8 Como se ha sugerido en una nota anterior, la relación entre la oscuridad y el estilo sublime fue planteada casi en los mismos términos por el abad de Rute. De hecho, en las páginas iniciales de su *Parecer*, recurre también a la equiparación del poeta con el profeta, con la cual se podía justificar, según él, la necesidad de encubrir la obra con el velo de la oscuridad, pero haciendo énfasis, a diferencia de Portichuelo, en que esto dependería exclusivamente de la clase de asuntos que se trataran, aludiendo específicamente a los misterios de religión o profecía, que, a su juicio, no correspondían a un poema como las *Soledades*.

presente en el *Cratilo*, reconoce en la naturaleza de los nombres la correspondencia con la idea de flujo universal, concibe la lengua como algo vivo que se transforma con el tiempo —imagen platónica del lenguaje que abriría el camino a la propuesta herreriana de enriquecer con nuevos vocablos la locución poética—. Es a Horacio a quien se invoca por haber aprobado este expresamente, en su *Epistola ad Pisones*, como antes lo hiciera Aristóteles en la *Poética*, el uso de peregrinas voces. En cualquier caso, es evidente el empeño de los defensores de Góngora por reivindicar la independencia en el uso de la lengua que el ejemplo del poeta cordobés representaba, mejor que cualquier otro de su tiempo. Esta postura respondía, en gran medida, a quienes acusaban a Góngora de hablar en una lengua extranjera. Jáuregui, por su parte, advierte de tal “blasfemia poética” en el *Antídoto*. Ante acusaciones tan graves, Martín Vázquez Siruela, otro de los apologistas, argumentará, en favor del autor de las *Soledades*, en defensa de su nuevo estilo y, particularmente, de su uso de nuevos vocablos, que solo a los grandes poetas, descendientes de Homero y de Virgilio, ilustres almas favorecidas por la divinidad, se les otorga la capacidad de renovar las artes (91-93).⁹ La descripción que Mercedes Blanco nos ofrece de dicho texto ilustra perfectamente lo útil de la imagen platónica del poeta en el contexto de la polémica:

Vázquez Siruela comienza por una idea bastante trillada, recordando que las artes son de origen divino, y muy especialmente el arte poética. Es necesario que sean pues donadas por el cielo, y para que este don se cumpla hace falta un mediador, un hombre providencial, un héroe, o como escribe Vázquez Siruela, uno “de estos espíritus heroicos que en señalados periodos de tiempo vienen al mundo como enbiados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes”. Estos espíritus generosos y heroicos, noción que anticipa

9 El apologista recurre al planteamiento platónico del entusiasmo encadenado, a la idea de que solo el auténtico poeta puede transmitir la gracia divina que le ha favorecido, haciendo inspirados también a otros poetas: “¿Qué ALMA tan EROICA en este género emos visto, o cuál aguardamos que venga en toda la posteridad, si en él resplandecen todos los dotes con que las estrellas señalaron aquellas dos ideas clarísimas de la Poética: ímpetu tan grande i arrobamiento de espíritu, que colmándolo a él, redundó para causar moción en los demás? Porque si no nos queremos negar a la razón, sino confesalla sinceramente, ¿quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién a escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no aya sido mirando a su luz?” (Vázquez Siruela 93; mayúsculas del autor).

claramente la idea del genio que dominará el siglo XVIII, tienen vocación a fundar las artes. (Blanco, “La idea de estilo” 26)

Queda también expuesta en el “Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética” (1645 o 1648), de Vázquez Siruela, la idea de “lo escondido”, la necesaria oscuridad en una poesía pensada para una selecta minoría, pero una oscuridad conseguida a partir del lenguaje poético, escondida en “la contestura i en el ornato de las palabras”, que en el caso de un poeta como Góngora hace “hasta parecer que habla en lengua estraña” (100-101). El referente clásico al cual se podía recurrir para justificar la extravagante lengua poética de don Luis era Cicerón, en concreto, a su célebre separación entre poesía y oratoria. El apologista recuerda algunos pasajes de *Sobre el orador* en donde se defiende que el lenguaje del orador sea uno, y otro el del poeta, algo a lo que, por cierto, ya se había referido Aristóteles en el tercero de los retóricos (*Retórica* 1404a). Cicerón, sin embargo, es mucho más contundente, como bien deja constancia la cita de la que Vázquez Siruela saca tanto provecho: “Poema enim RECONDITVM PAVCORUM approbatione, oratio popularis ad pensum vulgi debet moveri” (100).¹⁰

El concepto de oscuridad —lo escondido en las palabras—, y el elitismo poético que defiende el partidario de Góngora, parece guardar una relación directa con la propuesta de dificultad docta erigida por el preceptista Luis Carrillo y Sotomayor en el *Libro de la erudición poética* (Madrid, 1611). De hecho, tras ser censurado por su oscuridad, Góngora la defendería con los mismos argumentos que expusiera Carrillo en su tratado:

Demás, que honrra me ha causado hazerme obscuro a los ignorantes, que essa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les paresca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda. (Góngora, “Respuesta” 257)¹¹

10 “El poema, en efecto, poco accesible, debe buscar la aprobación de los pocos, mientras la oración debe dirigirse a la inteligencia del vulgo” (mayúsculas del autor).

11 El abad de Rute justificará también la oscuridad poética, en su *Examen del Antídoto*, desde el principio elitista de “no darse a comer a todos”. Sin embargo, la expresión usada por Góngora parece extraída de una cita de San Jerónimo —de su comentario al *Libro de Nahúm*—, que el propio abad incluye en su *Parecer*: “Ut non facile pateat sanctum

Sin llegar a asegurarlo, las innegables similitudes entre la teoría carrillesca y la práctica gongorina han llevado a un buen sector de la crítica a sugerir que, si no el determinante, el tratado de Carrillo fue, por lo menos, la ratificación que las propias ideas de Góngora necesitaban. De hecho, ninguno de los preceptistas conocidos hasta entonces había teorizado con tanto rigor la máxima horaciana “odi prophanum vulgus et arceo” como lo haría Carrillo (333). Ninguno como él había evidenciando a través de su obra la misma aversión a lo vulgar, y tal vez a lo popular, que profesaron los antiguos. Según afirmaba, la verdadera poesía, dada su elevada condición, debía estar velada a los ignorantes; solo una minoría culta y preparada podía tener acceso a ella. Sin duda, en el tratado de Carrillo se hacía patente, más que en cualquier otro de su tiempo, un propósito literario e intelectual dirigido a un ideal de poesía erudita, forjada con estudio. De ahí su insistencia no solo en la necesidad de una separación del lenguaje vulgar, sino en la exigencia de la dificultad docta como signo de la expresión poética. Pero, como afirma Colin Smith, los defensores de Góngora no solo encontraron argumentos a favor del arte intelectual en el *Libro de la erudición poética*, sino también el componente esotérico de la creación poética, claramente inspirado en las doctrinas platónicas, que elevaba aún más la condición excepcional de un poeta como Góngora (170-171). Cabe decir que Carrillo cree —platónicamente— que los poetas escriben sus versos con el “ánimo encendido en ciencia y calor de divinas Musas”, y que “ellos o sus Musas son descubridores de las cosas escondidas” (331).¹² Por ello, en sus *Discursos apologéticos por el estylo del Poliphemo y Soledades* (1624), el humanista cordobés Pedro Díaz de Rivas, defensor de la artificiosidad gongorina, no solo cita a Carrillo —junto a máximas autoridades— para reprobear el juicio del vulgo, sino que además reconoce en el más determinante de sus postulados el principal vínculo con la concepción divinizante de la poesía:

canibus, et margaritae porcis, et prophanis sancta sanctorum”. Cita de la que también se servirá Carvallo, en el *Cisne de Apolo*, para referirse a la oscuridad de los poetas: “[...] y porque lo sancto no se diese a los perros, ni las margaritas a los puercos” (véase Vilanova, “Góngora y su defensa” 667, 672).

12 Valga aclarar que esta idea platónica no fue desarrollada extensamente en el tratado de Carrillo, ya que en este se dio prioridad a la razón aristotélica (véase Carrillo y Sotomayor 331-332).

Un moderno de grande ingenio afirma que [el poeta] sólo se distingue de los demás de la alteça de el lenguaje [nota marginal: Don Luis Carrillo, en su *Erudición poética*]. Esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el dezir vulgar, como partícipes de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón, in dialogo *De furore poetico*, Cicerón, *Pro Archia poeta*, y los demás. Assí a los Poetas, por la alteça y divinidad de espíritu, los llamaron *Vates*, la qual voz significa lo que el Griego llama *Prophetas*, y nosotros *Adivinos*. Y aun, antiguamente, quien era adivino solía ser Poeta [...]. Dirá alguno: yo confieso que nuestro Poeta alcançó con este modo de dezir un estylo lebandado, pero pudiera moderarse, no baxándose a dezir vulgarmente y juntamente dándose a entender a todos; el qual modo de dezir tuvieron muchos Poetas griegos, latinos y toscanos. A esto respondo que el Poeta no tiene obligación de regular la alteça de su ingenio con el juizio del vulgo, antes todos huyeron de agradarle. De lo qual solo hizo un tractado Don Luis Carrillo (illustre ingenio cordobés), a quien intituló: *Erudición poética*. (37-56)

Por lo visto, el apologista de Góngora no tiene duda del motivo que impulsó al poeta cordobés a expresar su aristocratismo estético. Díaz de Rivas parece apuntar a que Góngora sentía peligrar la auténtica poesía si esta, incitada por los ignorantes, abandonaba la elocución, lo que imponía, en su caso, reafirmar la valoración del lenguaje poético. Por ello, al igual que Carrillo, insiste no solo en la importancia de escribir para una minoría docta, sino en la necesidad de distinguir el lenguaje poético de otros lenguajes, considerar la existencia de un lenguaje propio para la poesía, aludiendo, como tantos preceptistas, a la clásica distinción entre el poeta y el orador, entre el lenguaje común y el modo de decir del poeta, que en el caso de las *Soledades* “se ha de reducir al sublime” (52). De alguna manera, aquella corriente lírica que lidera Fernando de Herrera, y que toca a Luis Carrillo y Sotomayor tanto como a Góngora, denota, más que nada, una progresiva intelectualización de la inspiración, basada en la concepción del poeta como aquel que conjuga proporcionalmente naturaleza y erudición. Recordemos que solo el erudito podía cumplir a cabalidad la alta responsabilidad impuesta al poeta por parte de Platón: ser legislador del verbo. Góngora, a ojos de su apologista, representaba un poeta excepcional, que cumplía como

ningún otro los requisitos más dignos de su arte: ingenio natural —aunque se refiera explícitamente al impulso ascensional del furor inspirado— y erudición extraordinaria. Basándose en esta condición privilegiada, Díaz de Rivas justificaría los atrevimientos poéticos del nuevo estilo gongorino. Precisamente, al carácter erudito de Góngora y, particularmente, al origen de su lengua, alude Mercedes Blanco:

La lengua erudita de Góngora —lengua en sentido amplio, compuesta no solo de vocablos sino de giros sintácticos, de locuciones, de nociones recurrentes y de mitos privilegiados— en gran parte procede de la literatura latina y neo-latina, directamente o con la mediación de poetas italianos, portugueses o españoles. Pero también se enriquece con el aporte de textos contemporáneos no poéticos, con ingredientes espigados en crónicas, en cosmografías, en tratados de filosofía natural o moral, de arquitectura, de pintura, de música, de gramática o de retórica, en la prosa forense y hasta en la prosa de la conversación cortesana y en géneros de procedencia oral como la copla, el cuentecillo y el romance [...]. Los doctos piensan que a favor de este deleite poético los saberes especializados —en cierto modo lengua muerta— vendrán a enriquecer la lengua viva, lengua de los afectos y los dramas humanos, lengua de una poesía española ya no necesitada de la tutela de la elocuente Italia o de la erudita Francia. (“La polémica” 58-59)

Díaz de Rivas reconoce esta altísima cualidad del poeta cordobés, que no duda en asociar a la oscuridad de las *Soledades*, oscuridad que justifica porque se debe a “la erudición que contienen” y al “modo de decir” sublime. A su juicio:

[...] lo que llaman obscuridad en nuestro Poeta no es falta suya, sino sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector: como no es falta de el Sol que yo no le pueda mirar de hito, sino de mi vista dévil y flaca. (55-56)

Pero no siempre la poesía de Góngora fue estimada por su lenguaje elevado o por la erudición de sus contenidos y la dificultad de acceder a ellos por parte de lectores sin formación; en la *Censura*, como analiza Xavier Tubau, Lope rechaza la idea de que las *Soledades* sea un poema oscuro por la complejidad de los asuntos que trata:

Lope acomete en la “Censura” contra la equiparación de las *Soledades* a los poemas de Homero, donde se reunían, en opinión de Platón, “todas las ciencias humanas y divinas”, y pregunta irónicamente si la circunstancia de no entender el poema se explicará por el hecho de faltar “Platones” que expongan “el secreto de este divino estilo”. La oscuridad de las *Soledades*, sostiene Lope, carece de justificación porque no encubre ninguna clase de contenido valioso, limitándose a complicar hasta el virtuosismo la mínima trama del poema por medio de los recursos elocutivos. (Tubau 324)¹³

Como bien hace notar Lope, la definición platónica de la poesía como expresión de múltiples saberes fue uno de los argumentos recurrentes para defender la poesía que se hace oscura no solo ante el vulgo inculto, sino también ante los mismos eruditos. Sin embargo, suficiente prudencia adoptaron los aliados del poeta cordobés ante la posibilidad de reducir las *Soledades* a poema transmisor de conocimientos específicos o verdades fundamentales, fines de orden didáctico que, sin duda, Góngora no pretendía satisfacer. De hecho, uno de sus máximos defensores, el abad de Rute, se atreve a juzgarle negativamente frente a esta cuestión particular, por incumplir, a causa de su oscuridad, el precepto horaciano de enseñar deleitando. Así lo expresó en su *Parecer acerca de las Soledades a instancia de su autor* (1614): “Los doctos podrán bien deleitarse con este género y estilo de poesía, pero aprovechar no, siendo de cosas que no deben ignorarlas” (Fernández de Córdoba 126-127). Tampoco se tratan allí, insiste el abad, “misterios de religión ni profecía” (136), haciendo referencia al ocultismo religioso bajo el cual es justificable la oscuridad.¹⁴ Paradójicamente, de estas dos cuestiones en particular, la utilidad de la poesía y el misterio en ella, se serviría el propio poeta, como

13 Sobre el tema de la erudición poética en su contexto histórico, Tubau aporta interesantes datos: “La concepción de la poesía como texto que transmite conocimientos importantes, sea o no por medio de la alegoría, y que cifra por lo tanto diferentes clases de lecturas se consolidó en el siglo xiv con las explicaciones y ensayos de Dante (*Convivio* II, 1), Petrarca (*Familiars*, x, iv) y Boccaccio (*Genealogía de los dioses*, xiv-xv), que además asociaron la poesía a disciplinas respetadas como la teología y la filosofía moral y natural. Esta tradición ofrecía una serie de lugares comunes para justificar la deliberada oscuridad de un texto literario” (324).

14 Como anota la investigadora Elvira Muriel, el abad rectificó en el *Examen* su argumentación a este respecto, dando a entender que las *Soledades*, sin ser una obra de carácter religioso, comparte con los jeroglíficos egipcios un valor “casi sagrado”, lo cual admite, en ambos casos, la ocultación de ciertos misterios (44).

se analizará más adelante, para justificar la oscuridad de sus *Soledades*. Rechazó en el poema un fin utilitario desde el punto de vista didáctico, y le atribuyó, en cambio, un sentido misterioso y simbólico íntimamente ligado al concepto de la poesía fundado por Platón.¹⁵

Condena y defensa de la oscuridad

Condenar la oscuridad, en el contexto de la polémica gongorina, suponía defender la claridad con los más contundentes argumentos. La defensa de la claridad emprendida por el humanista murciano Francisco Cascales estaría apoyada, como casi toda su obra preceptiva, en la doctrina aristotélica, que, bien se sabe, rendía culto a la razón.¹⁶ De ahí que en las *Tablas poéticas* (Murcia, 1617) sea explícito en considerar la claridad como la principal virtud del lenguaje poético, censurando la oscuridad intrincada y enigmática:

La obscuridad se debe huir cielo y tierra; que los términos intrincados quitan la luz al entendimiento. ¿Y cómo me puede agradar a mí la cosa que no entiendo? Verdad es, que el verso, como lleva la obligación de la medida y el contento del número, no puede ir tan sencillo y claro como la prosa: y esta no se llama obscuridad, antes numerosa y suave oración. Otras veces es el verso obscuro por la doctrina, que vos en él encerráis, y yo no alcanzo, y esta no es obscuridad del Poeta, sino de la ignorancia mía. De manera que solamente vituperamos la Phrasis enigmática y obscura aún para los hombres doctos. (Cascales, *Tablas poéticas* 126)

15 Sobre el tema de la oscuridad en la polémica gongorina, remitimos al análisis hasta ahora más completo que nos ofrece la crítica: Roses, *Una poética*.

16 Cascales se basa, como la mayoría de detractores de Góngora, en los postulados aristotélicos en torno a “La excelencia de la elocución”, apartado fundamental de la *Poética* que establece lo siguiente: “La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja [...]. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo” (1458a, 18-26). Entre los defensores de la claridad se cuentan, además de Cascales, otros grandes escritores y humanistas del Siglo de Oro; por citar algunos: Fernando de Herrera, Pedro de Valencia, Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Cervantes y Quevedo.

Como vemos, Cascales apunta a dos tipos de oscuridad claramente diferenciados: por una parte, la que proviene de la *res*, de los contenidos, de las cosas; por otra, la que implica la expresión, las *verba*, la cual rechaza por el hecho de hacerse incomprensible también para los doctos. Así lo hará patente, aún con mayor énfasis, en las *Cartas filológicas* (Murcia, 1634), cuando al volver sobre el asunto ataca decididamente la oscuridad gongorina porque esta, según él, no es más que el producto de una vana ostentación: “Con esta algunos pretenden la fama de erudición para que se entienda que ellos solos saben”. Refiriéndose directamente a las obras de Góngora, el humanista murciano afirmó:

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacrese y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habrían de engendrar oscuridad, intrincamiento y embarazo? Y el mal es, que de sola la colocación de palabras y abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía. Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias [...], cruzara las manos y me diera por rendido, y confesara que aquella oscuridad nacía de mi ignorancia, y no de culpa suya, habiéndolo dicho dilúcida y claramente como debe. (146-147)

Pero la de Cascales no era una postura original; la distinción entre la oscuridad de las palabras y la de las cosas se encuentra ya en Cicerón.¹⁷ Por otra parte, fue Horacio quien, en su *Epistola ad Pisones*, dictaminó la proporción que debe existir entre la gravedad del fondo o contenido y la dificultad de la forma. No se admitía, entonces, el libre artificio del poeta sin una *materia poética* lo suficientemente elevada que lo justificara, porque se descompensaba así el equilibrio dualista *res-verba* que promulgaba el propio Horacio. En dichos postulados se apoyaba el detractor de Góngora a la hora de censurar, no la oscuridad de los conceptos, pues estos, según él, deben ser comprendidos por los lectores cultos, sino la que afecta, por arbitrariedad del poeta, la forma de expresarlos. De alguna manera, a su juicio, aquella

17 Como sostiene Antonio Vilanova, tal consideración aparece registrada en el tratado filosófico *De finibus bonorum et malorum*, de Cicerón, quien, a su vez, la extrae del *Timeo* de Platón. Véase Vilanova, *Góngora y su defensa* 662; nota 7.

complicación de fondo suponía profundidad de pensamiento, mientras que el recargamiento ornamental era solo palabrería. Esta teoría, proveniente de la Antigüedad greco-latina, comúnmente aceptada desde la introducción de la poesía petrarquista, es recogida por Jáuregui en el *Discurso poético*, donde también se consiente expresamente la oscuridad que proviene de los conceptos, y se rechaza, en cambio, aquella derivada de las palabras:

Hay, pues, en los autores dos suertes de oscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de locución, y en el estilo del lenguaje solo; la otra en las sentencias, esto es en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es la más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras. Mas la otra que solo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable por mil razones. (*Discurso poético* 136)

En este sentido, la oscuridad gongorina, como afirmaran varios de sus adversarios, no tenía fundamento, pues no pretendía resguardar del vago juicio del vulgo una materia elevada a través de la dificultad. No era, entonces, la simple oscuridad la que tanto incomodaba, sino esa particular oscuridad derivada de la intrincada expresión. Así lo hizo ver el mismo Jáuregui, en el *Antídoto*, cuando al descalificar el estilo de Góngora alega la indignidad de su temática, su falta de nobleza:

Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! (18)

Ahora bien, si los detractores del poeta tendían a subestimar la dificultad de los cultistas y, particularmente, la del propio Góngora, como el simple resultado de caprichosos juegos formales, lo hacían, como se ha visto,

amparados en la poética clasicista, o mejor, en defensa de la más asentada tradición literaria. Sin embargo, en el caso de Jáuregui, no era solo eso lo que se reprobaba, sino también el hecho de que esta otra forma de oscuridad, a su juicio, y en contra de lo que hacían creer los poetas oscuros, no costaba ni trabajo ni estudio, aunque, según afirmaba, “muchos del bando ignorante lo creen así y lo porfían, de donde ha procedido llamar *cultos* a los versos más ciegos y más broncos” (*Discurso poético* 140). Y continuaba: “El escribir oscuro no solo es obra fácil, sino tan fácil que sin obrar se adquiere [...]. Así, para que redunde oscuridad en los versos, no es conveniente poner cuidado antes descuidarse en ponerle. Dar luz es lo difícil, no conseguirla facilísimo” (142).

Según Antonio Vilanova, es esta reivindicación de la claridad formal que lidera Jáuregui, que solo da vía libre a la dificultad y elevación en los conceptos, la que “sienta las bases de la posterior distinción entre conceptismo y culteranismo”. De esta manera, como afirma el crítico, mientras el *Libro de la erudición poética* de Carrillo es “el verdadero manifiesto de la poesía barroca que contiene a la vez los principios de la escuela conceptista y culterana”, el *Discurso poético* de Jáuregui representa “la reacción clásica severamente antibarroca de la que paradójicamente han extraído sus armas no solo los detractores de la escuela culterana, sino también los partidarios de la manera conceptista” (“Góngora y su defensa” 650-651). Sin embargo, en el *Discurso poético*, y antes en el *Antídoto*, Jáuregui exponía —coincidiendo con la postura general— la necesidad de una lengua poética alejada de los términos vulgares y del habla común; hizo pública su exigencia de un lenguaje que enalteciera a la poesía y la separara de otros géneros, aunque con esto se hiciera difícil a los iletrados:

Cierto es que los ingenios plebeyos y los no capaces de alguna elegancia no pueden extender su juicio a la majestad poética, ni ella podría ser clara a la vulgaridad menos que despojada de las gallardías de su estilo [...]. Es cierto que la obra excelente no puede ser estimada en su justo valor menos que por otro sujeto igual a quien la compuso. (Jáuregui, *Discurso poético* 127-128)

Jáuregui no presenta ninguna objeción ante la renovación del lenguaje poético, ante el empleo de figuras, metáforas y otros recursos. Lo que no

admite en los culteranos, al igual que Cascales, es que por el abuso de dichos medios se hagan oscuros incluso a los mismos doctos.¹⁸ Sobre el uso inapropiado de los recursos, el poeta sevillano declara: “Pretenden, no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura y piérdense por el exceso”, y agrega:

La primera raíz del intento alabo y a un tiempo mismo vitupero los engañosos medios y los errados efectos en la ejecución porque aspirando a lo excelente y mayor, solo aprehenden lo liviano y lo menos, y creyendo usar valentías y grandezas solo ostentan hinchazones vanas y temeridades inútiles. (*Discurso poético* 64)

Y así se referirá a la oscuridad que enturbia incluso a los ingenios más nobles:

Mas los escritos modernos de que tratamos, no solo se esconden y disgustan al vulgo y a los medianos juicios, no solo a los claros ingenios y a los eruditos y doctos en otras ciencias, sino a los poetas legítimos, más doctos, más artífices, más versados en su facultad y en la inteligencia de todas poesías en diversas lenguas, y esto por camino tan reprehensible y tan frívolo como luego veremos. No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*, y falta por decir de sus

18 Esta concurrencia de pensamiento, al igual que ocurre con buena parte de las ideas estéticas de la época, no revela otra cosa que el hilo conductor derivado de la común interpretación de los preceptos aristotélicos y horacianos, principalmente. Así lo hará expreso Lope de Vega en la séptima epístola de *La Circe*: “Esto dijo San Agustín en el primero de *Música*, y más en razón de introducir una nueva lengua que aunque nos dan a entender que no es gramática nueva, sino exornación altísima de la poesía, lejos de la profanidad del vulgo (nunca el otro romano lo hubiera dicho a tan diferente propósito), bien sabemos que lo sienten de otra manera que lo dicen, y desviando del verdadero sentido los lugares, como aquel axioma de Cicerón que no le pasó por el pensamiento haberle entendido de la escuridad, como se verá claramente por este lugar citado de Robortelio sobre la *Poética* de Aristóteles: *Orationem rhetorum ad vulgi pensum esse scriptam: poemata autem poetarum, paucorum indicio censerit*. Que aquí habló de la excelencia del arte en el alma y nervios de la sentencia y locuciones, que no de las tinieblas del estilo” (1169-1170). Con “el otro romano”, Lope se refiere a Horacio. En cuanto a la cita de Robortello, dice esta: “El discurso de los oradores fue escrito para la sensibilidad del vulgo; en cambio, las obras de los poetas para ser apreciadas por el gusto de la minoría” (Robortello 4).

versos lo más notable: que no solo a los que de afuera miran, son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que los escribieron. (134)

Así pues, el autor del *Antídoto* condena severamente el hecho inadmisibles de que los versos de las *Soledades* no solo sean oscuros y difíciles para el vulgo profano, sino que, además, sean ininteligibles para el lector culto, al punto de confesar que a él mismo le cuesta un verdadero esfuerzo llegar a descifrarlos y entenderlos: “Con mi escaso ingenio no he hallado en la *Jerusalén* lugar que no entienda. ¡Y delante de Dios, que en muchas partes destas *Soledades* me he visto atormentado el entendimiento [...]!” (*Antídoto* 21). De ahí que, en el *Discurso poético*, Jáuregui se empeñe nuevamente en censurar el particular estilo de Góngora, a quien, recordemos, le reprocha lo bronco de su poesía, “siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo”. Apoyándose en la doctrina horaciana sobre los fines de la poesía, añade el sevillano: “Porque si la poesía se introdujo para deleite, aunque también para enseñanza [...], ¿qué deleite —pregunto— pueden mover los versos oscuros?” (136-137).¹⁹ La respuesta nos la ofrece el mismo Góngora, al defender las innovaciones de sus *Soledades* en la célebre carta con la que contestaría, en una etapa inicial de la polémica, a un anónimo detractor del poema —presumiblemente Lope—, en concreto cuando este con ironía le pregunta de qué modo su extraña invención de un nuevo lenguaje poético, que nadie entendía, podía ser útil, honrosa y delectable. He aquí las palabras del poeta cordobés:

Para quedar una acción constituida en razón de bien, su carta de vuesa merced dize que ha de tener útil, honroso y delectable. Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que *bates* se llama el poeta como el profeta)? Sería error negarlo; pues, dexando mil ejemplares aparte, la primera utilidad en ellas es la educación de qualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si la obscuridad y estilo intrincado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tribus* fue tan claro como se saue, y tan obscuro en las

19 Jáuregui recurre aquí a la misma argumentación que había expuesto el abad de Rute en su *Parecer*, donde este presenta su rechazo categórico a la obscuridad de las *Soledades*, basándose en el precepto horaciano del fin de la poesía, que no podía ser otro que “deleitar” y “aprovechar”. A juicio del abad, la poesía no debe ser oscura precisamente porque, al no entenderse, deja de cumplir a cabalidad con estos fines.

Transformaciones) da causa a que, vasillando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de calor), alcance lo que así en la letra superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confessar que tiene utilidad auivar el ingenio, y esso nació de la obscuridad del poeta. Esso mismo hallará vuesa merced en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteça y descubrir lo misterioso que encubren.

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lanze forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo aya llegado a la perfección y alteza de la latina [...].

De delectable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado; pues si deleytar el entendimiento es darle razones que le concluyan y le midan con su concepto, descubierta lo que está debaxo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho. Demás que, como el fin del entendimiento es hazer presa en verdades, que por esso no le satisfaze nada si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleytando en quanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuere hallando debaxo de las sombras de la obscuridad assimilaciones a su concepto. (“Respuesta” 256-258)

Es este el momento de detenernos en los argumentos con los que Góngora defiende, en un tono erudito y al mismo tiempo confesional, no solo su poesía, sino la poesía en general. Para empezar, parece relevante el hecho de que los lineamientos teóricos en los que el poeta basa su concepto de la oscuridad encuentren apoyo en autoridades como Ovidio y San Agustín. El primero está ligado, como se sabe, a la función profética que los griegos y latinos habían concedido a la poesía; de hecho, la doctrina platónica del origen divino de la creación poética fue difundida en gran medida a través de Ovidio. San Agustín, por su parte, que había ejercido una influencia decisiva en el primer humanismo italiano y, de allí, en el cultismo español, sería una pieza fundamental para establecer la misteriosa dimensión simbólica de la poesía. Como señalara Antonio Vilanova, desde la concepción alegórica agustiniana —que identificaba en la cobertura de la letra propia de los textos sagrados la ocultación de un profundo simbolismo— se daba plena validez

a la oscuridad de las Sagradas Escrituras, porque solo de esta manera podía evitarse que el vulgo accediera a los más elevados misterios (“Góngora y su defensa” 668). Sin embargo, la equiparación del carácter hermético del poema con el que se atribuía a las Sagradas Escrituras era una salida común en la época de Góngora si se buscaba justificar la oscuridad conceptual.

Dicha consideración está presente, como se ha anotado, en detractores de Góngora, como Cascales y Jáuregui, así como entre sus propios partidarios —los casos más sonados: el del abad de Rute, en su *Parecer*, y el de Díaz de Rivas, en sus *Discursos apologéticos*—. Joaquín Roses nos lo resume bastante bien:

La pertinencia de la confusión verbal en asuntos de religión, misterio o erudición, aparece predeterminada por la dualidad horaciana *res/verba* [...]. En este sentido, todos los contendientes en la polémica de las *Soledades* (detractores y apologistas) tienen en cuenta dicha premisa a la hora de abordar la oscuridad del poema. (*Una poética* 102)

Este razonamiento ha llevado a un buen sector de la crítica gongorista no solo a debatir la originalidad argumentativa del creador de las *Soledades*, que, por lo visto, se valía de presupuestos estéticos bastante manidos para su época, sino incluso a cuestionar la autoría de la famosa carta; se llega a afirmar que un poeta como Góngora difícilmente recurriría a aquella tradición alegórica de naturaleza escolástica y renacentista para justificar la oscuridad de su obra, aunque fuese el único argumento que en una discusión de ese tipo tuviera validez.²⁰

No queda duda, sin embargo, de que Góngora apuntaba también a algo esencial de su técnica poética cuando se refería a la “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. La culminación de su ideal poético había sido, en efecto, lograr envolver el objeto o temas de su poema en una rica corteza de sugerentes planos verbales. No se equivocaba Curtius cuando identificaba en los más típicos recursos estilísticos del culteranismo y el conceptismo una supervivencia de la tradición literaria latina medieval. Según el crítico, en la Antigüedad y en la Edad Media latina, tanto en su teoría como en su práctica, se encuentran los rasgos caracterizadores de

20 Véase Jammes, *Soledades* y Carreira.

dichas tendencias: el hipérbaton (*transgressio*), la perífrasis (*amplificatio*), “la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo (*annominatio*)”; o sea, los juegos de palabras, paronomasias y equívocos, y las metáforas extrañas y rebuscadas (394-397).

Ahora bien, de ser cierto que Góngora escribió dicha carta en su defensa, sirviéndose de la clásica asimilación del poeta con el profeta, así como de referencias ascéticas, bíblicas y alegóricas que asentaban, a partir del teocentrismo medieval, una concepción filosófica de la lengua, puede pensarse que lo hizo justamente porque a través de esta doble vía —pagana y cristiana— no solo se hacía incuestionable la autonomía y casi omnipotencia del poeta, sino, sobre todo, porque en ella se encontraba la más alta justificación de la oscuridad. Era esta, en suma, la concepción humanística de la oscuridad que dotaba de mayor altura a la poesía, que basándose en unos argumentos netamente neoplatónicos daba validez a la incomunicabilidad del poeta con sus lectores, imponiendo con esto la excelencia en el artificio, aun por encima del ímpetu natural.

Otro de los argumentos fundamentales en que Góngora basó su propia defensa de la poesía, y quizá el más relevante, se centraba en el famoso binomio horaciano que desde la Antigüedad había determinado los fines de la poesía: *docere/delectare*. Respondiendo directamente a los cuestionamientos provenientes del anónimo autor de la carta —como ya se dijo, posiblemente Lope— sobre lo “útil, honroso y deleitable” de las *Soledades*, el poeta cordobés justifica la pretendida oscuridad de su poesía no solo por lo *útil* que resulta avivar el ingenio, sino también por lo *deleitable*. Así pues, como afirma Begoña López Bueno, “más allá del utilitario y fácil sentido del *docere* al uso, la poesía oscura es, en su hermetismo, la más útil y deleitable, puesto que obliga a un ejercicio de especulación intelectual de extraordinario acicate” (17).²¹ No muy lejos de esta postura se encuentra un apologista de Góngora como Díaz de Rivas, quien no solo considera el deleite el fin principal de la poesía, derivado “de las cosas portentosas, admirables y escondidas” y “de las voces y frassis sublimes y peregrinas” (36),²² sino que también —coincidiendo en esto con Carrillo y Sotomayor,

21 En su prólogo a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker alude al argumento platónico de la utilidad que subyace en la oscuridad (36-38).

22 Díaz de Rivas acude, como tantos otros defensores de Góngora, al *Arte poética* de

así como con el abad de Rute en su *Examen*— supone deleitable para los doctos el ejercicio de comprensión, de desentrañamiento del sentido, que exige una obra de tales características: “Assí un varón doctísimo de nuestra nación dixo que travajava con mucho gusto en entender las *Soledades*, porque gustava de sacar oro y perlas aun a costa de mucha fatiga” (57). Esta es una clara muestra de la influencia de las ideas de Góngora, expuestas en la famosa carta, en el pensamiento teórico y crítico de los que más tarde adelantarían la defensa de su oscuridad.

Pero analicemos ahora las repercusiones de esta postura gongorina frente a una teoría y una crítica literaria que hacía uso habitual de los conceptos “utilidad” y “deleite” como máximas morales de valor universal. Tal y como afirma Andréé Collard, “para Góngora innovar no solo significaba dejar de imitar a la naturaleza, recreándola estéticamente, sino también separarse de la antigua concepción de la literatura como vehículo de provechosa verdad mortal” (citado por López Bueno 16). Efectivamente, si algo trasluce la carta del poeta es su preferencia por el *delectare* antes que por el *docere* como el objetivo primordial de la poesía, reivindicando así el valor puramente estético del arte. Antonio Pérez Lasheras lo expone con estas palabras:

La poesía gongorina nos demuestra que existe, desde los primeros años del siglo xvii, una aspiración a la independencia del lenguaje poético y la conciencia —intuida, aunque poco brillantemente desarrollada por don Luis— de que el placer poético dista mucho de cualquier otro deleite y que, por lo tanto, la utilidad en el arte es espiritual y estética, y no tiene nada que ver con el provecho, la conveniencia o el interés de lo cotidiano. (*Más a lo moderno* 71)

El establecimiento del deleite, del gusto, como supremo fin de la poesía, avalaba a su vez el desequilibrio en la dualidad horaciana *res/verba*. La forma se impone ahora como lo principal del poema, engloba y recoge a su vez los contenidos y su disposición. Desde aquí no solo se reafirmaba la independencia de la *elocutio* frente a la *inventio*, tantas veces cuestionada,

Horacio para reforzar el razonamiento de que si bien el deleite no es el único fin de la poesía, sí es el que le distingue de otras disciplinas afines. Así, mientras el objeto de la retórica no es otro que “enseñar persuadiendo”, el de la poesía será siempre “enseñar deleitando”. El apologista acompaña su afirmación con una breve mención de otras autoridades que han asociado la figura del poeta con el logro del deleite: Platón, Cicerón, Quintiliano y Aristóteles, entre otros (36).

no solo se otorgaba plena validez a la oscuridad poética originada en las palabras, sino que, fundamentalmente, se daba vía libre a la concepción del poema como un texto autónomo, con lo cual la poesía se justificaba por sí misma. En esto radica la gran conquista gongorina. La osadía del poeta al elevar a principal fin de la poesía el goce estético no se limitó, por supuesto, al plano teórico. Con el predominio de la *elocutio* en las *Soledades* se revelaba ya una poesía radicalmente nueva. Y Góngora fue consciente de ello, por lo que no desaprovechó la oportunidad de hacérselo saber a Lope a propósito de lo honroso de su poesía. Es así como, después de afirmar que las *Soledades* están escritas en una sola lengua y que solo parecen confusas a los que no son capaces de entenderlas, se reconoce orgullosamente iniciador de una nueva manera poética, de una ambiciosa empresa renovadora: “Caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria en empear vna ación que consumarla” (Góngora, “Respuesta” 255-256).

Sin duda, los dos puntos de vista en que se basaría Góngora para justificar su oscuridad, el placer especulativo de penetrarla y el evitar la comprensión del vulgo, están directamente relacionados con las exposiciones teóricas de Fernando de Herrera y Luis Carrillo y Sotomayor, primeros teorizadores del cultismo y de la dificultad poética, respectivamente. Fueron estos preceptistas quienes ofrecieron los argumentos de mayor validez para la defensa de una poesía elitista, hermética y difícil. Visto de esta manera, la justificación y defensa de la oscuridad por parte de Góngora era, a su vez, la expresión de los fundamentos teóricos de la nueva poética culterana. Sin embargo, a diferencia del poeta cordobés, Herrera se mostró abiertamente partidario de la claridad en la expresión, aceptando únicamente la oscuridad que tiene origen en las cosas; oscuridad que, por tanto, solo prueba la incapacidad de quien no consigue comprenderla. Carrillo, por su parte, hizo ya patente en su *Libro de la erudición poética* la diferencia existente —de naturaleza y de valoración crítica— entre la dificultad y la oscuridad, situando esta última en el proceso de recepción y la primera en el ámbito de la creación. De hecho, coincidía plenamente con Herrera cuando afirmaba:

La claridad, ¿quién no la apeteció? ¿O quién tan enemigo del parecer humano que osase preferir la noche al día, las tinieblas a la luz? Esa se debe a los buenos versos; deuda suya es conocida [...]. No es bueno le ofenda [al ignorante] la escuridad del poeta, siendo su saber o su entendimiento el oscuro. (368)

De ahí que la fuente del goce estético radique, en su opinión, en la dificultad, mas no en la oscuridad. Su postura, a este respecto, es determinante: “No pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi imaginación lugar a aprobar la oscuridad por buena: el mismo nombre lo dice, sus mismos efectos lo enseñan [...]. Sé cuán abominable sea” (364-365). Es verdad que tanto Carrillo como Góngora se opusieron a las formas claras en sí, fácilmente adaptables y comprensibles; pero es en la condena enérgica de la claridad, llevada a un extremo desconocido en su época, en donde se halla la primera muestra de originalidad del gongorismo, la misma que llevará a la concepción de la oscuridad como la máxima ambición del poeta. Y no solo eso, el propio Góngora, tanto como sus apologistas, principalmente el abad de Rute y Pedro Díaz de Rivas, fueron pioneros a la hora de defender expresamente “la oscuridad del poeta” como fuente de placer estético.

Es en la defensa de la oscuridad, no por razones de asunto y de pensamiento, sino de expresión y de forma, donde se encuentra el planteamiento más novedoso en el marco de la polémica gongorina. Más aún: es la defensa de esa oscuridad “escondida en la contestura i en el ornato de las palabras”, según expresaba Vázquez Siruela, la que evidencia una prematura conciencia moderna. Como se sabe, la emancipación del significante de un contenido previo a él es considerada una conquista de la poesía moderna. De ahí que —como ha insistido la crítica respecto a Góngora, según recuerda Pérez Lasheras—, “al basar la dificultad del discurso poético en la oscuridad procedente de las *verba* y no en la sugerida por la *res*”, el poeta exprese temprana y agudamente un rasgo esencial de la modernidad: la independencia y autonomía del texto artístico (“La crítica literaria” 441).

Una poética moderna

La tensión entre la normativa de estética manierista y los impulsos de libertad barroca que la contradecían es perfectamente perceptible en los teóricos y en los propios creadores del Siglo de Oro. Pero es particularmente a partir de la polémica gongorina, concentrada expresión de la teoría poética y de la estética general de su tiempo, que se advierte con más claridad dicha tensión, y donde se revela con mayor singularidad el carácter moderno de una naciente conciencia estética. Como bien advierte Mercedes Blanco:

El esfuerzo de los impugnadores del poeta por mostrar que su cultura es postiza, superficial y mostrenca, y el esfuerzo de sus defensores por probar lo contrario, son propios de una fase de transición entre una literatura que vive bajo la tutela de la erudición humanística y una literatura moderna que en principio solo rinde cuentas a sí misma. (Blanco, “La polémica” 58)

Efectivamente, ante la complejidad del caso gongorino se hizo evidente la ausencia de una exégesis efectiva —ya fuera desde el propio terreno de su defensa o desde el bando contrario— a partir del modelo o el precepto de los clásicos. Si algo demostraron los participantes de la polémica fue la limitación de los preceptos al intentar justificar o fundamentar el origen de aquellos rasgos de nueva, espontánea e impetuosa expresión del temperamento barroco, propios de la obra de don Luis de Góngora; de una obra que rompía con formas, géneros y estilos. Ante tal imposibilidad solo cabía señalar la genialidad del poeta cordobés y la originalidad de su obra. Al desarrollo de este hecho en el marco de la polémica gongorina y, en especial, a la toma de posición por parte de los defensores del poeta, aludirá Juan Manuel Daza Somoano:

Ese conglomerado teórico y normativo de evidente raigambre clasicista fue, en efecto, aceptado como normas del juego por ambos bandos, pero, aun reconociéndolo explícita o implícitamente como punto de partida, algunos valedores de la lengua poética cultista se atrevieron a disuadir la irrefutabilidad de dicho cuerpo doctrinal, que se asumía como incuestionable. Podemos decir de una forma simplificada que esos impulsos innovadores vinieron normalmente a través de la ruptura del equilibrio entre los dos polos de los binomios horacianos *ars/ingenium*, *res/verba* y *docere/delectare*, que se habían convertido a estas alturas del siglo XVII en lugares comunes de gran rendimiento en tratados y preceptivas. Cuando los amigos y partidarios de Góngora ladean la balanza hacia uno de los extremos para legitimar a su defendido, se producen los resquicios oportunos para que afloren esos juicios de valor al margen del canon teórico acreditado. (“Alcance doctrinal” 127)

En este sentido, aunque resulta difícil asegurar hasta qué punto la poética elaborada por el conjunto de la defensa sirvió para dilucidar lo sustancial de la poesía de Góngora, parece incuestionable el empeño de sus partidarios

por formular una nueva poética. La originalidad de sus valoraciones venía a remover el terreno aparentemente firme de la poética clasicista, reclamando ante una preceptiva restrictiva la validez de la novedad literaria representada en la obra de Góngora. Surge con esto un nuevo planteamiento teórico, un cambio de mentalidad estética sobre la poesía en el que se evidencia un claro aprovechamiento de las ideas platónicas. De este apoyo teórico se servirían los apologistas, no con el ingenuo propósito de atribuir un carácter divino a la inspiración que dictó los versos de las *Soledades*, sino para extraer de dicha poética los elementos esenciales que les permitieran justificar la oscuridad de la obra gongorina, la sublimidad de su estilo y el elitismo poético de escribir para unos pocos que impulsó su creación.

Sin duda, fueron los renovadores ímpetus platónicos los que hicieron contrapeso a las tradicionales corrientes aristotélicas. Huelga recordar que con Platón se plantea de manera determinante la naturaleza excepcional del poeta, el carácter especial que le libera de la común condición humana y le consagra como ente privilegiado que fija en su obra una esencialidad misteriosa e irreductible a los preceptos y contingencias de un *ars*. De Platón dimana la representación mítica de la “manía” o inspiración como causa eficiente de la poesía, el carácter y peculiaridades psicológicas del poeta y, en general, el proceso irracional de la creación artística. Por eso, nada mejor que la teoría platónica, que hace del poeta un ser excepcional y de la poesía un arte de origen divino reservado al consumo de una minoría, para explicar el ideal de poesía aristocrático y de dificultad erudita que venía imponiéndose en la época de Góngora y que sustentaba la defensa de su poesía. Asimismo, por influencia del platonismo, la idea de lo sublime, como se ha encargado de demostrar Mercedes Blanco, serviría de argumento central a la hora de reafirmar el poder verbal de un poeta como Góngora, que trascendía “lo socialmente corriente y admitido” (Blanco, *Góngora* 49). Y no olvidemos que el mismo Góngora acudió a la irracional defensa de origen platónico cuando quiso explicar el sentido hermético de su poesía mayor. Indiscutiblemente, la teoría platónica resultaba de gran utilidad ante la necesidad de defender una creación original como las *Soledades*. El concepto de genio poético potenciaba no solo la libertad de la imaginación del creador, sino la propia autoconciencia del poeta, la personalidad y el individualismo en el sentido moderno que hoy conocemos. Aludir a esta condición excepcional del poeta equivalía a dar licencia a

sus experimentaciones y, en definitiva, a otorgarle a su obra un carácter autónomo frente a la realidad material que se le impone:

El texto ya no debe imitar al mundo, sino que, partiendo del “ingenio”, de la libertad del yo frente a la tradición, se constituye en objeto creado y no en objeto reflejo. La *mimesis* es sustituida por la “natural inclinación”. El referente no es ya lo artificial —la autoridad—, sino el yo: la coronación de la propiedad reflexiva. De este modo, la *poiesis* reemplaza a la *mimesis*: el texto literario no se plantea copiar la naturaleza o imitar el arte, sino crearse [...]. La pasión del yo “inventa” lo que la razón “descubre”. De esa forma el Arte no comprende, sino que crea el mundo: es el mundo mismo: es Arte y Naturaleza a un tiempo. (Roses, “Sobre el ingenio” 49)

Frente a esta perspectiva, no hace falta insistir en que en la proclamación de la plena libertad ante la norma establecida, en la demanda de una total autonomía en el proceso creador, esta nueva poética se adivinaba ya radicalmente revolucionaria, anunciaba el advenimiento de una libertad nueva para la poesía. No pueden ser más concluyentes, en este sentido, las palabras con las que Robert Jammes, mentor del gongorismo actual, ha valorado esta poética de sugerentes matices modernos:

Surge también algo diferente y, para nosotros, modernos, sumamente interesante: la idea de una poesía radicalmente nueva, el derecho, para el poeta, a hablar otra lengua, y finalmente el concepto de “lenguaje poético”. En vez de partir de las normas clásicas para, laboriosamente, demostrar la belleza de las *Soledades*, hubo unos cuantos apologistas que se fundaron, al contrario, sobre la belleza del poema para reivindicar el derecho a librarse de los antiguos preceptos: es lo que hace a menudo, entre dos citas eruditas, el abad de Rute; más sistemáticamente expone la misma doctrina, algunos años más tarde, Vázquez Siruela, en su soberbio *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética*; en la misma dirección iba ya, en 1627, Francisco Martínez de Portichuelo, asimilando el poeta al profeta; y alrededor de 1618, había dicho algo parecido el comentarista antequerano (¿Francisco de Cabrera?) que reclamaba para la poesía la libertad que Lope había exigido para la comedia, la de encerrar los preceptos bajo siete llaves. (Jammes, Prefacio xv)

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- . *Retórica*. Ed. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 2000. Impreso.
- Blanco, Mercedes. “La idea de estilo en la España del siglo xvii”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge 18-22 de julio, 2005*. Ed. Anthony Close. Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006. 17-29. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 3 oct. 2014.
- . *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012. Impreso.
- . “La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria”. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42.1 (2012): 49-70. Impreso.
- Carreira, Antonio. *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998. Impreso.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. “Libro de la erudición poética o lanzas de las musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad”. *Obras*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid: Castalia, 1990. 321-381. Impreso.
- Cascales, Francisco. *Cartas filológicas*. Ed. Justo García Soriano. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. Impreso.
- . *Tablas poéticas*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. 2. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Daza Somoano, Juan Manuel. “Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas”. *El canon poético en el siglo xvii*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2010. 125-149. Impreso.
- . “Contexto crítico y polémico de los comentarios manuscritos a las *Soledades* (1613-1624)”. *e-Spania* 18 (2014): s.p. Web. 14 dic. 2014. <<http://e-spania.revues.org/23614>>.
- Díaz de Rivas, Pedro. “Discursos apologéticos por el estilo del *Polifemo* y *Soledades*”. *Documentos gongorinos*. Ed. Eunice Joiner Gates. México, D. F.: El Colegio de México, 1960. 31-67. Impreso.
- Fernández de Córdoba, Francisco. “Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las *Soledades* a instancia de su autor”. *En torno a las Soledades de Góngora*. Ed. Emilio Orozco Díaz. Granada: Universidad de Granada, 1969. 130-145. Impreso.

- García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1980. Impreso.
- Góngora, Luis de. “Respuesta de don Luis de Góngora”. *Gongoremas*. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Península, 1998. 253-260. Impreso.
- . *Obras completas*. 2 vols. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008. Impreso.
- Jammes, Robert. Prefacio. *Una poética de la oscuridad*. De Joaquín Roses. Madrid: Támesis, 1994. ix-xv. Impreso.
- . ed. *Soledades*. De Luis de Góngora. Madrid: Castalia, 1994. Impreso.
- Jáuregui, Juan de. *Discurso poético*. Ed. Melchora Romanos. Madrid: Editora Nacional, 1978. Impreso.
- . *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Ed. José Manuel Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. Impreso.
- López Bueno, Begoña. *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar, 2000. Impreso.
- Martínez de Portichuelo, Francisco. “La Apología en favor de don Luis de Góngora”. Ed. Joaquín Roses. *Criticón* 55 (1992): 91-130. Impreso.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 1. Madrid: CSIC, 1974. Impreso.
- Muriel, Elvira. “Del Parecer al Examen: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del abad de Rute en la polémica gongorina”. *e-Spania* 18 (2014): s.p. Web. 13 dic. 2014. <<http://e-spania.revues.org/23621>>.
- Orozco Díaz, Emilio. “El abad de Rute y el gongorismo. Breve anotación a sus escritos sobre las *Soledades*”. *Atenea* 393 (1961): 75-101. Impreso.
- . *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- Osuna Cabezas, María José. *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. Impreso.
- Parker, Alexander A., ed. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Pérez Lasheras, Antonio. *Más a lo moderno*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995. Impreso.
- . “La crítica literaria en la polémica gongorina”. *Bulletin Hispanique* 102.2 (2000): 429-452. Impreso.
- Platón. *Fedón, Banquete, Fedro*. Ed. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 2001. Impreso. Vol. 3 de *Diálogos*.

- Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* (facsimilar). Munich: Wilhelm Fink, 1968. Impreso.
- Romanos, Melchora. “Góngora atacado, defendido y comentado: manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra”. *Góngora: la estrella inextinguible*. Ed. Joaquín Roses. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012. 159-169. Impreso.
- Roses Lozano, Joaquín. “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. *Criticón* 49 (1990): 31-49. Impreso.
- . *Una poética de la oscuridad*. Madrid: Támesis, 1994. Impreso.
- Smith, Colin C. “On the Use of Spanish Theoretical Works in the Debate on Gongorism”. *Bulletin of Hispanic Studies* 39.3 (1962): 165-176. Impreso.
- Tubau Moreu, Xavier. *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Impreso.
- Valencia, Pedro de. “Carta a Góngora en censura de sus poesías”. *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*. Ed. Manuel M. Pérez López. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 73-82. Impreso.
- Vázquez Siruela, Martín. “Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética”. *Autour des “Solitudes”. En torno a las “Soledades” de don Luis de Góngora*. Ed. Saiko Yoshida. Dir. Francis Cerdan y Odette Gorsse-Vitse. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995. 89-106. Impreso. Anejos de *Criticón* 4.
- Vega, Lope de. *Obras poéticas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1989. Impreso.
- Vilanova, Antonio. “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol 3. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Vergara, 1967. 567-659. Impreso.
- . “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”. *Homenaje a José Manuel Blecua*. Ed. Dámaso Alonso, Manuel Alvar y Rafael Lapesa. Madrid: Gredos, 1983. 657-672. Impreso.
- Yoshida, Saiko. “La posición de Francisco Fernández de Córdoba entre su Parecer y su Examen”. *Hommage à Robert Jammes*. Ed. Francis Cerdan. Toulouse: PUM, 1994. 1211-1217. Impreso. Anejos de *Criticón* (1983).

Sobre la autora

Amanda Pedraza Rodríguez es profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Máster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento y Doctora en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, donde se ha desempeñado como investigadora novel del Departamento de Humanidades en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Colaboró en el proyecto de investigación *Todo Góngora II*, de la misma Universidad, con un estudio dedicado a la preceptiva poética del Siglo de Oro y sus vínculos con la estética moderna. Ha publicado artículos sobre Jorge Guillén y participa actualmente en la edición de un catálogo bibliográfico sobre Luis de Góngora.

Sobre el artículo

El presente trabajo constituye una versión reducida de uno de los capítulos que hacen parte de la tesis doctoral de la autora, titulada: “Entre la preceptiva áurea y la estética moderna: el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora”, Universitat Pompeu Fabra, 2014.

La postura del pobre encomiable. Hacia la construcción del mito de la maldición literaria

Juan Zapata

Université Charles de Gaulle, Lille III, Francia

juan-manuel.mogollonzapata@univ-lille3.fr

Las trayectorias de Jean Jacques Rousseau y Nicolas Gilbert inauguran en la escena literaria francesa una estrategia de legitimación: la del escritor que, al renunciar a las recompensas sociales y económicas, exhibe su pobreza, y la desdicha a la que esta conduce, como un signo de su independencia y de su virtud. Un breve análisis de la puesta en discurso de esta postura en la obra de Rousseau y de Gilbert nos permitirá comprender mejor la transformación que esta opera en las prácticas y las representaciones de lo literario, sentando así las bases para la construcción del mito de la maldición literaria.

Palabras clave: Rousseau; Gilbert; mito de la maldición literaria; postura del pobre encomiable.

Cómo citar este texto (MLA): Zapata, Juan. "La postura del pobre encomiable. Hacia la construcción del mito de la maldición literaria". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 49-68.

Artículo de reflexión. Recibido: 15/10/14; aceptado: 18/12/14.



The Stance of the Praiseworthy Poor. Toward the Construction of the Myth of Literary Damnation

The careers of Jean Jacques Rousseau and Nicolas Gilbert introduce an unprecedented strategy of legitimization into the French literary scene: that of the writer who gives up social and economic rewards and exhibits his poverty and the unhappiness it entails, as a sign of his independence and virtue. A brief analysis of how this stance is reflected in the works of Rousseau and Gilbert allows us to better understand the transformation that it caused in the practices and representations of the literary, and how it laid the bases for the construction of the myth of literary damnation.

Keywords: Rousseau; Gilbert; myth of literary damnation; stance of the praiseworthy poor.

A postura do pobre louvável. Rumor à construção do mito da maldição literária

As trajetórias de Jean Jacques Rousseau e Nicolas Gilbert lançam no cenário literário francês uma estratégia de legitimação: a do escritor que, ao renunciar as recompensas sociais e econômicas, exhibe sua pobreza e o infortúnio ao qual esta conduz, como sinal de sua independência e de sua virtude. Uma breve análise da elaboração do discurso dessa postura na obra de Rousseau e de Gilbert nos permitirá compreender melhor a transformação que esta opera nas práticas e nas representações do literário, estabelecendo assim as bases para a construção do mito da maldição literária.

Palavras-chave: Rousseau; Gilbert; mito da maldição literária; postura do pobre louvável.

EL 19 DE OCTUBRE DE 1752, después del triunfo de su ópera titulada *El adivino del pueblo*, representada en presencia del Rey y de Madame de Pompadour en Fontainebleau, Jean-Jacques Rousseau es convocado a una audiencia real, a la cual no asistirá, y renuncia, mediante este gesto, a la pensión real ofrecida por Louis XV. Unos meses antes, tras haber adquirido una notoriedad pública gracias al éxito de su *Discurso sobre las artes y las ciencias* (1750),¹ Rousseau renunciaba al puesto de encargado de finanzas que su protector, Dupin de Francueil, le había ofrecido, y se hace copista de música, dándole así la espalda al mecenazgo privado. De esta manera,

en el momento en el que todos esperaban que ablandara su política de independencia, que convirtiera su capital de prestigio en pensiones y protecciones, y que confirmara de esta forma su integración al mundo de las letras y de los poderosos, Rousseau reafirma, mediante una serie de negativas, su intención de permanecer libre y pobre, esto es, de asumir completamente el personaje de indigente voluntario que [había] contribuido a hacerlo famoso. (Brissette 135)²

De extracción humilde, como Rousseau, Nicolas Gilbert instaura, algunos años después del filósofo genovés, una estrategia de posicionamiento que consiste en entregar discursivamente sus desgracias al buen juicio del público, en lugar de acudir a la protección de un poderoso. Al hacerlo, Gilbert pretendía revelar la incapacidad de las instancias de consagración oficiales³ y reivindica el mérito por encima del nacimiento, valorizando así, mediante la puesta en escena del “genio infortunado”, su condición de pobre encomiable.

1 Según Antoine Lilti, el éxito de su discurso suscitó una curiosidad inmediata en el público letrado, haciendo de Rousseau una de las figuras públicas de mayor renombre de la época: “La sensación fue inmediata, sin comparación alguna con el éxito habitual de un discurso académico. Diderot le escribe diciéndole que no existe ‘un ejemplo de un éxito similar’” (154).

2 Parte de nuestro análisis sigue las conclusiones de Brissette en este estudio. Véase también la obra de Jérôme Meizoz *Le gueux philosophe* y “*Ceci est mon corps* : Rousseau”. Su poema titulado “El genio frente a los impases de la fortuna, o el poeta desgraciado” había sido rechazado para el premio de la Academia francesa en 1772, lo que llevará al autor injuriado a escribir un prefacio mordaz en el que cuestionaba el juicio de los académicos.

Estos dos gestos inauguran en la escena literaria francesa una estrategia de legitimación inédita: la del escritor que, al renunciar a las recompensas sociales y económicas, exhibe su pobreza, y la desdicha a la que esta conduce, como un signo de su independencia y de su virtud. Un breve análisis de la puesta en discurso de esta postura en la obra de Rousseau y de Gilbert nos permitirá comprender mejor la transformación que esta opera en las prácticas y representaciones de lo literario, sentando así las bases para la construcción del mito de la maldición literaria.

En esa mirada retrospectiva y espectacular de su vida que constituyen sus *Confesiones*, Rousseau vuelve, al relatar la anécdota de la representación de su ópera en Fontainebleau, sobre su primera experiencia de las convenciones mundanas de la Corte:

Ese día llevaba el mismo atuendo descuidado que me era usual; larga barba y peluca mal peinada. Asumiendo esta falta de decencia como un acto de coraje, me presentaba de esta forma en la misma sala en la que pronto entrarían el Rey, la Reina, la familia real y toda la corte. (*Œuvres complètes* 377)⁴

Ese aspecto descuidado, probablemente inconsciente, o producto de su ignorancia de los códigos, se convierte gracias a su pluma, algunos años después, en el signo premonitorio de su voluntad de distanciamiento de los poderosos, es decir, de su independencia. Convertida en postura, esto es, en elección voluntaria mediante la cual el autor construye su imagen pública, la inobservancia de los códigos vestimentarios sirve de fundamento a sus apuestas discursivas y comportamentales posteriores. Así, en *Las enseñanzas del paseante solitario*, Rousseau vuelve sobre su nueva postura de pobre encomiable al reafirmar su voluntad de independencia mediante la elección del oficio de copista:

Abandoné el mundo y sus pompas, renuncié a todo adorno: no más espada, ni reloj, ni medias blancas, doradura o peinado; una simple peluca, un buen vestido grueso de paño y, mejor que todo eso, desarraigué de mi corazón las condiciones y envidias que dan precio a cuanto dejaba. Renuncié a la posición que entonces ocupaba, para la que no era bueno en absoluto, y me

4 De ahora en adelante, todas las citas de textos en francés son traducciones del autor.

puse a copiar música por páginas, una ocupación por la que siempre había tenido un gusto declarado. (*Œuvres complètes* 1014)

Esta conducta escandalosa (varios reproches que buscaban descalificarlo le fueron hechos por sus pares, en particular por Voltaire y Diderot) está acompañada de un discurso que valora su renuncia y que construye a su vez la inteligibilidad y la credibilidad de aquel que lo produce:

Si el desprendimiento de un corazón al que no le importa ni la gloria, ni la fortuna, ni siquiera la vida, puede hacerlo digno de anunciar la verdad, me atrevo a crearme llamado a esta vocación sublime: es para hacer el bien a los hombres, según mis fuerzas, que me abstengo de recibir algo de ellos [los poderosos] y que cuido celosamente mi pobreza y mi independencia. (*Correspondance complète* 2: 59-60)

Aquel que habla no es ni un poderoso, ni un miembro del clero, ni un notable, sino un hombre, puro y simple, desprovisto de títulos nobiliarios y fortuna. ¿De dónde viene entonces su autoridad, ese derecho a la palabra en el que funda su discurso y garantiza su credibilidad? Insertado en el sistema de retribución establecido, el hombre de letras obtiene su legitimidad del reconocimiento, simbólico y económico, acordado por las instancias de consagración oficiales. El mecenazgo, a través de su dispositivo de gratificaciones y de protección, garantiza a su vez el acceso a las élites y el derecho a la palabra. En esas circunstancias, la pobreza autorial es un signo de fracaso, pues “el dinero y el prestigio inherente al título de pensionario son la recompensa de un doble mérito: el del saber o del talento literario y el de las buenas costumbres” (Brissette 122). Así, al rechazar las determinaciones del mecenazgo (distracciones, mundanidad, clientelismo, dependencia del poder), Rousseau opera una inversión radical de las modalidades de consagración y legitimación, que consiste en hacer de la pobreza voluntaria el signo de su independencia con respecto a la autoridad. Al hacerlo, reivindica, contra las expectativas del poder establecido, una legitimidad que no depende de las instancias oficiales, sino de su capacidad de combatir las y de renunciar a sus honores. La autoridad del hombre de letras, que ya no está ligada a las recompensas económicas, sino a la pobreza como signo de independencia y desinterés, descansa en la capacidad de articular el discurso

con la vida: es el “desprendimiento de un corazón al que no le importa ni la gloria, ni la fortuna, ni siquiera la vida” el que le hace “digno de anunciar la verdad”. Signo exterior de la virtud y de la pureza del hombre, la pobreza se convierte entonces en la condición de la palabra sincera, auténtica, honesta y desinteresada. Así, “un lazo casi crístico se establece entre la humilde condición asumida, la ruptura que esta implica con el medio del poder y la autorización de su palabra (‘digno de decir la verdad’)” (Meizoz, *Le gueux philosophe* 50). En los esbozos de sus *Confesiones*, Rousseau confirmará este lazo entre la pobreza (como prueba exterior de la grandeza del hombre), el mérito (como riqueza espiritual adquirida gracias a su renuncia) y la verdad (como adecuación entre la vida y el discurso, entre el exterior y el interior de la vida espiritual): “Si no poseo la celebridad que confieren el rango y el nacimiento, tengo otra que me pertenece y que he pagado: la celebridad de las desgracias” (*Œuvres complètes* 1: 1151).

A la nobleza hereditaria, garantizada por la fortuna y el nacimiento, Rousseau opone la nobleza de su alma desgraciada, pero sincera. Los signos exteriores (la pobreza) se amalgaman aquí con los signos interiores (la riqueza espiritual del alma desgraciada). Todo ocurre como si la riqueza espiritual se comprara al precio de la austeridad material, lo que Rousseau no deja de subrayar al insistir en la celebridad “pagada” con las desgracias. “No hay necesidad, en esas condiciones, de un reconocimiento mundano, puesto que la pobreza material no contradice —todo lo contrario— la riqueza de la vida interior, único bien que merece ser reivindicado” (Heinich, *L'Élite artiste* 202). Y porque la pobreza ya no es vivida como una incapacidad o una falta de mérito, sino como una elección personal sobre la cual se funda la grandeza del hombre, incluso como un sacrificio, la vida y la obra, el comportamiento del hombre y su palabra son vividos desde ahora como una vocación. Nathalie Heinich describió “este paso de los valores del Antiguo Régimen a los valores posrevolucionarios” acentuando el rol que allí juega la vocación, noción que reemplazará, en el nuevo orden letrado, al nacimiento:

A la grandeza aristocrática, fundada no en los méritos o en los talentos sino en el lugar que el individuo ocupa en una configuración que lo precede y que preside su futuro, se sobrepone la grandeza de la vocación, consecuencia no de la exterioridad de las posiciones establecidas, sino de la interioridad del sentimiento. (*L'Élite artiste* 202)

Aunque excepcional para su época, el caso de Rousseau “contribuyó a reforzar la adhesión de los letrados al tópico de la maldición literaria y aseguró la difusión del mito más allá de las clases cultas” (Brissette 253). Al insistir en la pobreza voluntaria como marca de su valor espiritual, esto es, de su vocación, Rousseau opera un cambio fundamental que consiste en hacer de su renuncia al reconocimiento otorgado por el sistema establecido la prueba de su grandeza y de su singularidad. Así, para retomar el análisis de Nathalie Heinich, este gesto inaugural señala el paso de un sistema de retribución

en el que la ausencia de reconocimiento es imputada a la insuficiencia del artista, a un régimen de singularidad, en el que esta es imputada a la incapacidad de sus contemporáneos para reconocer el verdadero valor de la obra y del artista, remitiendo así la verdadera prueba de la grandeza a la posteridad. (*L'Élite artiste* 113)

Al instaurar la prueba de la incompreensión como una etapa ineludible para el hombre de mérito, Rousseau dibuja por primera vez en Francia los contornos de la maldición literaria, pues la verdadera grandeza del creador descansa desde ahora en la capacidad con que este asume el sufrimiento que le impone su sacrificio. El estado de sufrimiento al que le lleva la incompreensión de sus contemporáneos le confiere al renunciante un nuevo estatus que resulta determinante en las operaciones de legitimación efectuadas entre los públicos emergentes que se conforman al exterior de la Corte: el estatus del proscrito, pues vivirá su exclusión voluntaria como la verdadera prueba de su valor. Los efectos de esta postura no tardarán en tener sus repercusiones en el público, como testimonia el retrato laudatorio que Louis-Sébastien Mercier, compilador póstumo de las obras completas de Rousseau, hace del filósofo:

La organización del hombre de genio es casi siempre una organización desgraciada: la naturaleza le hace pagar con creces ese don, al multiplicar en él el dolor propio de la existencia; el hombre de genio, por lo general descontento de sí mismo, pues ve extremadamente lejos y tiene una profunda idea de su propia fragilidad (en la expansión de su fuerza), está en consecuencia descontento de los demás; no puede vivir plácidamente entre los hombres: busca

fuera de sí y no encuentra el tono propio de su alma; [...] La muchedumbre espera que lleve, como ellos, los pesos de la que ella se carga, y el hombre de genio es perseguido por todos aquellos que no comprenden sus ideas. Así, la envidia y la maldad se dan la mano para perjudicar constantemente al hombre que alcanza una cierta celebridad y, si el hombre de genio no fuese desgraciado por sí mismo, por el abismo que percibe alrededor de él, por la pereza de los acontecimientos para secundar su imaginación, lo sería de seguro por el aburrimiento, por la necedad y la maligna bajeza de los hombres que lo rodean; lo sería, por último, por el simple aspecto de esas almas áridas y secas que comparten con él el espectáculo del firmamento y la contemplación de la creación [...] sin haber sido nunca conmovidas por estos en su vida. (1: 249)

Al lado de Rousseau, otro pobre encomiable se encargará también de encarnar el mito de la maldición literaria en su propia vida y de construir un personaje público que inspirará a las generaciones siguientes, al servir como modelo idealizado del poeta desgraciado: se trata de Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert.

Nacido en una familia modesta de agricultores y mercaderes de grano en Fontenoy-le-Château, donde su padre ocupaba también el puesto de primer magistrado, Gilbert comienza su educación con el cura del pueblo, quien le enseña latín, y continúa luego sus estudios en el colegio de Arc en Dôle. Gracias a sus aptitudes literarias, el joven Gilbert se introduce, después de haber dejado su pueblo natal tras la muerte de su padre, en los círculos literarios de Nancy. Como tantos otros durante esa época, parte a París en 1770 con la idea de convertirse en autor. Recomendado por Madame de La Verpillière, es recibido por D'Alembert, quien le promete ayudarlo, pero sin cumplir, no obstante, su promesa. Decepcionado por esta pobre recepción, viviendo miserablemente de su pluma y sin ninguna esperanza de conquistar un lugar entre los enciclopedistas, Gilbert emprende una nueva estrategia que le aportará, en efecto, considerables provechos: posando como víctima de los filósofos, procura enlistarse en el bando opuesto, compuesto por el círculo de Élie Frénon y *L'Année littéraire*, enemigos declarados de los enciclopedistas. En ese círculo obtendrá los favores del arzobispo Beaumont, quien intercederá por él para que se le otorgue una pensión real. Entretanto, D'Alembert, en adelante percibido por Gilbert como un

enemigo, es nombrado secretario perpetuo de la Academia Francesa, lo que hará de esta prestigiosa institución un feudo filosófico.

En este contexto institucional hay que comprender la presentación, en 1772, de su poema “El genio frente a los impasses de la fortuna” al premio de la Academia de ese año. Según Pascal Brissette, quien analiza la estrategia de posicionamiento de Gilbert y su puesta en escena discursiva, el aspirante decepcionado que se rebela contra los enciclopedistas no busca realmente ganar el premio, sino dar “un golpe de audacia” que le permita “integrar las filas enemigas” (127).⁵ En efecto,

al ver que el premio de poesía no le es otorgado y al publicar su poema el mismo año, aumentado por un prefacio vengativo en el que lanza un desafío a los académicos y a su nuevo secretario, Gilbert adopta un gesto que no deja ninguna duda acerca de su compromiso con la brigada freroriana. (128)

He aquí el íncipit de su prefacio:

¿Por qué publicar una obra que ha sido rechazada por la Academia francesa?
¿Las luces, la justicia de este respetable cuerpo pueden ser acaso puestas en duda? Qué esperáis, amigos lectores, ¿no es acaso cierto que vosotros sois todos buenos católicos? Sin embargo, ¿creéis todos en la infalibilidad del Papa?
¿La Academia, que desde ningún punto de vista está inspirada por el Cielo, no pudo acaso haberse equivocado? ¿Acaso no habéis vosotros anulado cien veces sus juicios? [...] Y os pregunto si, por una razón contraria, ¿no sería posible que una obra dé prueba de su valor, a pesar de que ese Tribunal, de por sí muy ecuánime, la juzgue indigna del premio? [...] Que entre tantos rivales, el público nombre un vencedor. Puesto que la Academia guarda silencio, que este sea el único que pueda juzgarnos; y la decisión, siempre justa, vengará como se debe a los ofendidos. (*Le Génie* 3)

5 De acuerdo con Brissette, “su poema no guarda ningún respeto por las convenciones académicas y las reglas del género [...], se espera que allí se lea un discurso conciliador que refleje el buen entendimiento (ilusorio) que reina al interior de la República de las letras. Gilbert [por el contrario] modifica esta expectativa y presenta el ‘lado malo’ de la moneda: un genio hundido en la miseria que dirige su mirada acusadora hacia los lectores, de quienes parece exigir que sufran como él o que admitan su insensibilidad” (127).

A primera vista, se trata únicamente de palabras vengativas y llenas de resentimiento. Sin embargo, este prefacio posee un interés bastante particular: Gilbert descalifica las instancias de consagración oficiales y hace un llamado al juicio del público, procedimiento completamente atípico para la época (“Puesto que la Academia guarda silencio: que este sea el único que pueda juzgarnos; y la decisión, siempre justa, vengará como se debe a los ofendidos”). Al contrario del uso habitual de los prefacios, que consiste en solicitar la protección de un poderoso, exhibiendo los méritos del solicitante, Gilbert solo reconoce el juicio del público. Pero este rechazo de las instancias oficiales está acompañado por una estrategia de legitimación aún más audaz: en lugar de exhibir sus méritos como poeta, este exhibe su infortunio como prueba de su genio:

Vosotros a quienes se vio, siempre mimados por la suerte,
Ir de éxito en éxito vuestros deseos aireando,
Vanos mortales, por un momento, detened vuestros gozos:
Infortunado... ¡Esta sola palabra ya os incomoda!
¡Teméis que os fuercen a endulzar los destinos!
Tranquilizaos, crueles, rodeados de alarmas;
Aprendí a desdeñar vuestros auxilios inseguros,
Y aquí tan solo vengo a solicitar lágrimas. (*Le Génie* 7)

Como lo explica Brissette,

[...] la lectura del poema de Gilbert depende de una disyuntiva cuyas opciones conducen a dos representaciones opuestas: por un lado, el alma sincera, por el otro, el perverso rico. Si el lector empírico toma partido por el Genio desgraciado, si le entrega su voto y derrama algunas lágrimas, merece la primera representación, positiva y valorizante; si, por el contrario, rechaza la proposición de desahogo que le es explícitamente hecha por el poeta en los primeros versos, recibe la segunda, despreciativa. (125)

Al hacer de los infortunios del poeta la prueba de su valor frente al público (el poema no es más que el relato de su destino desgraciado), Gilbert opera una revolución axiológica que consiste en invertir los privilegios aristocráticos: en el sistema de percepción y valorización del Antiguo Régimen, la fortuna

está ligada al capital económico heredado y al destino gozoso garantizado por el nacimiento.⁶ Por el contrario, en la representación que Gilbert construye del poeta desgraciado, dichos privilegios son cuestionados gracias a una argumentación discursiva que opone el pérfido rico al pobre encomiable. Así, la ausencia de fortuna, en el sentido de ausencia de capital económico y de mala suerte, se convierte, gracias a la pluma de Gilbert, en la prueba de su grandeza (de allí el título “El genio frente a los impasses de la fortuna”):

Antes que, liberado de las sombras de la infancia,
Pudiese ver el abismo al que había bajado,
Padre, madre, fortuna, lo había perdido todo [...] (7)

Y

Que golpee sin títulos a las puertas de la gloria:
Le cuesta a mi corazón creerlos malos;
Pero explicadme, crueles, el enigma de mi vida
O justificadme vuestra barbarie [...] (9)

En la primera estrofa, se trata de la ausencia de capital económico; en la segunda, de una gloria que le es negada a aquel que no posee ningún título de nobleza. Y en un mundo en el que la gloria y la fortuna (en el doble sentido del término) van de la mano, el pobre encomiable solo puede ser objeto de exclusión, lo que explica su desgracia: “La gloria: mas la gloria es reacia a la desgracia / Y el curso de mis males se remonta a mi nacimiento” (7).

Estos versos explican la asociación entre fortuna y gloria, por un lado, y ausencia de fortuna (patrimonio/títulos) y desgracia, por el otro. Por “la gloria es reacia a la desgracia” hay que comprender que la gloria es reacia a aquel que no posee ni patrimonio ni títulos de nobleza. Condenado desde su nacimiento a ser desgraciado, esto es, infortunado, lo único que el poeta puede hacer valer ante el público es su genio. Pero al vivir en un mundo en donde el reconocimiento está ligado a la fortuna, el genio solo puede ser desgraciado, es decir, menospreciado. El sufrimiento se convierte entonces en un valor esencial que autoriza al poeta a dar prueba, no de su

6 A este respecto, véase, Heinich, “La bohème”.

incapacidad para hacerse valer, sino de su capacidad para romper con el sistema de retribución establecido, esto es, para atravesar con la frente en alto la prueba de la incomprensión de sus contemporáneos. Y es este estado de sufrimiento el que garantiza su nuevo estatus de proscrito, de perseguido por la Academia, que es incapaz de reconocer su genio. Así, como en el caso de Rousseau, la grandeza no se funda ni en los títulos de nobleza ni en el capital económico, desde ahora relegado al mundo desencantado de la mercancía, sino en la elección de una vocación vivida como riqueza espiritual, único bien digno de ser reivindicado. Esta elección, que pasa por el rechazo de las recompensas mundanas, hace la excelencia del hombre de genio.

Penetramos así en el “régimen vocacional” del que nos habló Nathalie Heinich, en el que el creador se siente “*llamado* a ejercer una actividad, no por cálculo de interés o por obediencia a las convenciones u obligaciones, sino como un deseo personal, interior, de seguir una carrera por la que uno se siente destinado” (*L'Élite artiste* 124), y, más particularmente, en el campo axiológico abierto por la noción de genio incomprendido (pero valorizado en tanto incomprendido) que regirá desde ahora las representaciones del escritor. El hombre de mérito, tal y como lo ponen en escena Rousseau y Gilbert, “no es más el heredero de sus padres, sino el hijo de sus propias obras” (125-126). Él se construye a sí mismo, como su obra, a pesar de (o gracias a) las desgracias por las que debe pasar. Pero este sacrificio adopta también otra forma que se suma a los infortunios ligados a la incomprensión: la persecución. En el prefacio ya citado, Gilbert no deja de denunciar esa otra forma de desgracia de la cual él se creía víctima:

Yo sé que mi franqueza me suscitará enemigos; conozco su poder: pero cuando uno tiene el coraje de decir la verdad, uno sabe que sufrirá con constancia todos los males que esta noble audacia puede causarle. (*Le Génie* 4)

Y, más tarde, en *Mi Apología, sátira*, Gilbert pone en escena su pretendida persecución por parte de los “sofistas modernos”:

Que la desgracia caiga sobre nosotros si alguna vez deseamos los aplausos de los Sofistas modernos: atacados por nuestros versos, estos deben esgrimir contra nuestra vida la persecución y la mentira; la intolerancia y el fanatismo se han refugiado en su Secta. (*Œuvres complètes* 178)

Sabemos que Gilbert no fue una víctima de su “noble audacia”. Todo lo contrario, su vigoroso ataque contra los filósofos, que mantendrá hasta 1778, especialmente en sus sátiras *El siglo dieciocho* y *Mi apología*, le valió el apoyo de las filas freronianas y, en consecuencia, una pensión real. El autor no duda, sin embargo, en posar como mártir de “la intolerancia y el fanatismo” de una “Secta” mentirosa. Así, la carga difamatoria de Gilbert descansa sobre una retórica argumentativa que consiste en hacer un retrato desolador de la sociedad de su época (corrompida, mentirosa, amoral, mediocre), que “asfixia los talentos y destruye la virtud”, como sostiene en “Le dix-huitième siècle. Satire à M. Fréron”:

Un monstruo en París crece y se fortifica,
Que adornado del manto de la Filosofía,
¿Qué digo? de su nombre falsamente revestido,
asfixia los talentos y destruye la virtud...
[...]
!Eh! ningún tiempo fue en vicios más fértil,
¿Existe un siglo de ignorancia, de bellos hechos más estéril,
que esta época llamada siglo de la razón? (*Ceuvres complètes* 1-3)

Apoyándose en el tópico del “mérito perseguido”, ampliamente anclado en la cultura clásica y cristiana gracias a los modelos emblemáticos de Sócrates y Jesús, el hombre de letras, como lo explica Brissette, hace de la persecución la prueba misma de su mérito. Depositario de una palabra verdadera, desinteresada y combatiente, esta alma virtuosa solo puede ser la víctima de un poder mentiroso, intolerante y envidioso. Y justamente esta imagen de genio perseguido, que Gilbert construye de sí mismo, será retomada por la posteridad. Vigny, en *Stello* (1832), atribuye la desgracia del poeta a la persecución de los filósofos y a la insensibilidad del Rey. El abad Pinard, por su parte, publica en 1840 una novela sobre Gilbert, en la que demuestra que “es por haberse negado a vender su pluma a los filósofos y por haber combatido, solo, los numerosos enemigos de la religión, que Gilbert termina sus días en el hospital” (Brissette 299). Estos dos ejemplos, sacados de la ficción, sin contar las innumerables reediciones laudatorias que aparecen después de su muerte y los poemas que la generación romántica de la Restauración le dedicará al poeta, confirman el éxito de su estrategia autorial.

Pero es una circunstancia excepcional, esta vez del orden de lo real, la que asegura, a principios del siglo XIX, la inmortalidad de Gilbert como héroe de los autores agobiados por la miseria. El 24 de octubre de 1780, Gilbert es llevado al hospital tras una caída de caballo. Un mes más tarde, después de varias crisis de locura que lo llevaron incluso a tragar la llave del cofre en el que guardaba sus poesías, muere a la edad de treinta años. Contada en varias ocasiones, en versiones que cada vez agregan nuevos elementos a la leyenda,⁷ esta muerte prematura impregnó con fuerza el imaginario de sus contemporáneos y de las generaciones románticas, que creyeron reconocerse en esta imagen del poeta que moría de miseria en un hospital, loco, abandonado por sus amigos y despreciado por los poderosos. Las generaciones siguientes, en particular las de los poetas marginados durante la Restauración, con el fin de refugiarse bajo la protección simbólica de este hombre convertido en leyenda, vieron en la muerte de Gilbert la corroboración de su destino funesto, anunciado, como la leyenda pretendió hacer creer, al final de su poema “Poeta desgraciado” y en su “Oda imitada de varios salmos”, más conocida bajo el título “Adiós a la vida”.

Los casos de Rousseau y de Gilbert son el testimonio de un largo proceso de adaptación que consiste en hacer de la pobreza, de la enfermedad y de la persecución apuestas discursivas cuyo objetivo es legitimar una posición social e institucional que, de otro modo, sería insostenible: la de las nuevas clases letradas desprovistas de un capital económico y que viven miserablemente de su pluma. Si bien es cierto que estos tres tópicos adquieren una coherencia evidente gracias a la vida y a los discursos de dichos personajes, no conformaron siempre, como lo ha demostrado Pascal Brissette, un conjunto homogéneo y compacto. En efecto, estos tópicos fueron asociados, en tradiciones diversas (cristiana y clásica) y en épocas diferentes, al mérito, a la sinceridad, a la virtud y a la grandeza. Pero es solo a partir de los casos emblemáticos de Rousseau y de Gilbert que se encarnan en los

7 He aquí lo que podemos leer en el prefacio bibliográfico a la edición de sus obras completas, publicadas en 1797 por el librero Des Essarts: “Su razón se alienó paulatinamente, y, en poco tiempo, alcanzó la locura. En uno de esos excesos, se presentó en casa del arzobispo de París, quien era su benefactor. Y, abordando al hombre de Dios, le gritó con una voz de ultratumba: ‘Salvadme, por la gracia de Dios, salvadme, pues estoy maldito. Mis asesinos me persiguen. Sus puñales se acercan ya a mis costados’. [...] El desgraciado Gilbert, en uno de esos excesos, se tragó la llave de su cofre, y fue víctima de unos dolores insoportables que lo llevaron a la tumba; y solo fue después de su muerte que se descubrió la verdadera causa” (iii-iv).

comportamientos verbales y no verbales de un solo individuo. Es gracias a las posturas de Rousseau y de Gilbert que los topos del mito se convierten en una estrategia de legitimación eficaz para aquellos que se encuentran temporalmente excluidos de la gloria y que desean invertir las modalidades de retribución del sistema oficial:

El mito de la maldición literaria no hubiera podido ser ese dispositivo de consolación y ese operador de legitimidad que será después de 1770 si el imaginario occidental, en el momento en que el mito empieza a adquirir forma y consistencia, no hubiera ya estado saturado de imágenes, de relatos y de discursos, mostrando y demostrando que la locura y la persecución atañen al genio, que la pobreza va de la mano con la sinceridad y constituye un modo de acceso a la verdad, que el mérito es siempre perseguido. Antes de conformar un sistema axiológico que valoriza globalmente la *desgracia* bajo el pretexto de que esta es un indicador confiable de la *grandeza*, los topos y representaciones que sirven como base al mito circularon de manera difusa, mucho antes de 1770, en textos escritos en Francia y en otros lugares de Occidente. (Brissette 177-178)

Es, pues, gracias a las figuras de estos primeros renunciantes que se instauran lógicas discursivas, dispositivos de representación y comportamientos que aparecían antes dispersos en los diferentes relatos de la cultura occidental. Estos inauguran la entrada de la literatura en un “régimen vocacional”, esto es, en un campo axiológico en el que el escritor se siente llamado a llevar a cabo, a pesar de los sufrimientos que esto puede causarle, un destino ejemplar. Pero los casos de Rousseau y de Gilbert son también el testimonio de otra dinámica institucional bastante real, que dicta que incluso el sacrificio más desinteresado, aquel que renuncia a todo compromiso mundano, a toda gloria, a todo reconocimiento público, necesita, para ser comprendido y legitimado, ser visto y reconocido. Tanto Rousseau como Gilbert, en los panfletos donde posa como víctima de los filósofos, eran conscientes de que para que su desgracia, su persecución y su renuncia fueran legítimas, era preciso que fueran no solamente anunciadas, descritas, puestas en discurso, sino también aceptadas y reconocidas por el público y por sus pares. Y para alcanzar esta visibilidad que le permitiera señalar su lugar en la arena pública, el escritor no tiene otra opción que pasar por los canales de

difusión existentes u emergentes: aunque renuncie a los procedimientos de reconocimiento propios del mecenazgo (al dirigirse directamente al público y no a los poderosos), Rousseau acude a la imprenta, a la correspondencia abierta y a las lecturas públicas.⁸

En lo que concierne al plano histórico, solo nos queda por preguntarnos cuáles fueron las circunstancias históricas que les permitieron a Rousseau y a Gilbert reivindicar tal postura. Primero, un hecho ya señalado por los estudios citados: antes de la aparición de las figuras de Rousseau y Gilbert en la escena literaria francesa, la pobreza autorial no había sido objeto de representaciones valorizantes:

Lo que parece, en la segunda mitad del siglo XVI y a principios del siglo XVII, obstruir la valorización de la pobreza autorial es la ausencia de un público apto para recibir (en el doble sentido de *comprender* y de *alentar*, por no decir *comprar*) tal proposición de sentido, un público capaz de tomar el relevo de esa instancia de legitimación que es el mecenazgo y de reconocer el valor (moral y literario) de aquel que fracasó en su proyecto de hacerse conocer a través de la vía tradicional del mecenazgo. [El hombre de letras] no puede decirle al rey que su miseria es la prueba misma de su valor, porque la apreciación del rey y la recompensa que la acompaña le son necesarias para imponerse como poeta, esto es, para hacer reconocer su talento poético [...]. O mejor: el dinero es el símbolo tangible de dicha apreciación y el símbolo del valor poético. (Brissette 93)

Para que “tal proposición de sentido” sea aceptable, o mejor, para que la postura del pobre encomiable se convierta en un objeto de creencia lo suficientemente fuerte para permitir instaurar las nuevas reglas del juego literario, era preciso encontrar un “público apto” para invertir en esta nueva creencia. Y es justamente lo que se producirá hacia la segunda mitad del siglo XVII, gracias a la confluencia de diferentes factores. En su estudio ya citado sobre Rousseau, Jérôme Meizoz anotaba lo siguiente:

8 En su correspondencia a Malesherbes, donde el filósofo pone en escena su sufrimiento y su persecución, Rousseau vuelve en varias ocasiones sobre el carácter abierto de dichas cartas, pues sabe muy bien que Malesherbes las hará circular en París. Asimismo, sus *Confesiones*, publicadas póstumamente, fueron objeto de lecturas privadas en las que Rousseau invitaba a miembros de la Corte, a hombres de letras y a jóvenes, asegurando así su recepción póstuma y modelando la imagen que quería dejar a la posteridad.

Una profunda mutación en el campo intelectual tendrá lugar hacia 1750: la emergencia de nuevos protectores financieros distintos a la antigua nobleza; la entrada en la arena intelectual de los jóvenes sin linaje ni títulos; la pérdida de prestigio de las carreras eclesiásticas; el auge económico de la edición efectuada por libreros y el crecimiento del público lector. (*Le gueux philosophe* 21)

La aparición de una nueva población letrada, la emergencia de nuevas instancias de legitimación bajo la forma de un protectorado privado, la creación de un mercado y, ligado a este fenómeno, de un nuevo público lector interesado en las nuevas valoraciones de la figura del escritor son las condiciones que permitirán la instauración de nuevas estrategias de legitimación fundadas, no en el reconocimiento económico y simbólico otorgado por un poderoso, sino en la capacidad del escritor de seguir, a pesar de la intensidad de sus sufrimientos, su vocación. Evidentemente, esta nueva estructura de la producción intelectual, inherente a la profesionalización del escritor, es aún frágil en el momento en que Rousseau y Gilbert entran en escena (solo conocerá su desarrollo actual a partir de 1830, momento en que se produce una verdadera industrialización de la literatura). Sin embargo, es lo suficientemente significativa para explicar las trayectorias atípicas de estos dos personajes.

En efecto, la actividad literaria e intelectual de la primera mitad del siglo XVII estaba monopolizada por dos tipos de escritores:

[...] o el escritor gozaba de una independencia económica ligada a su estatus (cargo o función heredada) o a su fortuna familiar; o el escritor era protegido por un noble que le aseguraba, a cambio de su fidelidad, los puestos y las gratificaciones. (Meizoz, *Le gueux philosophe* 21)

Sin embargo, una nueva categoría de autores aparece hacia 1750: “la de los autores sin pensiones ni fortuna, deseosos de vivir del valor comercial de sus obras”.⁹ Aunque comprometidos con las nuevas empresas editoriales

9 Siguiendo los estudios de Roger Chartier sobre la población de escritores durante dicha época, Meizoz constata la existencia de una nueva categoría de autores ligada al público floreciente: “si la nueva categoría [los que viven de la venta de sus obras] concierne únicamente al 23% de los autores entre 1748 y 1753, y las otras dos [de los

(enciclopedia, diccionarios, traducciones) o asistidos secularmente por la protección de un mecenas privado, viven pobremente de su pluma, lo que los hace candidatos ideales para las nuevas representaciones valorizantes de la pobreza autorial. En este contexto institucional Rousseau y Gilbert entran en escena. Desprovistos de un capital económico, como tantos otros en su época, estaban destinados inicialmente al mecenazgo y al clientelismo. Pero la competencia era cada vez mayor y los puestos cada vez más difíciles de conseguir, lo que los obligó a encontrar otras maneras de hacerse ver que los diferenciara de la nueva clase de plumíferos. Para asegurar su independencia, y para ratificar la nueva postura de pobre encomiable que lo singularizara de la competencia, Rousseau se hace copista de música y vive de las ganancias, bastante mediocres, de la venta de sus libros. Gilbert, por su parte, aprovecha las querellas dentro del campo letrado para acceder, bajo la mesa, a una pensión real, sin plegarse, no obstante, a las instancias oficiales que tenían un gran poder de consagración, en este caso, la Academia francesa.

Asistidos al mismo tiempo por la postura del pobre encomiable que renuncia a los honores mundanos en nombre de la independencia de una vida espiritual, y por un público emergente que estaba listo para recibir los nuevos discursos legitimantes de la práctica literaria, Rousseau y Gilbert crean nuevas formas de señalarse como escritores en función de las nuevas circunstancias.

Obras citadas

Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*.

Montreal: Presses de l'Université de Montreal, 2005. Impreso.

Des Essarts, Nicolas-Toussaint. "Notice historique sur la vie et les œuvres de Gilbert". Prefacio. *Œuvres complètes*. Por Nicolas Gilbert. 2.^a ed. Paris: Des Essarts librero, 1797. i-iv. Impreso.

Gilbert, Nicolas. *Le Génie aux prises avec la fortune ou le poète malheureux*.

Amsterdam: S. E, 1772. Impreso.

que poseen fortuna propia o reciben una pensión] son ampliamente dominantes, esta alcanza más del 50% en el censo de *France littéraire* en 1874. Una nueva población de autores vive mediocrementemente de su pluma, como libelistas independientes u escribas reclutados para las grandes empresas editoriales de 1750: enciclopedias, diccionarios, traducciones, bibliotecas, etc. [...] A una nueva forma de autor, nuevos públicos" (*Le jeux philosophe* 22).

- . *Œuvres complètes*. 2.^a ed. Paris: Des Essarts Libraire, 1797. Impreso.
- Heinich, Nathalie. *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005. Impreso.
- . “La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique”. *Bohème sans frontières*. Ed. Pascal Brissette y Anthony Glinoe. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 23-38. Impreso.
- Lilti, Antoine. *Figures publiques : l'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris: Fayard, 2014. Impreso.
- Meizoz, Jérôme. “Ceci est mon corps : Rousseau”. *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*. Genève: Slatkine Érudition, 2011. 17-33. Impreso.
- . *Le gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*. Lausanne: Antipodes, 2003. Impreso.
- . *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra: Slatkine Érudition, 2007. Impreso.
- Mercier, Louis-Sébastien. *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*. 2 vols. Paris: Buisson, 1791. Impreso.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Correspondance complète*. Vols. 1-52. Oxford: Voltaire Foundation, Universidad de Oxford, 1965-1998. Impreso.
- . *Œuvres complètes*. T. 1. Paris: Gallimard, 1959. Impreso. Bibliothèque de la Pléiade.
- Vigny, Alfred. *Chatterton*. Paris: Hippolyte Editeur, 1834. Impreso.
- . *Stello*. Paris: Gallimard, 1948. Impreso.

Sobre el autor

Juan Zapata es aspirante al doctorado en Literatura Francesa de la Universidad de Lieja, Bélgica. Magíster en Letras Modernas de la Universidad Rennes 2, Francia, y magíster en Oficios del Texto y de la Edición de la misma universidad. Actualmente es catedrático en los departamentos de Letras Modernas y de Lenguas Romances de la Universidad Charles de Gaulle, Lille III, Francia, y miembro del comité de redacción de la revista de sociología de la literatura *ConTextes*. Traductor en el área de sociología de la literatura, campo en el cual tradujo *La institución de la literatura (L'institution de la littérature)*, de Jacques Dubois (Editorial Universidad de Antioquia, 2014), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (Editorial Universidad de Antioquia, 2014) y *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor de Jérôme Meizoz* (en proceso de publicación).

Sobre urnas griegas y pompas de jabón: transformaciones de la ecfrasis en *La casa de los siete tejados*

Patricia Simonson

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

psimonson@unal.edu.co

El artículo lleva a cabo un doble ejercicio de literatura comparada: por un lado, explora el papel del arte visual en la organización narrativa de *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne; por otro, examina la manera en que Hawthorne “recicla” el uso que hace John Keats de una ecfrasis inestable en “Oda sobre una urna griega” (donde el poeta inglés medita sobre la noción problemática de inmortalidad artística y sobre el estatus del poeta moderno frente a los antiguos), para plantear una reflexión propiamente norteamericana sobre el oficio del artista en su sociedad y sobre su propia relación con el canon europeo y con el público estadounidense.

Palabras clave: arte visual; canon literario; ecfrasis; literatura comparada; novela decimonónica; realismo.

Cómo citar este texto (MLA): Simonson, Patricia. "Sobre urnas griegas y pompas de jabón: transformaciones de la ecfrasis en *La casa de los siete tejados*". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 69-94.

Artículo de reflexión. Recibido: 19/09/14; aceptado: 14/10/14.



**On Grecian Urns and Soap Bubbles: Transformations of Ekphrasis
in *The House of the Seven Gables***

The article involves a double exercise in comparative literature. On the one hand, it explores the role of visual art in the narrative organization of Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables*. On the other hand, it examines the way in which Hawthorne "recycles" John Keats' use of unstable ekphrasis in his "Ode on a Grecian Urn" (where the English poet reflects on the problematic issue of artistic immortality and the status of the modern poet with respect to the ancient poets), in order to set forth a specifically American reflection on the role of the artist in society and on his own relationship to the European canon and the reading public in the United States.

Keywords: visual art; literary canon; ekphrasis; comparative literature; 19th century novel; realism.

**Sobre urnas gregas e bolhas de sabão: transformações da éfrase
em *A casa dos sete telhados***

Este artigo realiza um duplo exercício de literatura comparada: por um lado, explora o papel da arte visual na organização narrativa de *A casa dos sete telhados*, de Nathaniel Hawthorne; por outro, examina a maneira em que Hawthorne "recicla" o uso que faz John Keats de uma éfrase instável em "Oda a uma urna grega" (em que o poeta inglês medita sobre a noção problemática de imortalidade artística e sobre o status do poeta moderno em relação aos antigos), para propor uma reflexão propriamente norte-americana sobre o ofício do artista em sua sociedade e sobre sua própria relação com o cânone europeu e com o público estadunidense.

Palavras-chave: arte visual; cânone literário; éfrase; literatura comparada; romance do século XIX; realismo.

ESTE ENSAYO EXPLORA LA FORMA en que *La casa de los siete tejados*, del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne, dialoga con la tradición europea, poniendo en escena su propia relación problemática con ella y con la noción misma de tradición o canon artístico.¹ El canon se manifiesta en la novela de dos maneras complementarias: por un lado, a través de una evocación recurrente de diversas formas de arte visual (cuadros, estatuas, daguerrotipos); y por otro, a través de la reescritura burlesca de un poema de John Keats “Oda sobre una urna griega”. Veremos que esta segunda manifestación está íntimamente ligada a la primera. El vínculo entre las dos radica en un fenómeno que juega un papel clave tanto en el texto del poeta inglés como en la novela de Hawthorne: el que los historiadores del arte llaman “ecfrasis” (término que significa en griego “descripción”). En el uso que la palabra ha ido adquiriendo en la terminología moderna, la ecfrasis es más específicamente una descripción verbal de obras de arte visuales o de algo que no es explícitamente una obra de arte visual, pero que está siendo tratado como si lo fuera (Krieger 6-13).² Este género (o microgénero) discursivo es recurrente, no solo en la historia del arte, sino también en la literatura, donde ha cumplido funciones muy diversas. Dichas funciones pueden ser principalmente ornamentales o denotativas, como en la novela decimonónica, donde los pasajes descriptivos que imitan los retratos o los cuadros de paisajes sirven a menudo para crear efectos de realidad y dar información sobre la situación narrativa. En otras tradiciones artísticas, tienen un papel más autorreflexivo: este es el caso de las descripciones recargadas de paisajes o figuras humanas en la poesía barroca, que contribuyen a la vez a la belleza de la obra y a la celebración consciente del virtuosismo del

1 Este artículo está basado en una ponencia presentada en el XI Congreso de la ESSE (“European Society for the Study of English”) en septiembre del 2012, en Estambul, Turquía, y en la versión ampliada de esta que se presentó en las Jornadas Estudiantiles de Literatura organizadas en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, en octubre del mismo año.

2 Para otros estudios de la ecfrasis literaria, véanse trabajos como Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago, 1958); James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); Valérie Robillard y Els Jongeneel, eds., *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: vU University, 1998); Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, eds., *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (México, D. F.: Universidad Autónoma de México, 2011).

artista. Un ejemplo podría ser la evocación del Paraíso en el libro IV del *Paraíso Perdido*, con sus recurrentes símiles épicos que hacen visibles la presencia del autor y su dominio de toda una tradición épica y mitológica.³ Se vuelven así una manera de recordarle al lector el carácter artístico de la obra, y participan de una reflexión sobre el arte mismo y el oficio del artista.

Algo parecido ocurre en el poema de Keats y en la obra de Hawthorne, que, a pesar de ser una novela decimonónica, es más cercana a la tradición barroca que al realismo narrativo de Dickens o Tolstoi. La oda de Keats es uno de los casos más célebres de ecfrasis en la literatura europea. Al mismo tiempo es una de las más problemáticas: mientras la representación de la urna finge celebrar la tradición clásica y la belleza eterna del arte griego, en realidad está subrayando el carácter problemático de este ideal y la difícil relación del artista moderno con el canon clásico (Kelley 172, 180; Phinney 133-134; Webb 150-154). En otras palabras, el poeta inglés estaría simultáneamente poniendo en escena y en tela de juicio la doctrina clásica del *ut pictura poesis*, según la cual el arte paradigmático, erigido en modelo para los demás, es el arte visual (Abrams 33-34; Bialostocka 12-18). Quiero mostrar cómo la novela de Hawthorne retoma este cuestionamiento del ideal clásico (o al menos, de la mitificación de ese ideal) por parte de Keats, utilizándolo para hacer más explícita la problemática que organiza su propia obra y la polémica que esta entabla con la función asignada por su propia sociedad al arte canónico.

Veremos que la presencia del arte visual en *La casa de los siete tejados* tiene mucho que ver con un proceso social que se está dando en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XIX. Según Les Harrison, en *The Temple and the Forum: The American Museum and Cultural Authority in Hawthorne, Melville, Stowe and Whitman* (2007), la sociedad norteamericana está intentando consolidar su propia concepción de sus instituciones culturales, en

3 Que un pequeño fragmento (entre los ciento cincuenta versos que describen el Edén) sirva de ilustración: “Mientras tanto las aguas murmurantes / Descienden por la falda del collado, / Y dispersas, o bien formando un lago, / Que presenta su espejo de cristal, / En sus bordes de mirto coronados / Reúnen sus corrientes. [...] Ni aquel bello / Lugar de Enna, en donde Proserpina, / Cogiendo flores siendo ella la flor / Más preciosa, por Plutón el sombrío / Fue raptada, cosa que le costó a Ceres / La angustia de buscarla por el mundo; / Ni la agradable enamada de Dafne / Al margen del Orontes, ni la inspirada / Fuente Castalia podían compararse / Con este Paraíso del Edén...” (Milton vv. 260-276). Vale la pena notar que la descripción visual del Paraíso se compara con escenas que nos remiten a la pintura mitológica de la época.

particular la del museo, como un instrumento de autodefinición nacionalista: en este contexto, las diversas formas que toman estas instituciones están marcadas por cierta tensión entre una cultura “alta”, elitista, por un lado, y, por el otro, una cultura popular, todavía floreciente a mediados del siglo XIX. En la segunda mitad del siglo, se impondrá una concepción estática y sacralizada de la cultura, por encima de las concepciones más dinámicas y más eclécticas que predominaron durante la primera mitad, como la del *American Museum* de E. T. Barnum, más parecido a un espectáculo de circo que a un templo de la alta cultura (Harrison 18-34). La novela de Hawthorne va a participar activamente en el debate que se está dando en su sociedad alrededor de esta construcción cultural de la nación.

Esto nos llevará a examinar primero el uso que hace el autor norteamericano del arte visual en la novela, como una manera de poner en escena sus propios dilemas como artista; luego, exploraremos su reescritura del poema de Keats, para ver cómo este acto de “reciclaje” literario permite hacer más explícita la reflexión del autor sobre su propia situación en el contexto norteamericano; por otro lado, la cita de Keats participa del surgimiento en la novela de una estética subversiva frente al canon clásico, estética que me atreveré a llamar “la poética de la pompa de jabón”.

El arte visual en *La casa de los siete tejados*: entre el mármol y el diorama

Uno de los críticos más acertados de Hawthorne, Richard Brodhead, argumenta que la última novela acabada del autor muestra los efectos nefastos que tuvo sobre él su propio éxito literario (*The School* 67-80): en el año 1860, cuando aparece *El fauno de mármol*, Hawthorne ya había sido canonizado en vida, y para algunos lectores, la novela es un testimonio deprimente de cierta pérdida de creatividad por parte de su autor. Lo que llama especialmente la atención es la cantidad de tiempo que los personajes pasan en los museos de Roma, y lo petrificante que resulta para ellos, y para el lector, el espectáculo de las grandes obras canónicas de la tradición europea. Es significativo que, entre las diversas figuras de artistas que habitan la obra, la que parece asumir la vocería del autor al final es precisamente Hilda, una joven pintora norteamericana que ha quedado tan deslumbrada por el gran arte europeo que renuncia a crear obras propias y se conforma con copiar

las obras maestras, desde la postura reverencial de la sacerdotisa, a fin de preservarlas para la posteridad (*The Centenary Edition* 4: 56-57).

Quiero argumentar que esta evolución en el proceso creativo de Hawthorne empieza mucho antes en su obra, y que *La casa de los siete tejados* representa precisamente un momento clave en este fenómeno. Es un momento especialmente interesante, porque el problema está apenas esbozándose: la batalla entre la creatividad del escritor y el poder petrificante del canon ya ha empezado, pero los adversarios no están todavía plenamente definidos y, por lo tanto, nadie va ganando. Esto sucede porque la canonización de Hawthorne como “gran” novelista norteamericano, que en 1860 ya es un hecho cumplido, está apenas iniciando en 1851, y la ambivalencia del autor frente a ese proceso es todavía una fuente de energía creativa.

Después de años de anonimato, la publicación de *La letra escarlata* en 1850 cambia radicalmente la posición de Hawthorne en el escenario literario norteamericano (Brodhead, *The School* 48-49). Además, el autor se encuentra ahora bajo el cuidado de un personaje a quien se le atribuye una verdadera revolución en ese escenario: se trata del editor James T. Fields, figura clave en la invención de un mercado literario norteamericano basado principalmente en una diferenciación cada vez más estricta entre un arte “alto”, orientado a la élite, y un arte de consumo masivo. En Estados Unidos, Fields fue un pionero en la creación del mercadeo literario a mediados del siglo XIX: él “fabrica” a sus autores como si fueran productos de lujo llamados “Hawthorne” o “Longfellow”, y los vende al público norteamericano por medio del mito (también creado por él) del carácter sagrado de la “verdadera” literatura (Brodhead, *The School* 52-57). Esto significa, a mi juicio, que los años 1850 y 1851 marcan para Hawthorne el comienzo de un proceso de cosificación cuyo final, en su última fase, coincidiría con la muerte de sus facultades creativas. Aunque este diagnóstico pueda sonar algo melodramático, es cierto que los últimos manuscritos inacabados del autor son el testimonio explícito de una misteriosa y angustiante incapacidad para seguir ejerciendo su oficio de escritor. El volumen XIII de la *Centenary Edition*, que contiene estos textos fragmentarios, incluye las interpolaciones que hace el autor durante el proceso de escritura: a menudo expresa su fastidio ante sus propias decisiones narrativas, cuya insuficiencia lo lleva una y otra vez a renunciar a una pista para intentar otra, siempre en vano. Es significativo, además, que en estos últimos fragmentos narrativos el autor se muestre obsesionado

con la búsqueda del elixir de inmortalidad, elixir que resultará mortífero para el que lo consume (*The Centenary Edition* 13).

Mi hipótesis es que *La casa de los siete tejados* está profundamente marcada por una reflexión (consciente o inconsciente) sobre los riesgos de cosificación que corre el escritor, y por la resistencia del autor frente a estos riesgos: dicha resistencia expresa la ambivalencia de Hawthorne respecto a la creciente disociación entre arte popular y arte de élite en la sociedad norteamericana de su época, y su percepción del conflicto que esto implica entre diferentes definiciones posibles del papel del artista y del mismo público. Esto es precisamente lo que está en juego en las múltiples formas de ecfrasis que aparecen en la novela. El libro está saturado de referencias a la cultura visual de la época (pinturas de paisaje, retratos, daguerrotipos y varias formas de arte que anticipan el cine, y que estaban muy de moda entre los contemporáneos del autor), hasta tal punto que se puede hablar de una verdadera configuración visual del texto. Estas muchas referencias no son ni meramente decorativas ni ideológicamente neutrales: por medio de su distribución en dos clases de imágenes bastante diferenciadas en el texto, se perfilan dos adversarios en una lucha entre concepciones opuestas de la representación artística y de la función del arte en la sociedad del autor. Lo que vamos a ver es que la novela está organizada por una dialéctica inestable entre formas estáticas y formas dinámicas de arte visual. Ciertos elementos visuales se inclinan netamente hacia lo fijo, lo sólido o macizo, lo inmóvil; otros, hacia lo movedizo, lo nebuloso, incluso hacia el desvanecimiento. Hay una asociación cercana entre estas diferentes características, que enfrentan lo duradero con lo efímero, y el prestigio social que otorgan las formas artísticas correspondientes. Al mismo tiempo, ese prestigio tiene connotaciones paradójicas en la intriga de la novela: cuanto más prestigiosa y duradera es la forma artística evocada, más negativa tiende a ser su connotación en la oposición entre “buenos” y “malos” en el relato, esencialmente por su asociación con los personajes del coronel y del juez Pyncheon.

Examinemos algunos de los pasajes de la novela que ilustran esta omnipresencia de lo visual, y su función dialógica en la organización de la obra. Se ha escrito mucho sobre la presencia de las pinturas y de los daguerrotipos (formas primitivas de la fotografía) en *La casa de los siete tejados* (Baym; Brodhead *Hawthorne* 69-90; Marks). Varios retratos asumen un papel importante en la suerte de la familia: el del fundador puritano de

la casa, el viejo coronel Pyncheon, que parece materializar la maldición ancestral; el daguerrotipo de Jaffrey Pyncheon, el juez, que aparece como la reencarnación del patriarca hipócrita y tiránico; la miniatura de su descendiente Clifford, que permite identificar al personaje como el polo opuesto al ancestro puritano.⁴ Dos de estos cuadros dan lugar a pasajes descriptivos que pertenecen al género tradicional de la ecfrasis. Es el caso de la miniatura de Clifford: “la semblanza de un joven, vestido con una levitadora de seda de un corte anticuado, cuya suave elegancia armoniza con la cara soñadora, la boca voluptuosa y los ojos hermosos...” (*The Centenary Edition* 2: 31-32). Lo mismo ocurre con el retrato del coronel Pyncheon: “el retrato del viejo coronel Pyncheon, de dos tercios, representaba los rasgos severos de un personaje de aspecto puritano, de barba gris, que llevaba puestos un gorro y un cuello de encaje; en una mano tenía una Biblia, y en la otra empuñaba una espada de hierro” (33).

En otro pasaje clave, se nos describe la sala de la casa, durante el siglo XVIII, como una pequeña colección de arte privada llena de muebles costosos y de objetos de arte traídos de Europa.⁵ Entre ellos, encontramos una estatua de mármol, varios cuadros antiguos y un mueble antiguo de ébano que sirve de vitrina para antigüedades pequeñas y valiosas (193). Entre los cuadros está un paisaje de Claudio de Lorena, el único artista de la colección en ser identificado. La inclusión de este pintor aquí anticipa de cierto modo la referencia posterior al poema de Keats: no solamente es un artista europeo canonizado en la época del novelista, sino que nombrarlo es nombrar metonímicamente toda la tradición de la pintura barroca de tendencia clásica (una proporción muy alta de los cuadros de Le Lorrain sigue la moda renacentista de representar paisajes con escenas tomadas de la mitología griega).

Aunque el narrador recalca la belleza de los objetos reunidos en la sala, también pronuncia un juicio poco favorable sobre la colección, que permite

4 Aunque pertenezca a la familia Pyncheon, Clifford está explícitamente disociado de la dinastía oficial en la novela, principalmente por motivo de sus inclinaciones artísticas (*The Centenary Edition* 2: 59-60); su hermana dice incluso de él: “¡Él nunca fue un Pyncheon!” (60). Nota: con la excepción de Milton, todas las traducciones de textos originalmente en inglés son de la autora del artículo.

5 Harrison comenta que las colecciones de arte privadas eran una práctica de las familias acomodadas que desembocó, progresivamente, en la creación de los museos públicos en el transcurso del siglo XIX (9).

asociar a la familia Pyncheon con un arte elitista de tendencias eurocéntricas: “simbolizaba una mente que se había provisto laboriosamente con ideas extranjeras, y había cultivado un refinamiento artificial, sin ser ni más amplia, ni, en sí misma, más elegante de lo que era antes” (193).

Este tipo de espacio, cerrado y aislado del contexto social local, aparece en tensión con la tienda que abre Hepzibah en el segundo capítulo del libro, y que servirá para crear vías de comunicación con el mundo exterior, a través de la comercialización de objetos que sugieren, en algunos casos, una especie de ecfrasis folclórica o incluso paródica (notamos también que los personajes son representados en movimiento):

Se veía además al negro Jim Crow en pan de jengibre, haciendo su famoso baile. Una división de caballería en plomo pasaba al galope por una estantería, equipados y uniformados al estilo contemporáneo; también había unas figuras de azúcar, que no se parecían mucho a humanos de ninguna época, pero representaban un poco mejor la moda de hoy que la del siglo pasado. (36)

En vista del drama que rodea el hecho de abrir la tienda (Hepzibah está convencida de que asumir una ocupación comercial es un deshonor terrible), es tentador interpretar el papel clave que juega la tienda en la novela como una alegoría del dilema que representa para el artista norteamericano de la primera mitad del siglo XIX el acto de vender un producto (la obra literaria) que está precisamente en proceso de ser definido como un objeto sagrado. En todo caso, la presencia en la narración de los dos espacios opuestos, la “colección particular” de arte “alto” en el salón burgués del señor Gervayse Pyncheon y la tienda con su miscelánea de objetos pintorescos, parece poner en escena el conflicto que se está dando a mediados del siglo entre dos concepciones opuestas del museo: la concepción mitificadora, por un lado, y la concepción popular y comercial, por el otro.

Además de las muchas referencias explícitas al arte visual que aparecen en la novela, existe una presencia más difusa de ciertas formas de ecfrasis indirecta que violan las fronteras entre relato de ficción y descripción de obras de arte. Henry James observó que los personajes de la obra son más cuadros que personas (521): por cierto, el narrador presenta a menudo a los personajes, cuando aparecen por primera vez en la narración, como si fueran retratos, al hacerlos aparecer dentro de marcos (puertas, corredores,

ventanas). El proceso empieza con Hepzibah, cuya entrada en escena es descrita en términos fuertemente pictóricos. La aparición del personaje en las primeras páginas del capítulo dos es cuidadosamente preparada por el narrador: “¿Y ahora, cruzará el umbral de nuestra historia? Todavía no...” (31). Cuando por fin aparece, está deliberadamente enmarcada por la estructura misma de la casa: “Sale, aquí está, en el corredor oscurecido por el tiempo: una figura alta, vestida con seda negra, con una cintura larga y estrecha...” (32).

Algo similar va a ocurrir con casi todos los demás personajes: van apareciendo uno tras otro, o bien en el umbral de la puerta de la tienda o en la calle, pero vistos por Hepzibah en el marco de la ventana. Tanto Holgrave como el juez Jaffrey Pyncheon son descritos con abundancia de detalles visuales (incluyendo, en particular, descripciones detalladas de la ropa que llevan puesta) que los hacen parecer retratos decimonónicos, en los cuales los rasgos físicos sirven para informar al lector-espectador acerca de la personalidad y del estatus socioeconómico del modelo. En el caso del juez, el texto se refiere además directamente al arte del pintor: “Hubiera dado materia para un buen retrato, bueno y macizo...” (57).

Notaremos aquí el carácter meta-artístico de semejantes técnicas. Desde el momento en que el marco del cuadro es visible como parte del mismo cuadro, y se hace explícita la analogía entre descripción narrativa y pintura de retratos, ya no estamos frente a una poética realista, a pesar de lo que parece indicar un comentario muy citado de Hawthorne en una carta a su editor (Fields, precisamente): “Muchos pasajes de este libro deberían tener el acabado minucioso de un cuadro flamenco” (*The Centenary Edition* 2: xxvii). Aunque esto parezca un guiño al realismo de los bodegones holandeses del siglo xvii, la referencia es ambigua en la medida en que el supuesto “realismo” de la pintura flamenca de los siglos xvi y xvii esconde a menudo una dimensión alegórica (Schneider 17-18; Todorov 43-49). Además, la alusión de Hawthorne a la pintura holandesa en su carta confirma la presencia explícita de esta pintura en la novela, bajo una forma que da lugar al mismo fenómeno de ecfrasis indirecta que los retratos que acabamos de mencionar, y con el mismo efecto de autorreferencialidad: este efecto es muy claro en la escena del desayuno en el capítulo vii, que se puede leer como una cita de las naturalezas muertas holandesas (*The Centenary Edition* 2: 99-101). El pasaje reúne, en una descripción visual detallada cuya belleza es recalca

por el narrador, todos los componentes típicos de las escenas de cocina o de desayuno de los pintores flamencos del siglo XVII: el pescado, el pan (claro que, en este caso, es el pan de maíz norteamericano: se trata de un bodegón autóctono), la mesa con su mantel ricamente bordado, la porcelana china y el jarrón de flores e incluso las ratas a la espera de una oportunidad para robar alguna miga (en los bodegones barrocos, la presencia del ratón, símbolo del mal y de la muerte, era un elemento tradicional de todo un subtexto religioso) (Schneider 17). Como en la descripción de la tienda, se trata, sin embargo, de una “naturaleza muerta” viva, en la cual se huele el olor del pescado asado y de la mantequilla fresca, y se nos invita a imaginar la conversación de los comensales. La escena forma, de hecho, una especie de díptico con la descripción de las mercancías de la tienda, que recuerda la tradición de las escenas de mercado de las naturalezas muertas flamencas. En ambos casos, hay una tensión subyacente entre la representación de estas actividades triviales de la vida cotidiana, por un lado, y la colección de arte de Gervayse Pyncheon, por el otro. Esta tensión recuerda el carácter inicialmente popular del género de la naturaleza muerta, considerada inferior al género más noble de la pintura histórica o mitológica que practicaba Le Lorrain (Schneider 7-9); recuerda también la función que ese género asume, según Schneider, como representación de las nuevas preocupaciones del capitalismo naciente en los Países Bajos de los siglos XVI y XVII.⁶

Estas oposiciones ideológicas encuentran su correlato en la intriga gótica de la novela: la polaridad que ello implica entre personajes “malos” y “buenos” coincide con cierta identificación con uno u otro de los polos opuestos del arte visual que mencioné arriba (estático/dinámico, fijo/inestable, neto/difuso, etc.).⁷ El coronel Pyncheon y su doble moderno, el juez Jaffrey Pyncheon, son identificados con cosas macizas, pesadas, frías, inmóviles, implacables: con el mármol, el granito y el hierro. Pertenecen a

6 Los pintores se interesaban por representar la nueva abundancia material que producían los nuevos métodos productivos elaborados durante el Renacimiento, así como la prosperidad y los hábitos de vida de la burguesía ascendente (Schneider 25-27).

7 Digo “cierta identificación” porque existen alianzas subterráneas entre los dos grupos: el personaje de Clifford tiene vínculos tanto con el arte popular como con el arte “alto”; el principal personaje de artista en la novela, el “fotógrafo” Holgrave, juega un papel ambiguo (ese adversario de la tradición se vuelve conservador en la última escena, al casarse con la heredera de la fortuna Pyncheon, y renuncia a su ideal de nomadismo para instalarse en una mansión de piedra). Esto confirmaría la ambivalencia del autor frente al tema.

la esfera de la escultura monumental y de los retratos ceremoniales (formas eminentemente “canónicas” y cosificadas). El retrato del ancestro puritano garantiza la perpetuación de su presencia malévolamente en la casa; el primer daguerrotipo que Holgrave toma del juez estaba destinado a ser grabado, probablemente con fines electorales; el segundo (la imagen del juez muerto al final de la novela) es explícitamente identificado a la vez como un “registro pictórico de la muerte del juez Pyncheon”, y como un “memorial” que Holgrave quiere conservar (*The Centenary Edition* 2: 303). El prestigio social y el carácter altamente respetable de estas imágenes son asociados al mismo tiempo con la muerte y con cierta forma de inmortalidad. El juez Pyncheon es la repetición del primer coronel, cuyas características no pueden cambiar a través de las generaciones, así como su retrato no puede ser retirado del muro de la sala. Al mismo tiempo, la narración identifica a las dos figuras patriarcales con cadáveres, a la vez en términos simbólicos (el muerto putrefacto que el narrador imagina escondido debajo del piso del palacio sería una buena representación del estado espiritual del juez) (230), y en términos literales: cuando vemos por primera vez al coronel, y por última vez a Jaffrey Pyncheon, ambos son cadáveres rígidos sentados en el sillón ancestral.

El ensayo de Walter Benjamin sobre la reproducción mecánica de la obra de arte sugiere resonancias interesantes aquí, con la oposición que desarrolla el autor entre el “aura” ritualizada de la obra de arte canónica, por un lado, y la liberación social que implica la aparición de nuevas formas artísticas reproducibles y más populares, como la fotografía y el cine. Sin embargo, en la novela de Hawthorne, el daguerrotipo no participa todavía de la liberación respecto al aura que ofrecen los nuevos productos culturales, por ser todavía muy poco reproducible. Por ese motivo, el arte practicado por Holgrave está más cerca del arte sacralizado que del medio liberador que será para Benjamin la fotografía. En cambio, veremos que los primos pobres de la familia Pyncheon, Hepzibah y Clifford (quienes son los “buenos” de la historia, y las víctimas de los patriarcas malvados), son asociados en la novela con imágenes en movimiento, a menudo vagas, difusas o fantasmagóricas, que evocan formas artísticas opuestas a lo monumental, y que según algunos críticos pertenecen a la prehistoria del cine (Lease 133-135). De hecho, el texto sugiere una analogía entre estos personajes y ciertas formas de arte visual efímero, muy apreciadas por los contemporáneos de Hawthorne, y

por el mismo autor: los panoramas, dioramas, y espectáculos de marionetas chinas (Lease 135-139). Un *panorama* era una escena narrativa o algún lugar histórico famoso —como los jardines y el palacio de Versalles— que se pintaba sobre una tela de grandes dimensiones. Esta tela era luego montada sobre una superficie generalmente curva, a menudo los muros de un espacio circular, lo que permitía que los espectadores, parados en una plataforma o pasarela en la mitad del espacio, tuvieran la ilusión de estar dentro de la escena. Estos panoramas fueron diversiones muy populares, a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, en Europa y luego en Estados Unidos (Lease 141-162).⁸ En ese contexto, llama la atención que Hepzibah y su tienda sean representadas como parte de un “panorama” alegórico que es desplegado bajo los ojos del personaje y los del lector, y que describe, en términos a la vez visuales y narrativos, el dilema del personaje al comienzo de la novela (Hawthorne, *The Centenary Edition* 2: 48).

El caso de Clifford es aun más significativo. Este personaje tiene una relación curiosa con la pintura: así como el coronel y el juez, se le asocia con el arte del retrato, ya que fue el modelo de la miniatura que vemos al comienzo del libro (31-32). Sin embargo, este género pintoresco menor se distingue del retrato de grandes dimensiones que se habría podido hacer del juez. Además, cuando el lector ve por primera vez a Clifford, a través de los ojos de Phoebe, se hace una asociación explícita con la miniatura, pero para enfatizar, justamente, la distancia que separa al personaje de su imagen pintada (105-106). De manera general, Clifford es un personaje que tiende a evadir los marcos que podrían encerrarlo. Nunca lo vemos entrar en la casa: aparece de manera misteriosa adentro, como si siempre hubiera estado allí (y el hecho de que haya una escenificación tan reiterada de las “entradas” de los otros personajes hace más notable la omisión del momento en que Clifford cruza el umbral). Se trata de un personaje que nunca coincide plenamente consigo mismo y con las imágenes que existen de él, que parecería estar constantemente a punto de desvanecerse, de desaparecer:

La expresión de su cara, aunque la iluminara la luz de la razón, parecía oscilar, alumbrar difusamente, y casi apagarse, para luego recobrar un brillo débil. [...] Constantemente, para decirlo así, se desvanecía; en otras palabras, su

8 El panorama de Versalles, del artista norteamericano John Vanderlyn, está preservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, en el ala consagrada al “Arte americano”.

mente y su conciencia se ausentaban, dejando a su figura devastada, gris y melancólica —una sustancia vacía, un fantasma material— ocupar su puesto en la mesa. Y de nuevo, después de un instante de ausencia, se notaba en sus pupilas el temblor de una vela, indicio de que su parte espiritual había vuelto, e intentaba, lo mejor que podía, encender un hogar en el corazón y prender las lámparas del intelecto en la mansión sombría y decaída donde su triste destino la obligaba a morar. (104-105)

Este pasaje sugiere un curioso parentesco entre Clifford y las técnicas del teatro de sombras chinas, o del *diorama*. Esta última técnica, que fue un invento temprano de Daguerre antes de la invención del daguerrotipo, era una modificación del panorama. Se trataba de un ejercicio más elaborado: la escena estaba pintada sobre una tela más fina, a través de la cual se podían proyectar efectos de luces, a menudo acompañados con efectos sonoros. Un manejo cuidadoso de los cambios de luces y de sonidos permitía simular incluso el paso del día a la noche (o lo contrario), y los cambios de alguna situación histórica particular (Lease 162-164).⁹

El texto insiste, de esta manera, en la función del personaje de Clifford como polo opuesto a la solidez monumental del coronel y del juez. Hay incluso un pasaje muy sugestivo de la novela en el cual Hepzibah describe al juez como una columna de granito contra la cual su hermano se romperá como un jarrón de porcelana ya agrietado, en caso de un enfrentamiento directo entre los dos personajes (*The Centenary Edition* 2: 242). A la luz de la referencia al poema de Keats en la novela, podemos preguntarnos si ese jarrón no sería, por casualidad, una urna: ¿tal vez una urna griega? La asociación entre Clifford y la noción de belleza es tan central en la novela que difícilmente podríamos compararlo con un jarrón más vulgar. El personaje tiene, además, un papel clave en el pasaje de la novela que efectúa justamente una reescritura explícita de la oda de Keats. Veremos, sin embargo, que el carácter potencialmente canónico de esta comparación va a ser subvertido por el texto de Hawthorne, así como el mismo Keats subvertía ya el poder de la tradición en su propia “Urn griega”.

9 Aunque no haya espacio para desarrollar esta observación aquí, se puede argumentar que dos capítulos de la novela, el capítulo XVIII y el XIX, simulan explícitamente los espectáculos de diorama que habrían sido conocidos por el público de Hawthorne. Cf. también Lease 137; Simonson, “L’ambivalence” 266-267.

Para entender el uso que el novelista, a mi juicio, hace del poeta inglés aquí, examinaremos brevemente la “Oda” e intentaremos identificar el problema que plantea, antes de analizar la reescritura que Hawthorne hace del poema.

Keats, Hawthorne y la ecfraasis inestable: hacia una poética de la pompa de jabón

Tú, novia aún inviolada de la quietud,
Hija adoptiva del silencio y el pausado tiempo,
Historiadora silvestre, quien sabes contar
Un relato florido más dulce que nuestra rima...

Keats, “Oda sobre una urna griega”

La invocación inicial a la urna griega en la “Oda sobre una urna griega” de Keats parece adherirse al ideal del *ut pictura poiesis* e inclinarse tanto ante la superioridad del arte griego frente al arte moderno, como ante la superioridad del arte visual frente a la palabra poética. Sin embargo, el poema no tarda en darle un tratamiento algo inesperado a esa postura y, según los términos de Winckelmann, a la “noble simplicidad y serena grandeza” de lo clásico (citado en Martini 191). Así como las descripciones de lugares o personajes en *El paraíso perdido* se ramifican mucho más allá de la imagen inicial por la presencia de los símiles épicos (que funcionan como verdaderas narraciones dentro de la descripción), así, en Keats, la urna verbal resulta un “espacio” más amplio, más poblado y más agitado que el jarrón de Sosibios que inspiró en parte el texto (Cook citado en Keats 604; Webb 153). Esto llama especialmente la atención cuando consideramos el dibujo de la urna que hizo el mismo poeta (véase fig. 1): es una imagen de una sobriedad que no tiene nada en común con la ruidosa muchedumbre de hombres, doncellas y dioses griegos que parecen estarse persiguiendo alrededor de la urna al final de la primera estrofa de la “Oda”. La unidad y la plenitud que se supone constituyen el ideal griego, y el carácter paradigmático del arte visual, están subvertidos de entrada, en la medida en que el “objeto” verbal no se atiene a los límites que circunscriben la imagen visual. El poema de Keats crea un mundo movedizo, abierto, un mundo que permite algo que es, por definición, imposible para el artefacto físico: la superposición de varios

espacios y tiempos en un solo espacio imaginario, la presencia evocada de lo ausente que surge, por ejemplo, cuando el poeta habla de las melodías silenciosas, cuyas resonancias envuelven la urna imaginaria (Keats 288).



Fig. 1. Copia de Keats de un grabado basado en el jarrón de Sosibios (colecciones del Museo del Louvre). <http://en.wikipedia.org/wiki/Ode_on_a_Grecian_Urn>

El fenómeno es aun más claro en la cuarta estrofa, cuando se hace presente en el espacio verbal del poema todo un pueblo que no solo está ausente de la misma urna que el texto nos invita a contemplar, sino cuya misma existencia y ubicación son inciertas. Cuando, en los últimos versos de la estrofa, el poeta parece ya afirmar dicha existencia, es para subrayar otra forma de ausencia: la imposibilidad del reencuentro entre el pueblo y sus pobladores en la urna. “Pueblecito, tus calles para siempre / Serán silenciosas; y nunca podrá ni un alma regresar / Para explicarnos tu desolación” (289). Llama la atención que esta irrupción inquietante de la ausencia y del vacío en el paisaje verbal de la urna ocurra justamente en la estrofa donde se evoca más en detalle lo

sagrado (los que nunca podrán volver a su hogar son precisamente los fieles que acompañan al sacerdote en la procesión).¹⁰ Se entiende mejor la extraña melancolía de esta estrofa, la forma en que nombra (como Hölderlin en *El archipiélago*) la lejanía radical de la Antigüedad griega, al ver los frescos del Partenón que influyeron tanto en la escritura del poema de Keats (Kelley 174; Webb 149): lejos de ser un modelo de perfección, se trata de una serie de obras profundamente mutiladas, donde la belleza se manifiesta en forma de destellos poderosos y fragmentarios.

Desde esta perspectiva, y no obstante la voz optimista que parece concluir el poema, la “Oda” se leería menos como una celebración de la belleza intemporal y redentora del arte griego, de la plenitud de lo antiguo, que como un cuestionamiento del prestigio de la Antigüedad clásica, prestigio floreciente pero también controvertido entre los contemporáneos del poeta (cf. Webb 150). La inmortalidad del arte clásico podría ser simplemente otra forma de muerte.¹¹

En ese sentido, el poema de Keats parece anticipar las inquietudes que Hawthorne expresa en *La casa de los siete tejados* en cuanto a los riesgos de la canonización.¹² Al menos, eso debe de haber pensado el novelista norteamericano, ya que incluye explícitamente en la novela una reescritura burlesca de la “Oda”.

10 Cf. también Phinney 139-144.

11 Mi lectura del poema de Keats encontró ecos muy sugestivos en un ensayo de W. J. T. Mitchell que leí posteriormente: “Ekphrasis and the Other” (Mitchell 151-181). El autor evoca el “miedo efrástico” (“ekphrastic fear”) suscitado por nuestra conciencia de lo inconmensurable de la representación verbal y visual, cuya fusión es a la vez deseada y temida por el espectador (o lector). Toda ecfrafrasis es por necesidad figurativa, utópica. “Este requisito figurativo implica una presión muy particular sobre el género de la ecfrafrasis, al significar que el otro textual tiene que permanecer completamente ajeno: nunca puede estar presente, sino que debe ser invocado como una poderosa ausencia o una presencia ficticia, figurada” (158).

12 Estos riesgos los sugiere también, a su manera, el personaje de Clifford. El narrador expresa su convicción de que la desgracia que dejó mutilado al personaje (es descrito como una “inscripción... ilegible”, o como una “ruina”) (*The Centenary Edition* 2: 139, 158) lo salvó, en realidad, de la muerte espiritual que habría sufrido si hubiera podido consagrarse enteramente a la belleza: “Es incluso posible [...] que si Clifford, en su vida anterior, hubiera gozado de los medios necesarios para cultivar su gusto [por lo Bello] hasta su máximo punto de perfección, tal vez ese atributo sutil ya habría erosionado o corroído completamente sus afectos. Nos arriesgaremos, entonces, a afirmar que, en el fondo, su larga y oscura desgracia encerraba, tal vez, una gota de misericordia redentora” (112).

Se trata de un caso de ecfrosis especialmente heterodoxo: un niño italiano, con un mono y un organillo, se para en la calle Pyncheon para tocar su instrumento y pedir monedas a los habitantes de la casa, más específicamente a Phoebe y Clifford, que están sentados en la ventana (*The Centenary Edition 2*: 162-163).¹³ El organillo contiene un pequeño teatro de marionetas que se pone en movimiento con la música y queda inmovilizado cuando el niño deja de tocar. La escena es identificada desde el inicio como algo asociado con la belleza, y que produce sobre Clifford un efecto particular. Además, la descripción del teatro de marionetas, que contiene en su pequeño espacio un mundo completo de personajes, presenta una analogía irónica con el poema de Keats. En la “Oda”, el músico no puede dejar de tocar ni el amante de perseguir a la amada, aunque nunca la podrá besar; pero esta imposibilidad es (a primera vista) redentora, ya que asegura la inmortalidad de los personajes. En el caso del teatro de marionetas, se recalca la intensa actividad de todos los personajes mientras suena la música, su inmediata petrificación apenas esta termina y la inutilidad de todo el ajeteo:

El zapatero trabajaba un zapato; el herrero martillaba su hierro; el soldado blandía su espada brillante; la dama hacía una brisa miniatura con su abanico [...] Sí; y movido por el mismísimo impulso, un amante besaba a su amada en la boca. Tal vez algún cínico, tan alegre como amargo, había querido significar, con esta pantomima, que nosotros los mortales, cualquiera que sea nuestro oficio o diversión —que sea serio o frívolo— bailamos todos al mismo son, y, a pesar de todo nuestro absurdo esfuerzo, no logramos ningún resultado. Pues lo más llamativo del asunto era que al acabarse la música, todos quedaban de inmediato petrificados, y pasaban de la vida más estrafalaria a una inmovilidad mortal. Ni el zapatero había terminado su zapato ni el herrero había formado su hierro [...]. Todos estaban exactamente en la misma situación que antes de hacerse tan ridículos con su afán de trabajar, gozar, acumular oro y volverse sabios. Lo más triste, además, era que el amante no estaba más feliz después del beso otorgado por su amada.

13 En esta escena, al contrario de lo que decía hace unas páginas, el personaje de Clifford sí aparece enmarcado en la ventana de la casa. Sin embargo, creo que ese caso, algo excepcional en la novela, no es suficiente para neutralizar los muchos pasajes en que se describe a Clifford como una figura que escapa a la representación pictórica tradicional.

Pero antes que tragar este último ingrediente, demasiado ácido, rechazamos toda la moraleja del espectáculo. (*The Centenary Edition* 2: 163)

La presencia del amante (que sí logra besar a su amada, pero en vano) confirma el guiño a la urna de Keats, haciendo del pasaje algo como una ecfrasis cómica y popular de otra ecfrasis pseudoclásica. La “moraleja” propuesta por el cínico imaginario, y rechazada por el narrador, parece una parodia de la famosa y enigmática moraleja de la “Oda”; sin embargo, está reformulada esta vez en los términos característicos de los contemporáneos puritanos de Hawthorne, lo que sugiere, más que una parodia del poeta romántico, una burla de las pretensiones e hipocresías de la sociedad norteamericana de los años 1850, que se apropia del arte canónico, no por su valor estético, sino como un símbolo de su propio estatus social (estas pretensiones están especialmente encarnadas en la novela por Jaffrey Pyncheon). Todo el pasaje se parece incluso a una puesta en escena, en forma de pantomima, de los rodeos que tenían que adoptar los directores de teatro de la época para organizar espectáculos en esa Nueva Inglaterra puritana y provinciana. Lease menciona una representación de *Otelo*, en Newport (Rhode Island), en la década de 1840, que tuvo que ser disfrazada de espectáculo didáctico y casi religioso. El afiche de la representación la describía como “una serie de Diálogos Morales, en cinco partes, que representa los efectos nefastos de los celos, y de otras malas pasiones, y demuestra que la felicidad solo se puede lograr siguiendo el camino de la virtud” (citado en Lease 135).

Yo argumentaría que, en la novela de Hawthorne, la reflexión del poeta inglés sobre cierto ideal artístico, a la vez prestigioso y petrificante, está siendo adaptada al contexto norteamericano para explorar la actitud de sus contemporáneos frente al arte y proponer una nueva relación entre el público y el artista. Esta idea encuentra un eco en una imagen aun más subversiva de la creación artística (y también, indirectamente, del intercambio entre el artista y su público), que sigue a la escena de la “urna” transformada en organillo, y está ligada a la anterior por conexiones explícitas a través de la presencia, en ambas escenas, del niño italiano (*The Centenary Edition* 2: 171-172, 293): se trata del pasaje al final del capítulo IX, en el cual Clifford está soplando pompas de jabón. Esta escena pone al personaje en el papel de un artista infantil, creador de la obra de arte más efímera y más trivial. Tenemos aquí la forma de ecfrasis más inestable y más heterodoxa de todas

las que aparecen en la novela: cada pequeña esfera contiene un pequeño mundo reflejado —“un paisaje en una pompa de jabón” (293)—¹⁴ cuya belleza afectará de manera distinta a cada transeúnte, según sus inclinaciones.

He aquí [a Clifford], quien, desde la ventana, dispersa esferas aéreas por la calle. Estas pompas de jabón eran pequeños mundos intangibles, que llevaban una imagen del mundo grande pintada, en colores vivos como la imaginación, sobre la nada de su superficie. Era curioso ver cómo los transeúntes miraban estas fantasías brillantes cuando llegaban flotando hacia ellos y le daban un halo de magia a su insípido entorno cotidiano. Algunos paraban a mirar, y tal vez se llevaban consigo un grato recuerdo de las pompas, al menos hasta la esquina; algunos levantaban iracundos la vista, como si el pobre Clifford les hiciera algún daño, al dejar flotar una imagen de belleza tan cerca de su camino polvoriento. Muchos extendían el dedo u el bastón para tocar, y sin duda obtenían un placer perverso al ver la pompa, con toda la escena de tierra y cielo allí dibujada, desaparecer como si nunca hubiera existido.

Finalmente, en el momento preciso en que un señor mayor, de apariencia muy digna,¹⁵ pasaba por allí, ¡una pompa grande bajó majestuosamente y explotó justo sobre su nariz! (171-172)

Las pompas aparecen, de esta manera, como una “puesta en abismo” de la novela, una forma de ecfrasis transpuesta en clave deliberadamente menor, así como la escena del organillo transponía la urna de Keats en clave popular y callejera. Se trata, además, de una ecfrasis que recuerda la dimensión alegórica y meta-artística de los cuadros barrocos: la pompa de jabón suele ser un elemento temático de las “vanidades” del siglo XVII, que simboliza lo efímero de la vida (Schneider 77-84; véase fig. 2).¹⁶ De hecho, en la segunda escena en la cual se nos menciona la imagen de la pompa de jabón (Hawthorne, *The Centenary Edition* 2: 292-295), el niño italiano está tocando otra vez su organillo delante de la casa silenciosa donde yace

14 Recordemos que “paisaje”, como “landscape” en inglés, significa tanto un paisaje real como el género pictórico especializado en la representación de paisajes.

15 Se trata del juez, Jaffrey Pyncheon.

16 Esta conexión entre las pompas de jabón de Clifford y las vanidades barrocas me fue señalada por una de las asistentes a mi ponencia en Estambul. Por desgracia, no supe su nombre, pero quiero agradecerle sin embargo una observación muy valiosa.

el cadáver de Jaffrey Pyncheon. La preocupación central del autor en estos pasajes es la actitud del público frente a la obra de arte y, por asociación, frente al artista. Hawthorne, aquí, está explorando una nueva manera de relacionarse con su público, manera que me atreveré a llamar la “poética de la pompa de jabón”. Esta poética propone, como paradigma de la obra de arte, la forma de ecfrasis menos canónica y más inestable que se pueda concebir. Con la referencia al juez Pyncheon, la escena parece ofrecerle a Clifford una alternativa simbólica y burlesca a la imagen del jarrón que se rompe en mil pedazos contra la columna de granito; al mismo tiempo, podría simbolizar, para la novela del autor, una alternativa a la inmortalidad mortífera que era el destino de la urna de Keats. De hecho, esta ruptura de la esfera pintada contra los bastones o las narices de los transeúntes-espectadores tiene cierta analogía con el desenlace de la misma novela.¹⁷ Algunos críticos (e. g., Matthiessen) han condenado este desenlace por inverosímil, y con mucha razón: en las últimas dos o tres páginas de la obra, Clifford y Hepzibah resultan ser los herederos de la fortuna de Jaffrey Pyncheon; Holgrave, el descendiente de Matthew Maule, el enemigo hereditario del viejo coronel Pyncheon; con el matrimonio de Holgrave y Phoebe se levanta la maldición ancestral, y todos los personajes principales se suben a una elegante carroza para abandonar la vieja casa y ser felices para siempre en la mansión del juez. Cualquiera duda que pudiéramos tener en cuanto al carácter lúdico de este *happy end* debería desaparecer al leer la descripción que hace Phoebe de la casita que tiene preparada en la propiedad del juez para el anciano Uncle Venner:

Hay una casita en nuestro nuevo jardín —una casita pequeña, marrón-amarilla, la más bonita que se haya visto nunca; y tiene el aire más dulce que se pueda imaginar, porque *parece hecho de pan de jengibre*. La vamos a arreglar y amoblar precisamente para usted. (*The Centenary Edition* 2: 317; énfasis mío)

17 He analizado en otros trabajos la recurrencia de este mecanismo en la obra de Hawthorne, así como su lucha persistente con la exigencia de realismo didáctico y utilitario que le imponían sus lectores. Cf. Simonson “Cuando la literatura”, “L’ambivalence” y “Ouverture”. Véase, en particular, el desenlace muy similar (igualmente inverosímil e igualmente orientado a destruir de manera deliberada la ilusión narrativa) de *La granja de Blithedale*, una obra posterior a *La casa de los siete tejados* (se publicó en 1852), y que experimenta con técnicas narrativas aun más explícitamente metatextuales y barrocas que la novela anterior. Cf. Simonson, “L’ambivalence” 185-190, 282-288, 327-337.

Conclusiones

He argumentado aquí, desde una perspectiva comparatista, que la novela de Hawthorne es un ejercicio de intertextualidad compleja: en términos de Iuri Lotman, es un “texto” en el sentido más completo de la palabra, es decir, un mensaje codificado en varios sistemas semióticos a la vez (Lotman 78, 81). Efectivamente, la obra no solo hace cohabitar en un mismo espacio textual una diversidad de códigos literarios (poesía romántica y novela, novela histórica, realista, gótica, sentimental), sino que hace intervenir activamente en la construcción de la novela el lenguaje del arte visual, a veces de manera directa (con la alusión a los personajes como retratos, o con la participación del arte del daguerreotipo en la trama), a veces de manera más implícita (con la escena del desayuno, configurada como un bodegón). Este proceso requiere el instrumento retórico de la ecfrasis, que permite al novelista incluir en la obra simulacros verbales de obras de arte visual. De esta manera, la ecfrasis se vuelve, por un lado, uno de los temas de la novela, con la reescritura del poema de Keats y la reflexión que esta reescritura nos propone sobre la relación entre arte moderno y arte antiguo, arte “joven” y arte canonizado; en ese sentido, la evocación, en medio de la trama narrativa, del tiempo suspendido del arte visual permite problematizar la angustia del novelista frente a la temida y anhelada inmortalidad artística. Le brinda también al autor, al menos es lo que he intentado demostrar, un instrumento para plantear la relación problemática que se da en la Norteamérica de su tiempo entre el artista y su público, y para buscar una poética que evite la cosificación de la ficción y de la relación del autor con sus lectores.

Por otro lado, desde el punto de vista del lector de la novela, y en el nivel de la misma escritura, la ecfrasis permite lo que llamé más arriba una configuración visual del texto. Es decir, la elaboración de un lenguaje narrativo que invita al lector a percibir la textualidad novelística en términos visuales. No estamos lejos de lo que Hawthorne ya había hecho en *La letra escarlata*, al proponer la letra misma, y el lenguaje a la vez verbal y visual de la heráldica al que la letra pertenece, como la metáfora central de la novela (y, justamente, como una metáfora de la novela misma). Este cambio de perspectiva frente al texto resulta muy fructífero, porque pone en evidencia aspectos de la obra que no eran necesariamente perceptibles para una lectura exclusivamente orientada hacia lo temático o hacia la intriga, es decir, una lectura centrada únicamente en la narrativa.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1953. Impreso.
- Baym, Nina. "Hawthorne's Holgrave: The Failure of the Artist-Hero". *Critical Essays on Hawthorne's "The House of the Seven Gables"*. Ed. Bernard Rosenthal. New York: G. K. Hall and Co., 1995. 63-75. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica: urtext*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003. Impreso.
- Bialostocka, Jolanta. Introducción. *Laocoon*. De Gottfried Ephraim Lessing. Paris: Hermann, 1990. 11-32. Impreso.
- Brodhead, Richard H. *Hawthorne, Melville, and the Novel*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1973. Impreso.
- . *The School of Hawthorne*. New York: Oxford University Press, 1986. Impreso.
- Charvat, William. Introducción. "The House of the Seven Gables". Por Nathaniel Hawthorne. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol. 2. Ohio: Ohio State University Press, 1965. xv-xxviii. Impreso.
- Cook, Elizabeth, ed. *John Keats. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 1990. Impreso.
- Curran, Stuart, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Impreso.
- Harrison, Les. *The Temple and the Forum: The American Museum and Cultural Authority in Hawthorne, Melville, Stowe and Whitman*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. Impreso.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. 23 vols. Ohio: Ohio State University Press, 1962-1994. Impreso.
- . *The House of the Seven Gables*. New York: W. W. Norton & Company, 1967. Impreso.
- James, Henry. "Hawthorne". *The Shock of Recognition. The Development of Literature in the United States Recorded by the Men who Made it*. Ed. Edmund Wilson. New York: The Modern Library, 1943. 427-565. Impreso.
- Keats, John. *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Elizabeth Cook. Oxford: Oxford University Press, 1990. Impreso.
- Kelley, Theresa M. "Keats and 'Ekphrasis': Poetry and the Description of Art". *The Cambridge Companion to Keats*. Ed. Susan J. Wolfson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 170-185. Impreso.

- Kitson, Peter J., ed. *Coleridge, Keats and Shelley: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan Press, 1996. Impreso.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. Impreso.
- Lease, Benjamin. "Hawthorne and the Archaeology of the Cinema". *The Nathaniel Hawthorne Journal* 1976. Ed. C. E. Frazer Clark Jr. Englewood, CO: Information Handling Services, 1978. 133-171. Impreso.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990. Impreso.
- Lotman, Yuri. *La semiosfera*. vol. 1. Comp. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Marks, Alfred H. "Hawthorne's Daguerreotypist: Scientist, Artist, Reformer". *The House of the Seven Gables*. Por Nathaniel Hawthorne. New York: W. W. Norton & Company, 1967. 330-347. Impreso.
- Martini, Fritz. *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Labor, 1964. Impreso.
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance*. London: Oxford University Press, 1941. Impreso.
- Milton, John. *El Paraíso perdido*. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Impreso.
- Phinney, A. W. "Keats in the Museum: Between Aesthetics and History—'Ode on a Grecian Urn'". *Coleridge, Keats and Shelley: Contemporary Critical Essays*. Ed. Peter J. Kitson. London: Macmillan Press, 1996. 132-153. Impreso.
- Rosenthal, Bernard, ed. *Critical Essays on Hawthorne's "The House of the Seven Gables"*. New York: G. K. Hall and Co., 1995. Impreso.
- Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas: la naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Trad. Sara Mercader. Kölln: Taschen, 2003. Impreso.
- Simonson, Patricia. "Ouverture sémantique, clôture dramatique dans *The Blithedale Romance* de Nathaniel Hawthorne : mise en scène d'une création". *Lez-Valenciennes* 20 (1996): 213-228. Impreso.
- . "L'ambivalence de la prise de parole dans l'écriture de Nathaniel Hawthorne: le dilemme de Jonas". Tesis de doctorado. Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1998. Impreso.
- . "Cuando la literatura escribe la historia literaria: un novelista norteamericano en 1852". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 6 (2004): 183-219. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Paris: Editions Points, 2009. Impreso.

Webb, Timothy. "Romantic Hellenism". *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Ed. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 148-176. Impreso.

Wolfson, Susan J., ed. *The Cambridge Companion to Keats*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Impreso.

Sobre la autora

Patricia Simonson es Magister en Traducción y Estilística Comparada y Doctora en Literatura norteamericana, de la Universidad de París III-Sorbona Nueva. Ha sido profesora en la Universidad de París III y en la de Valenciennes (Francia), y en las universidades de los Andes y el Externado. Es actualmente Profesora Asociada de Tiempo Completo del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, desde agosto del 2000. Sus principales campos de docencia e investigación son la literatura norteamericana y europea (especialmente entre los siglos XVI y XIX) y la teoría literaria (semiótica y literatura comparada). Ha publicado artículos críticos en revistas académicas francesas y colombianas, y traducciones entre el francés, el inglés y el español. Fue editora y coautora del libro de ensayos en literatura comparada *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada* (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011). Actualmente es directora del grupo de investigación *Contrapuntos: investigaciones en literatura comparada*.

Percepción del mundo, representación del mundo: el “realismo” de Claude Simon

Lorena Panche

Université Lumière Lyon 2, Francia

Lorena.Panche@univ-lyon2.fr

El presente texto es un análisis de *El viento*, *El palacio* y *Tríptico*, de Claude Simon, y de la manera en que es representada, en la narración, la experiencia concreta que los personajes centrales de estos relatos tienen de la realidad —definida como el conjunto de fenómenos de orden físico, intelectual y social que los rodea—. Esta aproximación a las obras del escritor francés, que pone de relieve la relación de interdependencia entre la representación del mundo objetivo en el relato y los aspectos estilísticos y formales, da cuenta de la manera en la que las particularidades de la estructura narrativa de estas obras, que marcan una ruptura con respecto al modelo decimonónico de la novela realista, se encuentran en correspondencia con el carácter problemático y opaco que reviste la realidad para sus protagonistas.

Palabras clave: novela; realismo; Claude Simon; representación; percepción.

Cómo citar este texto (MLA): Panche, Lorena. "Percepción del mundo, representación del mundo: el 'realismo' de Claude Simon". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 95-120.

Artículo de reflexión. Recibido: 03/09/14; aceptado: 25/11/14.



Perception of the World, Representation of the World: The "Realism" of Claude Simon

The text offers an analysis of Claude Simon's *The Wind*, *The Palace* and *Triptych* and of the way in which the narrative represents the main characters' concrete experience of reality —understood as the set of physical, intellectual, and social phenomena that surround them—. This approach to the works of the French writer, which highlights the relation of interdependence between the representation of the objective world in the story and the stylistic and formal aspects, explains the way in which the peculiarities of the narrative structure of these works, which mark a break with model of the 19th century realistic novel, correspond to the problematic and opaque manner in which reality presents itself to the main characters.

Keywords: novel; realism; Claude Simon; representation; perception.

Percepção do mundo, representação do mundo: o "realismo" de Claude Simon

O presente texto é uma análise de *O vento*, *O palácio* e *Tríptico*, de Claude Simon, e da maneira em que é representada, na narração, a experiência concreta que os personagens centrais desses relatos têm da realidade —definida como o conjunto de fenômenos de ordem física, intelectual e social que os rodeia—. Essa aproximação às obras do escritor francês, que destacam a relação de interdependência entre a representação do mundo objetivo no relato e os aspectos estilísticos e formais, dá conta da maneira na qual as particularidades da estrutura narrativa dessas obras, que marcam uma ruptura do modelo do romance realista do século XIX, se encontram em correspondência com o caráter problemático e opaco que reveste a realidade para seus protagonistas.

Palavras-chave: romance; realismo; Claude Simon; representação; percepção.

El sujeto frente al mundo

DE FORMA SIMILAR A *LA modificación*, de Michel Butor, y a *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet, *El viento*, primera novela de Claude Simon publicada por la editorial Minuit, en 1957, fue calificada por la crítica como un texto “difícil” y “denso” que, debido a su complejidad en cuanto a la forma, representaba un verdadero desafío para el lector habituado a los códigos y las convenciones de la novela “tradicional”.¹ Las oraciones largas y “enredadas”, las construcciones sintácticas complicadas, la ausencia de una estructura narrativa basada en la sucesión cronológica —y lógica— de los episodios, las descripciones interminables que interrumpen el flujo del relato, el carácter poco fiable de un narrador, que parece ignorar todo sobre el protagonista y su historia, son los rasgos constitutivos de un “formalismo” que, en principio, opondría de forma irreconciliable la obra de estos autores y la novela realista, concebida desde el siglo XIX como reflejo, como retrato fiel del mundo y de la sociedad.

No obstante, esta búsqueda de nuevas formas de expresión, esta exploración audaz que emprendieron los “nuevos novelistas” de los límites y de las posibilidades del lenguaje narrativo, lejos de confinarlos al espacio de la pura abstracción o de conducirlos a los terrenos áridos de la simple experimentación formal vacía de todo contenido, los pone frente a la realidad física, palpable, frente a un mundo percibido a través de la consciencia y de la razón, pero, fundamentalmente, a través de los sentidos. Las innovaciones formales presentes en la obra de este grupo de escritores (a quienes también se asoció el apelativo de “escuela de la mirada”) no son un simple divertimento estilístico sin relación alguna con la experiencia concreta del hombre; antes

1 La consolidación del grupo de escritores franceses cuyas obras fueron publicadas por la editorial Minuit a lo largo de la década del 50, y al cual los críticos comenzaron a referirse como el movimiento de la “nueva novela”, se dio, primordialmente, a través de la oposición entre el deseo de estos autores de operar una renovación estilística y formal del género novelesco, de un lado, y el modelo de la novela realista del siglo XIX, del otro lado. Dicho modelo, al que estos escritores llaman en sus textos críticos y teóricos “novela tradicional” o “novela balzaquiana”, fue erigido sobre tres pilares fundamentales: el análisis psicológico, el desarrollo de una intriga alrededor de la cual giran todos los elementos de la estructura del relato y el personaje, concebido como un individuo con una identidad bien definida, coherente y determinada de forma directa por su pertenencia a un grupo social.

bien, dichas innovaciones se encuentran al servicio de la representación fiel y realista del conjunto caótico de fenómenos de carácter material, afectivo y social que se ofrecen a la percepción del individuo.

En lugar de una intriga que se desarrolla a partir de las acciones del protagonista y de la sucesión de aventuras a las que este se enfrenta, lo que ocupa el primer plano de los relatos de Claude Simon es la manera como los personajes perciben y aprehenden la realidad que les rodea en su manifestación concreta. Impotentes y reducidos a la pasividad casi absoluta frente a fuerzas de orden natural y social que los sobrepasan —y que siempre se manifiestan de forma tangible, sensible—, dichos personajes no hacen otra cosa sino observar minuciosamente todo lo que les rodea, pues esta es la única actividad que pueden emprender, el único recurso al que pueden apelar para intentar comprender la realidad, así como su propia existencia.

El viento, *El palacio* y *Tríptico*, novelas representativas de los tres diferentes momentos que es posible identificar en la obra de Simon,² podrían describirse como la representación de una mirada ávida que intenta asir la realidad en toda su complejidad; en otros términos, la percepción, y especialmente la percepción visual, constituye la única acción que narran estas novelas, cuyos héroes no son actores, sino espectadores de un mundo inestable, cambiante. El crítico Bernard Andrès, quien interpreta esta concentración de todas las capacidades de acción de los personajes de Simon en el acto de mirar como una suerte de afirmación de la subjetividad y de la existencia misma de estos en tanto que personajes (41), al igual que Sthépanie Orace, quien afirma que la representación del sujeto en estos relatos se construye a partir de los objetos de la percepción (49), entre otros autores, insisten en el rol preponderante que cumplen la vista y la representación visual de los fenómenos en la obra del nobel. *Video ergo sum* podría ser el lema de estos personajes, quienes, frente a la ineficacia de la razón para explicar el

2 *El viento*, si bien marca una ruptura considerable en cuanto a la forma con respecto a los primeros relatos de Simon, es su obra más cercana al modelo decimonónico de la novela. En *El palacio*, que cuenta a la vez la revolución y la imposibilidad de narrar la Historia, la intriga se simplifica considerablemente y pasa a un segundo plano, mientras que la reflexión sobre la escritura y sobre los mecanismos de la narración comienzan a cobrar importancia. *Tríptico*, catalogada por los críticos como la novela más “formalista” de Simon, es precisamente el texto de este autor en el que la ficción narrativa y los principios constitutivos del género novelesco son cuestionados de la manera más radical.

mundo, se entregan a la contemplación, al examen detallado de todo lo que aparece frente a sus ojos como pura apariencia carente de todo sentido.

El pasaje inicial de *El viento* presenta, a través del discurso directo, la mirada del notario de la ciudad sobre Montès, el personaje central del relato. Al hacer referencia a la opinión completamente parcializada y reductora que este personaje tiene del héroe, el narrador pone en evidencia la imposibilidad de llegar a la verdad sobre los hechos narrados y de penetrar la apariencia de los acontecimientos hasta hallar sus causas últimas. Estas reflexiones también dan cuenta del carácter opaco de la realidad, la cual solo puede ser aprehendida de manera fragmentaria por medio de los sentidos y de la memoria:

[El notario no tenía] de los hechos que se habían desarrollado durante los últimos seis meses, como cada uno, como sus propios héroes, sus propios actores, sino ese conocimiento fragmentario, incompleto, hecho de una suma de breves imágenes, ellas mismas aprehendidas de forma incompleta por la vista, de palabras, ellas mismas mal captadas, de sensaciones, ellas mismas mal definidas, y todo eso vago, lleno de agujeros, de vacíos que la imaginación y una lógica aproximativa se esforzaban en llenar a través de una serie de deducciones azarosas. (Simon, *Le vent* 10)³

Pese al carácter fragmentario de la percepción, que solo puede proporcionar una imagen distorsionada del mundo objetivo, esta constituye el único medio de interacción entre los personajes de Simon y ese mundo que les resulta extraño e ininteligible. Aunque el notario, al igual que los otros habitantes de la ciudad y que el héroe mismo, solo tiene acceso a una versión incompleta —y, en consecuencia, imprecisa— de los hechos, basada en todo lo que ve y escucha, la aprehensión sensorial es la materia fundamental del conocimiento que tiene del mundo. No obstante, se trata de un conocimiento precario y cuyo valor es relativo, puesto que son las facultades racionales —también limitadas— las que le confieren un sentido arbitrario, artificial, a lo que perciben los sentidos. Para responder a la pregunta “¿cómo fue?” (134), que obsesiona al protagonista de *El palacio* y que subyace a toda la empresa narrativa de Simon, estos personajes solo

3 Todas las traducciones de las novelas son mías.

pueden recurrir a esas “breves imágenes” captadas de forma incompleta, a esas palabras que no son bien oídas, a ese cúmulo de sensaciones “vagas” e informes a las que el narrador de *El viento* intenta dar, justamente, una forma por medio del relato.

Pese a que el mundo aparece frente a los ojos de los protagonistas de estas novelas como un cúmulo de fenómenos impenetrables y carentes de significado, como un lugar en el que ellos son extranjeros, este no es para ellos, de ninguna manera, una abstracción sin relación alguna con su propia experiencia vital. Por el contrario, la existencia de estos personajes, expuestos constantemente a una sobrecarga de estímulos de orden físico, podría definirse por medio del “ser ahí” heideggeriano, “proyectado en el mundo” y en comercio permanente con él. Enceguecidos por la luz ardiente del sol que se filtra a través de las ramas de los árboles, sacudidos por el viento furioso que parece querer doblar su figura, aletargados por el calor y la pesadez de una atmósfera viciada por toda clase de olores nauseabundos, fascinados por la exuberancia de formas y de colores del paisaje que contemplan, los protagonistas de las novelas de Simon no tienen otro conocimiento del mundo sino el del cuerpo y los sentidos.

Por esa razón la obra del escritor francés podría ser abordada desde una aproximación fenomenológica y, específicamente, poniéndola en relación con las teorías de Maurice Merleau-Ponty acerca de la percepción y la consciencia. Para este autor, quien además mostró siempre un interés considerable por los textos de Simon, al punto de citarlos durante sus cursos y conferencias (Duffy 92), la existencia del hombre se encuentra determinada fundamentalmente por su condición de sujeto sensible. De manera anterior a toda aprehensión intelectual de los fenómenos, la relación primaria entre el individuo y el mundo se da por medio de la interacción entre el cuerpo y los objetos, durante el acto de la percepción sensorial. En “El filósofo y su sombra”, Merleau-Ponty afirma que la dimensión sensible es “l'être qui m'atteint au plus secret mais aussi que j'atteins à l'état brut ou sauvage, dans un absolu de présence que détient le secret du monde, des autres et du vrai” (215)⁴; en uno de sus últimos textos, el filósofo insiste en el hecho de que “l'œil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas l'âme, le

4 “El ser que me alcanza hasta lo más secreto pero que yo también alcanzo en estado bruto o salvaje, en un absoluto de presencia que guarda el secreto del mundo, de los otros y de lo verdadero”. Traducción de la autora.

bienheureux domaine des choses” (*L’Œil et l’esprit* 83).⁵ La anterior podría ser una definición precisa y pertinente de la manera como los personajes de los relatos de Simon se apropian de la realidad por medio de los sentidos y, de forma especial, de la vista, la cual es el fundamento mismo de su consciencia.

En *El viento*, *El Palacio* y *Tríptico*, incluso las entidades abstractas como el tiempo y la historia, así como los sentimientos, poseen para los personajes una dimensión física, sensible, y parecen estar compuestos de una materia densa, palpable. El pasaje de *El viento* en el que Montès sigue a Jepp —el personaje que provoca los hechos trágicos narrados en esta novela— hasta un gimnasio en donde este último practica el boxeo, y en el que se muestran el decorado y los actores de dicha escena desde el punto de vista del héroe, constituye un ejemplo elocuente de esta materialización del tiempo y de la forma en que las sensaciones físicas le brindan al protagonista del relato la base para comprender los fenómenos, si bien se trata de una comprensión precaria y, literalmente, limitada a las apariencias:

[Montès] me dijo que era como si pudiera sentir el sudor, el de los dos hombres, así como el que impregnaba la ropa de los espectadores, ese sudor triste, melancólico, enfriado, que era como el olor mismo del local, del cemento bruto, de los afiches violentos y rasgados, y al final de la pequeña calle [...] uno podía ver las luces brillantes [...], pero en el local solo estaban el silencio y el sudor: solamente esa veintena de tipos con su ropa impregnada de sudor y que, sin decir nada, veían correr las gotas de sudor a lo largo de los miembros desnudos y morenos del gitano (él solamente llevaba una pequeña pantaloneta color violeta y un esqueleto gris azulado y roto), y *todavía era como si se pudiera percibir el tiempo brotar*, escurrirse junto con el sudor, *el zumbido del tiempo confundido con el de la sangre* que se precipitaba bajo la piel morena del gitano y aquella demasiado blanca del otro, *abalanzándose y mugiendo en las ramificaciones ingeniosas y complicadas de las arterias* [...]. (111, énfasis añadido)

Para el lector de la obra resulta evidente que las palabras claves en este fragmento son “sentir” y “percibir”. Al dar cuenta de todas las sensaciones que experimenta Montès, el narrador recrea no solamente una escena, una

5 “El ojo realiza el prodigio de abrir al alma aquello que no es el alma, el bienaventurado dominio de las cosas”.

acción —el combate entre los dos boxeadores—, sino también una atmósfera tangible en la que las facultades físicas del personaje reciben toda clase de estímulos. Esta atmósfera es representada a partir de la descripción de los fenómenos que el protagonista percibe a través de todos sus sentidos: el color del atuendo de Jepp y la intensidad de la luz en la calle, que contrasta con la penumbra del interior del gimnasio; el silencio denso, que reina en el lugar; el olor concentrado de sudor que emana de los espectadores y que parece adherido a los muros... Todas estas sensaciones convergen en la representación de la experiencia compleja que tiene Montès de la realidad, y que bien podría ser calificada como sinestésica.

En esta experiencia, el tiempo, que “brota” de los cuerpos junto con el sudor, que “se escurre” y que “muge”, forma parte de las sensaciones físicas que el personaje experimenta. La relación que se establece en la narración entre el tiempo y las impresiones visuales y auditivas de Montès le confiere a este concepto abstracto una dimensión material, la cual es subrayada por el uso metafórico de los verbos que comparan el avance del tiempo con una corriente impetuosa que “se precipita” furiosamente en el cuerpo de los atletas. Esta concretización también es resaltada por la manera en la que el tiempo aparece en el relato como una entidad que, al mezclarse con el flujo de la sangre, se encuentra ligada indisolublemente a la fisionomía de los individuos y actúa directamente sobre el cuerpo de estos.

Tal y como asegura el crítico Patrick Longuet, las descripciones de las sensaciones de los personajes de Simon constituyen uno de los elementos centrales de la visión que la obra de este novelista presenta de la guerra y de la historia (17). Al ser representados como fenómenos desprovistos de todo significado y de toda finalidad, los acontecimientos históricos y sociales son percibidos por estos personajes como un conjunto caótico de fenómenos a los que la razón no puede dar ningún orden ni sentido; por tal motivo, la consciencia que los protagonistas de estas novelas tienen del mundo que les rodea no trasciende, en la mayoría de las oportunidades, el plano puramente físico.

Esta reificación de las fuerzas de la historia y de la sociedad aparece de manera clara en *El palacio*, relato en el que la guerra civil española es representada como una experiencia que el protagonista sufre con el cuerpo. Para el personaje central de esta novela, un francés que llega a Barcelona en 1936 para realizar sus estudios y que asiste como espectador a la revolución,

el fracaso del movimiento revolucionario adquiere la forma de un malestar físico ocasionado por la imposibilidad de asimilar los acontecimientos. En el siguiente fragmento, esta especie de “indigestión” es provocada por la visión mórbida y, al mismo tiempo, superficial, que la prensa ofrece del asesinato de uno de los comandantes del movimiento revolucionario:

[Él decidió] sacar el periódico del bolsillo de su abrigo y tratar de leer, y entonces (como esos enfermos a los que la sola idea, ni siquiera de un plato, sino incluso de comer, masticar, deglutir, les resulta insoportable), su estómago sublevándose, rebelándose, invadido por una especie de náusea mientras que le parecía ver mezclarse los titulares en grandes caracteres:

QUIÉN HA MUERTO QUIÉN HA ASESINADO QUIÉN HA FIRMADO EL
CRIMEN

tragándose precipitadamente la furiosa náusea, de modo que se dirigió hacia el lavamanos. (162)

Al ser presentado en el discurso periodístico por medio de una serie de lugares comunes repetidos al punto de ser vaciados de todo contenido, este crimen inexplicable es banalizado y se convierte en simple material de la crónica judicial de los periódicos sensacionalistas. La comparación entre el malestar profundo que siente el estudiante frente a la sola vista de esta exposición casi que obscena del hecho y la manera en la que la comida produce una sensación de rechazo en el cuerpo de un enfermo (representación figurada que se vuelve literal al final del fragmento, cuando el personaje sufre, efectivamente, una náusea profunda) pone en evidencia la asociación que se establece en la novela entre los hechos históricos y los aspectos prosaicos y escatológicos de la existencia.

Al producir una especie de descomposición, de licuefacción de la realidad, la acción de la historia es representada en *El palacio* como un proceso de degradación de la materia cuyas exhalaciones malsanas hacen de la atmósfera irrespirable de la ciudad una masa densa y pesada. Es así como “las sutiles partículas de hedor [...] que se escapaban por las rendijas de las alcantarillas de las tinieblas subterráneas (en donde seguía descomponiéndose el cadáver del gran general, pudriéndose en medio de las permanentes y macabras emanaciones de letrinas, de pedazos de col, de sandía y de pescado podrido)” forman “una capa espesa, extendida,

casi palpable” (186), verdadera materialización de esa sensación de asco que acompaña al estudiante a lo largo de toda su estadía en Barcelona. De forma similar a la imagen en la que se hace alusión a Franco como a los desechos de un cuerpo que se descompone en medio de otros desechos, el aire viciado y viscoso, las exhalaciones de la materia que sufre los efectos de la putrefacción, las aguas residuales y los fluidos espesos son, en este relato, las únicas manifestaciones concretas de una sociedad de la que la orina, los escupitajos y la sangre son el símbolo perfecto, como lo hace notar con profunda ironía uno de los personajes del relato (Simon, *Le palace* 148).⁶

El mundo narrado en imágenes

Si los personajes de Simon aprehenden el mundo a través de los cinco sentidos, la vista es el medio de percepción privilegiado en todas las novelas de este autor, puesto que, como se ha dicho anteriormente, es por medio de la observación detallada de los fenómenos como los protagonistas de estos relatos adquieren consciencia de la realidad. Sin embargo, la percepción visual no se reduce al campo de la simple aprehensión sensible, ya que el ejercicio de la observación conlleva asimismo una aprehensión racional de los fenómenos: lo que ocupa la mente de los personajes de Simon y produce la movilización de todas sus facultades intelectuales es, precisamente, lo que estos ven.

Perdidos en un mundo que les resulta extraño y absurdo y con el que solo pueden establecer un contacto superficial, los héroes de estos relatos “barren” con la mirada cada centímetro del paisaje urbano, natural y humano que les rodea para tratar de penetrar su superficie y hallar su significado. En la búsqueda del sentido del mundo y de su propia experiencia que llevan a cabo los personajes de *El viento*, *El palacio* y *Tríptico*, la imagen es una forma de objetivación y, en consecuencia, de interpretación del conjunto

6 En este pasaje, la ironía reside en el hecho de que estas palabras hacen parte de un aviso publicitario de análisis médicos colgado en la fachada de una farmacia ubicada justo al frente del “palacio”, sede oficial del movimiento revolucionario en la novela. La asociación entre este aviso de neón en el que es consignado de forma fastuosa un contenido completamente prosaico y los principios y valores del movimiento revolucionario elimina toda distinción entre lo alto y lo bajo, entre el orden material y el orden ideal, lo que hace que estas categorías sean intercambiables en la narración.

de sensaciones, recuerdos y pensamientos que se mezclan de forma caótica en su consciencia.

A la luz de la función cognitiva que tiene la percepción visual en las novelas de Simon, es posible comprender el rol central que cumple la descripción en estos relatos. Las descripciones largas y exhaustivas de espacios, objetos, personas y acciones, que pintan detalladamente el mundo de formas y colores exuberantes en el que se mueven los personajes, pueden ser caracterizadas como cuadros que capturan los seres, las cosas y los acontecimientos “en el acto”, en su existencia cambiante, y que los inmovilizan en una pose con el fin de convertirlos en objetos de contemplación. La minucia descriptiva de estos cuadros que dan cuenta hasta del detalle más insignificante, hasta del más sutil matiz de las tonalidades y de la luz de la escena representada, se encuentra en correspondencia con el deseo de los narradores de Simon de asir, de fijar una realidad compleja e inestable cuyo sentido escapa a la razón. En la descripción inicial del pueblo en donde se desarrolla el primero de los paneles narrativos que conforman la trama de *Tríptico*, la instancia narrativa⁷ abarca con su mirada todos los elementos que componen el paisaje campestre y los presenta desde una perspectiva que combina la vista panorámica y el examen microscópico:

Saliendo de la aldea, el camino se dirige hacia un aserradero al pie de la cascada. Antes de alcanzarla, forma una horquilla cuya rama izquierda pasa no lejos de un granero y continúa enseguida hacia lo alto del valle. Desde el granero se puede ver el campanario. [...] El campanario es cuadrado, en

7 Esta denominación resulta más apropiada que la de “narrador” para designar la voz despersonalizada que asume la enunciación en *Tríptico*. De forma similar a *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet, la intriga de *Tríptico* no está estructurada a partir de una serie de acontecimientos anteriores al presente de la narración y presentados desde el punto de vista de un narrador que les confiere a dichos acontecimientos la forma de un relato lineal y coherente. En la novela de Simon, así como en la de Robbe-Grillet, lo único que le permite al lector reconstruir la historia es la descripción “objetiva” de todo lo que observa un individuo que intenta borrar del relato todo rastro de su identidad y de su subjetividad, y que la crítica ha comparado con el lente de una cámara de video. Adicionalmente, la utilización del presente del indicativo —el tiempo de la descripción y de la caracterización en oposición al pretérito perfecto e imperfecto, los tiempos propios de la narración—, en la representación de lo que ve dicho individuo, da cuenta del hecho de que el acto de enunciación y el desarrollo de los hechos se dan de forma simultánea. Así, en estos dos relatos, la intriga se construye en el acto mismo de la narración.

piedra gris, con un techo en forma de pirámide recubierto de tejas planas. Las aristas de la pirámide están protegidas por placas de zinc que el óxido colorea de un amarillo dorado. [...] Si uno se acuesta en el prado en lo alto de la cascada, se ven las gramíneas y las umbelas que se destacan sobre el cielo [...]. Desde este ángulo, las umbelas son más grandes que el campanario. [...] A ciertas horas, el sol brilla sobre una u otra de las aristas de zinc oxidado. Los tallos de las umbelas están recubiertos de una fina pelusa blanca que, a contraluz, las rodea de un halo luminoso. Sobre los delgados pedúnculos que se despliegan como las varillas de un paraguas y que sostienen las flores, los vellos sedosos se alargan, se juntan y se mezclan, y forman como una niebla espumosa. (8-9)

Esta representación “objetiva” del paisaje se detiene en la composición geométrica del espacio, y también en las formas, los colores y la ubicación de los objetos, es decir, en las características que se pueden constatar de manera positiva por medio del simple ejercicio de la observación. Pero el punto de vista desde el cual dichos objetos son descritos, y al que la instancia narrativa hace referencia de forma explícita, permite identificar la presencia de una mirada humana, de una subjetividad que se acerca a las cosas para presentarlas en detalle, pero que también toma distancia para mostrar la escena en su conjunto, lo cual constituye una interpretación de la información que la vista proporciona. Esta descripción que muestra todos los elementos del paisaje, desde el camino que sigue el río a través del valle hasta la arquitectura compleja y sutil de las flores del prado, pone en evidencia una mirada perpleja, maravillada por la dimensión material del mundo, y que observa con igual interés todo lo que se presenta a su examen. La atención desmedida que dicha subjetividad le presta a los objetos más comunes e insignificantes vuelve extraordinaria, pintoresca, esta realidad anodina en apariencia.

Siguiendo la interpretación de Stuart Skyes, para quien la estructura de las novelas de Claude Simon está determinada por la representación espacial y, de cierta manera, pictórica, de la acción humana,⁸ se puede afirmar que, en

8 Este autor interpreta la obra narrativa de Claude Simon como la “conquista”, en el campo del relato, de la dimensión espacial, la cual es, para él, la dimensión propia de la pintura, mientras que la dimensión tradicionalmente considerada como el “medio natural” de la novela es el tiempo.

lugar de una sucesión de escenas que muestra la progresión cronológica de la intriga, estos relatos están contruidos a partir de una serie de cuadros que detienen la acción narrada para representar de forma minuciosa la apariencia y los más mínimos gestos de los personajes, así como la atmósfera y los objetos que les rodean. En estas novelas, la narración se realiza a través de estos cuadros sobrecargados de detalles, ya que “la falta de claridad de una serie de eventuales consideraciones psicológicas es borrada por la claridad de la imagen plástica. Más que elucidar una intriga, el relato permite ver” (Longuet 30).⁹

Las numerosas descripciones, por medio de las cuales los narradores de los textos de Simon dan cuenta de todo lo que ven, interrumpen la narración y la progresión temporal de los acontecimientos, con el fin de capturar uno de los instantes que componen esta progresión y presentárselo al lector en toda su densidad y desde diferentes perspectivas. Al ser retratados en medio de una conversación o mientras realizan una acción determinada, los personajes de las narraciones de este escritor son congelados por una mirada que descompone sus gestos y acciones en una sucesión de imágenes estáticas. Paradójicamente, la abundancia de detalles de estas imágenes que representan cada uno de los movimientos de los personajes y su evolución en el tiempo los vuelve completamente inmóviles, y ocasiona la abolición de la dimensión temporal del relato. El uso frecuente del participio presente, uno de los rasgos característicos del estilo de Simon, contribuye, precisamente, a esta disolución de la intriga en una serie de imágenes atemporales que, en lugar de narrar lo que los personajes hacen, los muestran en una pose. Así, en el episodio de *El viento* en el que Montès recibe la visita inesperada de Maurice, lo que ocupa el centro de la narración no son las acciones de los dos hombres ni las palabras que intercambian, sino la manera en la que el narrador observa los acontecimientos. De forma significativa, el narrador introduce el relato con la frase “me parecía verlos” (171), a la que se subordinan las oraciones en participio presente que describen las acciones de los personajes:

[Y] Montès sin cesar de mirarlo fijamente, diciendo: “Escuche. Yo... Pero... En fin, ¿de qué se trata?”; y entonces Maurice, rebotando bruscamente en medio de un vuelo de los faldones de su bata levantadora, luego inmovilizándose,

9 La traducción es mía.

haciéndole frente, mirándolo fijamente a su vez, ligeramente inclinado hacia delante, recogido sobre sí mismo, como un animal listo para saltar, luego diciendo: “De qu...”, luego dándole una larga aspirada a su cigarrillo, expulsando el humo por la nariz [...], alargando el brazo, encontrando a tientas el cenicero encima de la mesa [...] y esta vez, en lugar de arrojar el cigarrillo a la taza del baño, aplastándolo cuidadosamente [...] con pequeños golpes de su muñeca hasta convertirlo en un minúsculo e informe acordeón de papel, metiendo de nuevo su mano, ahora libre, al bolsillo de su bata levantadora y, los dos brazos pegados al cuerpo, *permaneciendo todavía un momento en esa postura teatral*. (180-181, énfasis añadido)

En esta escena, en la que los personajes se encuentran en una inmovilidad casi absoluta (que solo es alterada por los gestos banales de Maurice) y no intercambian sino frases (o, más exactamente, fragmentos de frases) insignificantes, los elementos considerados habitualmente como el fundamento de toda narración, a saber, acciones y diálogo, cumplen un papel secundario. En consecuencia, el sentido de este pasaje y su función dentro de la representación de la historia narrada están determinados por la descripción de los detalles, de todo eso que, al no ser sino la cara superficial de los hechos, no tiene una incidencia directa en el relato: la agitación que el cambio de posición de Maurice produce en la tela de su bata, los movimientos y la ubicación del personaje en relación con su interlocutor, la forma en la que fuma y luego apaga su cigarrillo, la apariencia de la colilla aplastada en el cenicero...

Al descomponer las acciones narradas en una sucesión de movimientos ínfimos, el participio presente retarda la acción y la muestra como una serie de imágenes que capturan cada uno de los gestos de los personajes. El carácter reiterativo de este modo verbal, que posee las propiedades del verbo y del adjetivo, y que presenta acciones inacabadas, en proceso de realización (Pellar, Rioul y Riegel 588),¹⁰ acentúa esta inmovilidad, esta pasividad paradójica de los personajes, que son representados en el momento en que realizan

10 Estos gramáticos insisten en la naturaleza en cierta medida híbrida de este modo impersonal que, aunque posee las propiedades esenciales del verbo (complementos, negación, etc.), siempre se encuentra subordinado a otra acción de la cual él no es sino el complemento, y que puede cumplir también con las funciones del adjetivo calificativo.

estos movimientos casi imperceptibles. En esta recreación del encuentro entre Maurice y Montès, que el narrador elabora a partir del relato que este último le hace sobre dicho encuentro, los verbos no cumplen una función narrativa sino descriptiva, puesto que representan de manera visual las posturas que asumen los personajes y dan cuenta de la forma en que estos son percibidos por quienes los observan, ya sea el narrador u otro personaje.

La suspensión del tiempo y el protagonismo que tiene el instante en *Tríptico*, *El viento* y *El palacio*, al igual que la profusión de la descripción en estas novelas, se relacionan directamente con el deseo de los protagonistas de comprender y de representar todo lo que ven, de explorar todas las facetas de la realidad, de dar cuenta de la totalidad de los fenómenos que constituyen su experiencia del mundo. Aunque varias escenas de estos relatos narran simplemente aquello que ocurre en un breve lapso, estas le ofrecen al lector, por medio de la representación del conjunto de percepciones, recuerdos, emociones y pensamientos que ocupan la consciencia de los personajes, una imagen de los hechos que pretende ser global, totalizante, a través de la cual dichos personajes intentan captar la complejidad de la realidad.

Con relación a esta empresa de representación y descripción exhaustiva de todos los fenómenos de orden físico, afectivo e intelectual que se ofrecen a la consideración de los personajes de Simon, las novelas de este autor pueden ser leídas, al igual que las narraciones de otros autores de la nueva novela, como novelas “realistas”, en la medida en que presentan el punto de vista de un sujeto que se encuentra en contacto permanente con el mundo en su dimensión más concreta y que trata de recrear, de la manera más exacta y más completa posible, la presencia tangible de la realidad.

En su análisis de los relatos homéricos, que él considera como uno de los paradigmas de la representación de la realidad en la narrativa occidental, Erich Auerbach ilustra la manera en la que todos los elementos representados en estos poemas épicos forman parte de un mismo tejido narrativo. Las escenas retrospectivas, las digresiones, las largas descripciones de objetos y los pasajes que presentan a los personajes, que podrían leerse como simples paréntesis dentro del presente de la narración y sin una relación directa con este, conforman la sustancia, la materia fundamental de los relatos de Homero, de igual forma que las acciones narradas. Para el aedo griego, el presente del relato contiene todos los elementos (incluido el pasado) que constituyen el objeto de la percepción y de la consciencia (Auerbach 13).

Guardando las proporciones, estas características del estilo homérico parecen corresponder a la voluntad de los narradores de *El viento*, *Tríptico* y *El palacio* de nombrar y de describir todo, de dar cuenta de todos los aspectos de la realidad. En el episodio de *El palacio* en el que el protagonista, durante una larga noche de insomnio, se distrae examinando atentamente las inscripciones y los dibujos de una caja de cigarrillos, la profusión de las imágenes y la precisión extrema de la representación dan lugar, de forma similar a la célebre descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, a la recreación de un mundo independiente y completo en sí mismo. Siguiendo el recorrido de la mirada del héroe a lo largo de tres páginas, el narrador representa toda una escena en miniatura, con su decorado y sus personajes, dibujada en uno de los sellos adheridos a la superficie de la caja:

[...] un ancho sello verde oscuro que casi le daba la vuelta a la caja y que llevaba escritas en grandes caracteres las palabras: REPÚBLICA DE CUBA [...] destacándose sobre un fondo de rayos que venían a dar a la izquierda y a la derecha contra dos cartuchos ovalados [...], el cartucho de la izquierda enmarcando un escudo [...], el escudo dividido en tres zonas por dos líneas rectas que formaban una T: arriba [...] una franja horizontal en la que se encontraba representado el sol elevándose por encima de un mar en medio de dos islas (¿o dos peñascos?) entre las cuales estaba dibujada una llave flotando sobre (o suspendida en el aire un poco por encima de) las olas, la parte inferior derecha [...] dividida por tres franjas verdes en diagonal, la de la derecha encerrando un paisaje montañoso compuesto por una cresta oscura, en el primer plano, en la que crecía una alta palmera de hojas abundantes [...], y en el otro cartucho ovalado podía verse representado un campo de tabaco cuyas largas hojas ocultaban hasta la mitad del cuerpo a varios hombres en mangas de camisa y tocados con un gran sombrero, ocupados sin duda de la cosecha. (165-166)

La multitud de detalles de la descripción de una imagen que no mide sino unos pocos centímetros, pero que contiene varios niveles de representación de una complejidad considerable, pone en evidencia la manera como la mirada del estudiante explora milimétricamente todas las superficies y todas las cosas. Las figuras geométricas, las inscripciones, los motivos, el dibujo del paisaje rural, la disposición de los diferentes elementos en el espacio, todo

en este pasaje constituye el objeto de una descripción exhaustiva, rigurosa, de una representación que solo puede ser calificada como hiperrealista, y que es una especie de materialización, de objetivación del contenido de la consciencia del personaje.

Sin embargo, pese a la precisión casi que sobrehumana de esta mirada, capaz de distinguir cada trazo de los dibujos microscópicos que recubren la superficie de la caja (la descripción da cuenta incluso del atuendo y de la actividad que realizan los recolectores de tabaco representados en el sello), la relación que se establece entre la subjetividad del héroe y el mundo objetivo está marcada por la incertidumbre sobre la exactitud de la información que proporciona la percepción —y que aparece de forma explícita en este pasaje en las oraciones consignadas entre paréntesis—. Al ser examinado, inventariado y descrito de manera tan exhaustiva como en las narraciones épicas, el mundo ya no es para el protagonista de *El palacio* ese lugar familiar, transparente y pleno de sentido representado en las narraciones homéricas. El estudiante, al igual que muchos de los personajes de la obra de Simon y de otros escritores de la nueva novela, está perdido en un espacio repleto de objetos que, al no tener ninguna relación con su subjetividad ni con su experiencia vital, carecen de todo significado. En este mundo opaco en el que los protagonistas del nobel no pueden percibir sino la pura apariencia de los fenómenos, la única certeza que pueden tener es la de la existencia física de las cosas.

El encadenamiento de imágenes que contienen otras imágenes, que determina la estructura del pasaje citado, permite identificar una de las características fundamentales de la descripción en la obra de Simon: su capacidad de engendrar otras descripciones y otras narraciones. En las líneas que preceden este fragmento, la imagen del estudiante sentado frente a una mesa en su habitación de hotel conduce a la descripción de la caja de cigarrillos que se encuentra en dicha mesa, y esta descripción, que da cuenta de todos los dibujos que recubren las dos grandes caras de la caja, conduce a su vez a la descripción del sello, en el cual está contenida la imagen del escudo; finalmente, la escena de la recolección de hojas de tabaco se inserta en la descripción de las tres partes que conforman el escudo. En esta estructura, similar a la de las muñecas rusas guardadas una dentro de la otra, la sola representación visual de un objeto desencadena el movimiento, la progresión del texto, y da lugar a esta serie de imágenes cuyo último elemento, aunque es el más pequeño, contiene el germen de todo un relato.

Con respecto a esta dimensión creadora de la descripción en las novelas de Simon, es preciso resaltar que si, por un lado, los pasajes descriptivos de estas obras ocasionan una suspensión de la acción y del tiempo en el que esta se desarrolla, dichos pasajes también pueden, por otro lado, poner las imágenes en movimiento y dar lugar a una narración. Precisamente, es así como está construida la estructura narrativa de *Tríptico*; en esa novela, la intriga se desarrolla a partir de la descripción de escenas y personajes retratados en afiches, fotografías, rollos filmicos y cartas postales. De igual manera, las historias contadas —o, más exactamente, esbozadas— en cada uno de los tres paneles que conforman este tríptico narrativo están enteramente constituidas de imágenes, ya sea fijas o animadas por la descripción, como en este pasaje en el que los personajes dibujados en un afiche de circo comienzan a moverse, literalmente, al ser descritos:

A pesar de la distancia se puede distinguir, del lado opuesto del rostro monumental del payaso, al otro lado de la pista en donde el domador se enfrenta a los tigres, una cabeza de león de alrededor de dos metros de largo y de color rojizo, que ruge y sacude su melena oscura. Para que se destaque mejor sobre el fondo amarillo, dicha melena está rodeada de un halo blanco que se difumina. Más arriba, el nombre del circo está escrito con grandes letras azules que rodean, formando medio círculo, el sombrero verde del payaso. Más fuertes que la música interpretada a la sordina, se pueden escuchar a veces, venidos de afuera, los bufidos y los rugidos de las fieras. Debajo de la carpa se estanca un pesado olor a boñiga y a bestias [...]. [E]l director de orquesta, vestido con una túnica de estilo militar, balancea la batuta que sostiene entre el índice y el pulgar, el meñique en el aire [...]. Cautivo todo el tiempo entre los rayos deslumbrantes del proyector, [...] el payaso, con la cara untada de blanco, [...] se ocupa de una escalera de manera torpe. [...] Apoya la escalera en uno de sus largueros y trata de pararla, sus movimientos, a sacudidas, acompañados por un redoble de tambor. (76-78)

Las referencias a las diferentes tonalidades de las imágenes, a la composición del dibujo y a la inscripción del nombre del circo le permiten al lector identificar este fragmento como una descripción de un afiche, de una escena dibujada y, por lo tanto, inmóvil. No obstante, la alusión a los movimientos que realizan los personajes, así como a los sonidos y olores que se perciben

en la carpa, vuelven ambigua la naturaleza de esta escena, que bien puede ser interpretada como una representación gráfica, o bien como un relato, como una serie de acciones que se desarrollan en el tiempo de la narración y de las que la instancia narrativa da cuenta de forma detallada. La imagen del director de orquesta, cuyos gestos sutiles se encuentran a medio camino entre la pose y el movimiento, participa de la naturaleza ambigua de esta representación, en la que todo un universo narrativo se construye a partir de la descripción del aspecto que los objetos presentan a la vista.

En contraste con el carácter multidimensional de este afiche, provisto no solo de imágenes en movimiento, sino también de sonidos y olores, las películas y los fragmentos de rollos filmicos, en esta novela, presentan cuadros y escenas paradójicamente inmóviles y con frecuencia mudos, pero que hacen avanzar las historias narradas, puesto que le brindan al lector la información que le permite reconstruir las tres intrigas: la muerte de una niña, en el campo, a quien su niñera deja sola a la orilla de un río para acudir a una cita amorosa con un cazador; el encuentro sexual entre la mesera de un bar, en una ciudad industrial, y un joven recién casado el mismo día de su boda, y la liberación de un adolescente implicado en una investigación judicial por tráfico de drogas gracias a los buenos oficios de su madre, quien persuade a un extranjero con influencias en la policía para que haga desaparecer las pruebas del delito. El episodio principal de esta última historia, en el cual el extranjero le ofrece dinero a un comisario de policía para que este le entregue las pruebas que incriminan al joven, es narrado —o, más bien, sugerido— por medio de la descripción de una proyección cinematográfica en la que varios planos que se sobreponen unos a otros muestran a los personajes mientras sostienen una conversación inaudible y permanecen en una inmovilidad casi absoluta:

El plano siguiente [...] supone una serie de movimientos de la cámara acercándose, alejándose, acercándose de nuevo, enfocando sucesivamente: un maletín de cuero negro con cierre metálico, luego los dos protagonistas sentados en una silla como las que hay un bar, luego uno u otro de sus rostros y, al final, de nuevo el maletín, pero abierto esta vez, y cuyo interior se puede ver lleno de fajos de billetes. Uno de los dos personajes es el hombre corpulento [...]. [É] escucha, con una expresión indescifrable en su rostro, las frases locuaces del otro personaje [...]. Este está sentado en una pose

despreocupada y desenvuelta, con uno de sus brazos sobre el espaldar de la silla, el otro brazo subrayando sus palabras con gestos rápidos [...]. Él parece a la vez seguro de sí mismo, lleno de locuacidad y, sin embargo, ligeramente nervioso, volteando la cabeza frecuentemente como para vigilar la entrada de lo que debe ser el salón trasero de un bar [...]. El hombre corpulento sigue impassible, siempre en la misma posición, y en silencio. Uno no podría decir si escucha. (Simon, *Triptyque* 140-141)

Aunque el cine es considerado como la representación por excelencia de la imagen en movimiento, y pese a su naturaleza esencialmente narrativa —como es el caso de la novela—, puesto que presenta situaciones y personajes que evolucionan en el espacio y en el tiempo, este fragmento de película no cuenta la historia mostrando lo que dicen y hacen los personajes, sino a través de una serie de imágenes estáticas que brindan los elementos claves de la acción. A partir de estos fotogramas, el lector de la novela, convertido en espectador de esta proyección entrecortada y muda, puede reconstruir la escena: por un lado, la descripción física de uno de los personajes le permite identificarlo como el extranjero, ya que corresponde a la manera en la que este es caracterizado, en pasajes anteriores, como un “hombre corpulento”; por otro lado, la imagen, bastante elocuente, del maletín lleno de billetes, al igual que la actitud nerviosa del otro personaje, pone en evidencia el hecho de que se trata de un soborno o, al menos, de un arreglo clandestino, sospechoso, entre los dos individuos. La película no muestra la realización de ninguna acción ni presenta esta información de manera explícita, y el espectador ni siquiera puede oír lo que dice el comisario, pero todo el relato se insinúa a través de la sola fuerza expresiva de las imágenes.

La opacidad del mundo cuando se mira de cerca

Tal y como se ha mostrado anteriormente, la realidad, definida como el conjunto de fenómenos susceptibles de ser aprehendidos por los sentidos y por el intelecto, es examinada rigurosamente por los protagonistas de los relatos de Simon y representada con lujo de detalles. En *Tríptico*, *El palacio* y *El viento*, todo constituye el objeto de la observación y de la descripción detallada, incluyendo el lenguaje en su dimensión material y hasta el sujeto, quien, convertido en un extranjero para sí mismo, se entrega a la

contemplación de su propia imagen. Los objetos que decoran el espacio en el que se encuentran, la apariencia y los gestos de las otras personas, los viejos afiches rasgados en los muros de la ciudad y los grandes avisos publicitarios, la belleza sutil o exuberante de los elementos de la naturaleza y los aspectos prosaicos de la existencia... Los personajes de Simon observan todo lo que les rodea con una atención que denota a la vez la fascinación, el sentimiento de extrañeza y la incompreensión. En un fragmento que presenta el paisaje campestre en donde se desarrolla uno de los paneles narrativos de *Tríptico*, por citar un ejemplo, la instancia narrativa se detiene en la descripción de las flores y de la más pequeña brizna de hierba, así como en el color, el tamaño y la textura de la boñiga que una vaca de pelaje rojizo salpicado de excremento deja caer a su paso (18). Igualmente, en esta novela, las numerosas escenas eróticas son representadas de forma tan detallada y explícita como en una película pornográfica:

La muchacha está tumbada hacia adelante [...], sus nalgas como pegadas a la bola ensortijada que forma la cabellera del hombre acostado debajo de ella en sentido contrario y agarrado con las dos manos de las caderas blancas. La bola negra es animada por ligeros movimientos. La respiración de la muchacha se hace cada vez más agitada. Descendiendo por las caderas, las dos manos oscuras alcanzan poco a poco las nalgas que ellas separan y descubren el surco en donde la piel lechosa se tiñe de marrón al mismo tiempo que se pliega en forma de estrella alrededor del ano que la lengua roja y musculosa del hombre, casi negra en la penumbra, comienza a lamer con la punta. (194-195)

Al ser observado por los personajes a través de orificios en los muros o proyectado en tecnicolor en una pantalla de cine, el acto sexual se convierte en un espectáculo que, al ser descrito de forma minuciosa, es despojado de toda connotación erótica. En los diferentes pasajes de *Tríptico* en los que se relatan escenas sexuales, se muestran detalladamente los movimientos y la anatomía de los amantes, y se privilegian los aspectos puramente fisiológicos y mecánicos de la sexualidad. La exhaustividad de estos “primeros planos” anatómicos produce una suerte de desrealización del cuerpo humano, que es representado, no como un todo armónico, sino como un conjunto caótico de miembros y de siluetas informes. Agrandada por un *zoom* que captura los

más pequeños detalles, la imagen del cuerpo es fragmentada hasta volverse irreconocible. Es así como, en el episodio citado, la cabeza del hombre no es más que una “bola ensortijada” agitándose entre los muslos de su amante, y los genitales de esta última, vistos de muy cerca, se convierten en una masa color marrón; esta escena no puede ser considerada como la representación de dos individuos, sino de partes del cuerpo.

Para los protagonistas de los relatos de Simon, que podrían todos ser calificados como voyeristas, la realidad es un espectáculo que observan con el mismo interés, con la misma curiosidad insaciable con la que los dos personajes adolescentes de *Tríptico* contemplan esta escena protagonizada por la joven niñera y el cazador. De igual forma, uno de los elementos más importantes de la caracterización del protagonista de *El viento* es la cámara fotográfica que lleva siempre colgada al cuello —y que es designada por el narrador como el “tercer ojo” del personaje—, lo que da cuenta de la manera en que la vista es para Montès un instrumento que le permite descubrir y explorar todo lo que le rodea.

La gran atención con la que los personajes de Simon contemplan el mundo objetivo puede ser interpretada como un signo evidente de la distancia insalvable que los separa de ese mundo extraño cuyo sentido les escapa, puesto que el acto de observar —que constituye la principal actividad de estos personajes— implica por definición una separación, una toma de distancia entre el sujeto y el objeto de la mirada. Para Bernard Andrès, la forma en la que el héroe de *El viento* se relaciona con los otros y se percibe a sí mismo está determinada, precisamente, por la distancia abismal que lo separa de una realidad completamente incomprensible y que supera todas sus fuerzas y sus facultades (30). Este carácter extraño que reviste el mundo objetivo a los ojos del personaje es puesto en evidencia en la escena de su visita a la oficina del notario; en el relato que este último le hace al narrador sobre el episodio, el visitante es descrito como un idiota incapaz de comprender lo que se le dice o, al menos, de escuchar:

Pero luego de una hora, y mientras que yo le había explicado a lo largo y a lo ancho por enésima vez el asunto [el objeto de la conversación es una hacienda vitícola que el héroe acaba de heredar] y que nunca ninguna persona volvería a poner en pie una propiedad en ese estado, él todavía no había abierto la boca para otra cosa sino para decir: “sí”, “no”, “puede ser”

o “no sé”, y yo me pregunto si él se había molestado siquiera en escucharme, porque, en el momento en el que yo dejaba de mirarlo, lo encontraba, al levantar la cabeza, ocupado mirando este grabado, o la parte de arriba de la biblioteca, o el tapete, o esa lámpara, exactamente como si quisiera hacer un inventario o como si nunca en su vida hubiera entrado a una oficina como esta. (Simon, *Le vent* 16)

El interés desmedido del protagonista por los diferentes objetos que decoran la oficina del notario, así como el hecho de que solo responde someramente a su interlocutor, ponen de manifiesto el fracaso de la comunicación entre los dos personajes. La alusión que hace el notario a la atención con la que Montès observa todas las cosas, como si se tratara de objetos extraordinarios que ve por primera vez, da cuenta de la incapacidad del personaje de penetrar la superficie de una realidad para él opaca y confusa. Algo similar ocurre en los episodios que relatan sus encuentros con Rose, la camarera del hotel en el que él se hospeda, o con su prima Cécile, que son las únicas personas de la ciudad que le muestran cierta simpatía y con las que puede establecer una comunicación, así sea precaria y fundada en la mutua incompreensión. En estos episodios, los gestos y las palabras de las dos mujeres, que son para el protagonista signos equívocos cuyo significado no puede descifrar, no le brindan información alguna sobre lo que ellas piensan y sienten.

Paradójicamente, este observador atento, que recorre la cara visible de los fenómenos en busca del sentido del mundo y de su propia experiencia, sufre de una suerte de miopía, que hace que solo pueda percibir a los otros como “siluetas imprecisas de bípedos” (Simon, *Le vent* 189) o, como es el caso del siguiente pasaje, como un conjunto de formas borrosas desprovistas de sentido:

Fue solamente después de un momento cuando Montès sintió la mano del sacerdote sobre su brazo y vio de cerca el amasijo de carnes flojas, grisáceas, que parecían escurrirse alrededor del eje de la nariz y de la boca formando pliegues sinuosos y flácidos salpicados de pelos grises. Él me dijo que pasó todavía otro momento hasta que se dio cuenta de que era un rostro [...], que veía bien las arrugas, la barba de dos días [...] sin que ninguna otra cosa (ningún concepto, ninguna idea, con mayor razón ningún pensamiento) le viniera a la mente: ninguna otra cosa sino la pura consciencia de las formas. (249)

Debido a esta desrealización del mundo, ligada a la imposibilidad de interpretar y de establecer una relación con él de otra forma que no sea a través de los sentidos, los protagonistas de *El viento* y de *El palacio* experimentan una sensación de alienación profunda con respecto a una realidad en la cual no pueden tener otro rol sino el de espectadores. Ahora bien, estos personajes no solamente están alienados del mundo exterior, sino también de ellos mismos, al punto que no se pueden reconocer en su propia imagen ni en sus acciones, que les son completamente extrañas; estas novelas, en las que incluso el sujeto, reducido a la pasividad y a la impotencia, constituye un objeto oscuro de su propia percepción, presentan varias escenas en las que los protagonistas, al no tener consciencia alguna de ser los actores de sus propias acciones, se ven actuar como en una película o en un sueño, o bien tienen la sensación de estar frente a otra persona cuando contemplan su imagen en un espejo.

Siguiendo la lectura de Patrick Longuet, para quien la abundancia de la descripción en la obra de Simon se encuentra directamente ligada a la degradación física y a la carencia de sentido del mundo representado por el novelista (44), la importancia que para los personajes de estos relatos cobra la apariencia visible del mundo puede interpretarse como la manifestación de la impotencia de la razón para aprehender y descifrar la realidad. Dada la imposibilidad de encontrar el significado, lo único que queda por representar en *Tríptico*, *El viento* y *El palacio* es el significante, el “cuerpo tangible” de los signos. Es así como, en estas narraciones, incluso el lenguaje escrito no es más que una imagen en medio de otras imágenes y constituye el objeto de una representación puramente gráfica, que subraya la dimensión material de las palabras; en las pancartas y afiches rotos pegados uno al lado del otro en las calles y en los que el mismo mensaje se repite varias veces, en los inmensos avisos publicitarios que recubren las fachadas de los edificios y los costados de los vagones del tranvía, en los viejos periódicos arrugados, las palabras no son sino simples caracteres de impresión cuya forma y color resultan más significativos que su contenido verbal. Lejos de ser el templo de correspondencias secretas, descrito por Baudelaire, en el que era posible escuchar el lenguaje de las cosas, el mundo visible es para los personajes de Claude Simon un bosque de signos opacos en el que se encuentran irremediabilmente extraviados.

En los relatos del nobel francés, la empresa de desestabilización de los principios fundamentales del género novelesco pone en cuestión la noción misma de novela. Estas obras, cuyos héroes se encuentran reducidos a la inactividad y a la impotencia, convertidos en simples espectadores de su propia historia, extraviados, paradójicamente, en medio de los lugares que han recorrido incansablemente con la mirada, y confrontados a la imposibilidad de descifrar el sentido del mundo que les rodea; estas novelas en las que no ocurre nada, en las que la anécdota contada no es sino una eterna repetición de los mismos episodios banales y de las mismas conversaciones insignificantes; estas obras, que parecen no tener narrador y ni siquiera intriga, constituyen un cuestionamiento radical de la posibilidad de dar cuenta, a través de la narración, del carácter complejo, contradictorio y fragmentario de la experiencia del hombre en la época moderna, en la cual lo único que queda por contar son acciones fútiles que, desprovistas de todo heroísmo y de todo significado profundo, no tienen incidencia alguna en la realidad.

A través de la fábula, de la representación de una serie de eventos que se desarrollan en el tiempo, las novelas de Claude Simon presentan una reflexión sobre los códigos y procedimientos narrativos establecidos desde el siglo XIX, convertidos en simples convenciones, y ponen de manifiesto la naturaleza arbitraria de los principios de representación de la novela como género, lo que provoca la desestabilización de sus propias estructuras y de los significados construidos por la narración. Al mostrar los artificios de la narración, estos textos ponen en entredicho la coherencia, el carácter unívoco y la verosimilitud de la intriga, cuyo desarrollo no obedece a una sucesión lineal y lógica de los acontecimientos, sino a la relación que se establece entre los diferentes elementos que conforman el relato. En *El palacio*, *Tríptico* y *El viento*, las categorías de “intriga”, de “narrador” y de “personaje”, al igual que la representación detallada del mundo material percibido por los protagonistas —y que en la narrativa tradicional contribuyen a la creación de la ilusión realista—, son mostrados como construcciones discursivas que hacen alusión a un referente exterior al texto, pero también al texto mismo y a los mecanismos de funcionamiento de la ficción.

Obras citadas

- Andrès, Bernard. *Profilis du personnage chez Claude Simon*. Paris: Minuit, 1992. Impreso.
- Auerbach, Erich. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968. Impreso.
- Duffy, Jean. “Claude Simon, Merleau-Ponty et la perception”. Trad. Michèle Touret. *Lectures de La Route des Flandres*. Ed. Francine Dugast-Portes y Michèle Touret. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1997. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Trad. François Vezin. Paris: Gallimard, 1986. Impreso.
- Longuet, Patrick. *Lire Claude Simon: la polyphonie du monde*. Paris: Minuit, 1995. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Gallimard, 1964. Impreso.
- . “Le philosophe et son ombre”. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. Impreso.
- Orace, Stéphanie. “Double de soi, double du monde: l'image, de la représentation à la médiation”. *Les images de Claude Simon : des mots pour le voir*. Ed. Stéphane Bikialo y Catherine Rannoux. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. Impreso.
- Pellat, Jean-Christophe, René Rioul y Martin Riegel. *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009. Impreso.
- Simon, Claude. *Le Palace*. Paris : Minuit, 1962. Impreso.
- . *Triptyque*. Paris : Minuit, 1973. Impreso.
- . *Le Vent*. 1957. Paris : Minuit, 2013. Impreso.
- Skyes, Stuart. *Les Romans de Claude Simon*. Paris : Minuit, 1979. Impreso.

Sobre la autora

Lorena Panche es investigadora en estudios literarios con énfasis en literatura francesa del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, historia y teoría del género novelesco y del realismo francés. Master en literatura francesa de la Universidad Lumière Lyon 2. Publicó una reseña de la novela *Verano*, de J. M. Coetzee, en la revista *Razón pública*, en marzo del 2011. Actualmente es miembro del grupo de investigación sobre el papel de las ciencias humanas en la universidad de la excelencia, del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.

La poética neoclásica en las letras de la Independencia: *La Tocaimada*

Jorge Enrique Rojas Otálora
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
jerojaso@unal.edu.co

En este trabajo se pretende mostrar cómo la Ilustración y el Neoclasicismo constituyen la base sobre la cual se elaboró la producción de los intelectuales y escritores que expresaron las inquietudes insurgentes en Santafé de Bogotá a fines del periodo colonial. Se ejemplifica la forma en que se combinan inquietudes políticas y elaboración estética, mediante el análisis de la producción literaria de uno de estos autores ilustrados: José Ángel Manrique. La obra, *La Tocaimada*, es una parodia que logra integrar preocupaciones políticas con una afortunada creación estética, para hacer evidente una situación conflictiva, mediante una lúdica versión del Olimpo. Este autor acude al juego de referencias clásicas para estructurar su texto y proponer una mirada crítica sobre las circunstancias del virreinato.

Palabras clave: Ilustración; Neoclasicismo; parodia; referencias clásicas; virreinato.

Cómo citar este texto (MLA): Rojas Otálora, Jorge Enrique. "La poética neoclásica en las letras de la Independencia: *La Tocaimada*". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 121-139.

Artículo de reflexión. Recibido: 05/11/14; aceptado: 15/12/14.



Neoclassical Poetics in the Literature of the Independence Period: *La Tocaimada*

The article shows how the Enlightenment and Neoclassicism constitute the basis for the production of intellectuals and writers who expressed insurgent ideas toward the end of the Colonial period in Santafé de Bogotá. Through the analysis of the literary production of one of these enlightened authors, José Ángel Manrique, it illustrates how political concerns are combined with aesthetic creation. Manrique's work, *La Tocaimada*, is a parody that manages to successfully integrate politics and aesthetics, in order to reveal a conflictive situation through a playful version of the Olympus. The author resorts to the play of classical allusions to structure his text and provide a critical view of the circumstances during the period of the Viceroyalty.

Keywords: Enlightenment; Neoclassicism; parody; classical allusions; Viceroyalty.

A poética neoclássica nas letras da Independência: *La Tocaimada*

Neste trabalho, pretende-se mostrar como o Iluminismo e o Neoclassicismo constituem a base sobre a qual se elaborou a produção dos intelectuais e escritores que expressaram as inquietações insurgentes em Santafé de Bogotá no final do período colonial. Exemplifica-se a forma em que se combinam inquietações políticas e a elaboração estética, mediante a análise da produção literária de um desses autores ilustrados: José Ángel Manrique. A obra, *La Tocaimada*, é uma paródia que consegue integrar preocupações políticas com a próspera criação estética, para tornar evidente uma situação conflitiva, por meio de uma lúdica versão do Olimpo. Esse autor recorre ao jogo de referências clássicas para estruturar seu texto e propor um olhar crítico sobre as circunstâncias do vice-reinado.

Palavras-chave: Iluminismo; Neoclassicismo; paródia; referências clássicas; vice-reinado.

Introducción

A FINES DEL SIGLO XX SE debatió ampliamente el lugar que la historia literaria debería ocupar en los estudios literarios, pues estaba siendo desplazada por la teoría literaria. La forma en que tradicionalmente se organizaba el conjunto de los textos de una época o de una región fue severamente cuestionada. El problema básico del debate, que sigue vigente, tiene que ver con los criterios a partir de los cuales se consideran unos textos más representativos que otros. ¿Qué debe predominar? ¿Lo literario o lo histórico? Hélène Pouliquen define la historia literaria como el cúmulo de “informaciones necesarias para que un lector, después de la primera emoción causada por un texto, pueda precisar y redondear las múltiples emergencias de sentido presentidas” (382), lo cual implica, necesariamente, una historia social.

Para comprender y disfrutar la dimensión estética del texto literario, el lector debe manejar el repertorio de lo familiar, todo aquello que ubica ese texto en relación con su contexto (género literario, tema, circunstancias sociales e históricas, etc.). La historia literaria debe proporcionar una enciclopedia pertinente, profundizar en la naturaleza y los componentes de aquello que está fuera del texto y a partir de lo cual este surge. Recordemos que en la comunicación literaria la equivalencia entre emisor y destinatario debe ser construida.

Es pertinente precisar, para lo que aquí nos interesa, que los textos coloniales remiten a un sistema semántico dominante, pero su sentido suele tener que ver más con lo que no se dice, con lo que se niega. En el siglo XVIII hay una tendencia al predominio de temas de contenido ético entre los que sobresalen el comportamiento religioso, la fidelidad a la Corona, la resistencia ante el invasor, etc. Pero poco a poco empiezan a surgir temas relacionados con los valores criollos, con la independencia, con la crítica al despotismo o el futuro de la Nueva Granada.

En este trabajo se pretende mostrar cómo algunos elementos tanto de la Ilustración como del Neoclasicismo constituyen la base sobre la cual se elaboró la producción de los intelectuales y escritores que expresaron las inquietudes insurgentes en Santafé de Bogotá a fines del periodo colonial. Para este propósito es necesario precisar el contexto cultural en que esta producción se origina.

La historiografía, al designar la tendencia que predomina en nuestras letras durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, habla de una fase marcadamente neoclásica del siglo ilustrado; esta tendencia coincide, claro está, con la crisis de las provincias españolas en América, proceso muy conocido: “La fatiga del imperio español, las pretensiones de sus rivales y las aspiraciones de los criollos americanos se conjugan, a fines del siglo XVIII para provocar el inevitable fin del periodo colonial de Hispanoamérica”, sintetiza José Miguel Oviedo (315). Es en este contexto que la nueva clase de los criollos se convierte en agente de las inquietudes intelectuales que se decantaron en el proyecto emancipador: “Aunque en algunos casos este fermento e inquietud americanista no aparezca explícitamente en las obras escritas, hay que considerarlo el sustrato de la actividad intelectual y literaria del periodo” (316).

La época colonial

La organización administrativa de España en América suele dividirse en tres grandes periodos. El primero, que coincide con las etapas de descubrimiento y conquista, es de experimentación y tanteos, representado por las capitulaciones entre la Corona y los primeros conquistadores que, con el título de adelantados, impusieron su voluntad personal mediante actos de explotación y rapiña, que poco tenían que ver con una organización institucional. El segundo inicia con la fundación de las primeras audiencias y la promulgación de las primeras *Leyes de Indias*, particularmente con las de 1542, sancionadas por Carlos V. Los siglos XVII y XVIII verán surgir la imponente y compleja organización burocrática, jurídica, social y política del estado español en las Indias, tal como se configuró durante el reinado de los Austrias. Las reformas introducidas por los Borbones, a partir de Felipe V, en los comienzos del siglo XVIII, constituyen la tercera etapa, que se prolonga hasta la emancipación de los territorios americanos. La obra de Carlos III representa el momento culminante y más significativo de tales reformas.

Las reformas borbónicas dieron paso a una mayor efectividad burocrática y económica mediante la formación de nuevas entidades administrativas. Durante el periodo del virreinato se produjo una serie de transformaciones en los campos científico e intelectual, como desarrollo de los movimientos renovadores de la Ilustración española, particularmente en las medidas

educativas impulsadas por el crecimiento demográfico y económico del Nuevo Reino. Señala María Teresa Cristina que

a partir de la década del sesenta aparecen los primeros síntomas de una necesidad de reorientación intelectual que, inspirada y estimulada inicialmente por los funcionarios reales mismos, deja huellas indelebles en la generación que comienza a formarse por estos años. Con el apoyo de los primeros virreyes ilustrados el Nuevo Reino entra en contacto con la ciencia, con el pensamiento y la cultura de la Europa moderna. (284)

En 1774 el intelectual Francisco Antonio Moreno y Escandón, fiscal de la Real Audiencia, por solicitud del virrey Guirior, presentó un Plan Provisional de Estudios Superiores como base para la creación de la universidad pública. No se trataba de un plan revolucionario, pero sí estaba influido por el pensamiento ilustrado. No buscaba una ruptura con la ortodoxia, pero su eclecticismo y su valoración de la investigación científica señalaba tímidamente el camino de la libertad intelectual, pues atacaba el método silogístico y el método dogmático —fundado en el criterio de autoridad tomista— al cual oponía el criterio de la razón y de la libre opción. Este plan se puso en vigencia solamente de un modo incompleto, en parte por falta de medios económicos y en parte por la oposición de los dominicos, que monopolizaban la educación y eran dueños absolutos de la universidad desde la expulsión de los jesuitas. Con todo, el pensamiento de la Ilustración presentó nuevas opciones a la juventud neogranadina y ensanchó su horizonte cultural e intelectual. Como parte de esta iniciativa se fundó la primera biblioteca pública del Nuevo Mundo, se introdujo la imprenta, se iniciaron las tertulias literarias y se dio comienzo a la Expedición Botánica.

De acuerdo con la política borbónica, interesada en hacer un inventario de las riquezas coloniales, se organizaron diversas “expediciones botánicas enviadas por la Metrópoli —Perú y Nueva España— u organizadas desde la propia colonia —Nueva Granada—” (González Bueno 125). Aunque se centraron en el estudio de las plantas, formaron toda una generación interesada en la ciencia y en el desarrollo del conocimiento:

La Botánica, junto a la Química, serán las disciplinas empleadas en la modernización de las profesiones sanitarias; para su adelanto se crearán

nuevas instituciones, jardines botánicos y laboratorios químicos, diseñados *ex novo*, al gusto de la nueva dinastía borbónica, esto es, centralizados y fieles al poder del Rey. (González Bueno 108)

Los discípulos del científico ilustrado José Celestino Mutis desarrollaron, junto con el pensamiento científico, las ideas independentistas.

Los ilustrados

Entre 1760 y 1808 se produce en el virreinato de la Nueva Granada un proceso de transformación cultural que generó la creación de un grupo denominado los ilustrados. Como ha estudiado Renán Silva, este grupo logró introducir, en medio de una cultura dominada por una visión religiosa del mundo, “un principio de secularización de ciertas esferas de la vida social”, que se expresó, entre otras cosas, en la revalorización del entorno, orientada no tanto a la “búsqueda de la *salvación* como a la *felicidad* terrena apoyada en la prosperidad material” (643; énfasis en el original).

Se dieron dos etapas en este proceso: la primera entre 1767, año de la expulsión de los jesuitas y 1790, cuando se produce una nueva orientación en la política cultural de la monarquía española; la segunda etapa arranca en 1790 y culmina en 1808, en el momento en que la invasión napoleónica generó la crisis política en España y planteó nuevos rumbos para las provincias americanas. En la primera etapa, la dinámica cultural estuvo centrada en la creación de una nueva categoría intelectual de nobleza secular que sustentara las reformas que proponía la Corona. La segunda fase estuvo marcada por el ascenso al trono de Carlos IV, en 1788, y la nueva coyuntura europea generada por la Revolución francesa, que produjo una reacción de sospecha frente a los hombres de letras y originó una nueva especie de despotismo ilustrado que terminó por diluir las propuestas reformistas que se habían planteado anteriormente.

El grupo de los ilustrados era de una gran diversidad, pues incluyó universitarios, clérigos, militares, funcionarios, colonos, comerciantes y abogados, entre otros, pero estaba dotado de un punto de vista común y de una identidad propia a partir de un proyecto cultural. Como consecuencia de esta situación, se produjo la consolidación de intereses específicos y de reivindicaciones propias en el campo cultural, lo cual a su vez da una idea de

lo avanzado que se encontraba el proceso de autonomía y de diferenciación dentro de las élites locales. Señala Silva que para 1808

[l]as metas se habían logrado, pues existía en la sociedad un grupo pequeño pero significativo de individuos que habían asumido como suyos los ideales de la prosperidad, la riqueza y la felicidad. El avance práctico en el proyecto de conocimiento del virreinato, alguna mínima formación de discípulos, y sobre todo la propia elevación de los niveles culturales del grupo ilustrado, según lo muestran algunos de sus textos, indican que ya existía un nuevo “hombre de letras” que podía aspirar a sustituir al viejo clérigo y letrado coloniales, e imponerse como el poder cultural legítimo de la sociedad. (647)

Los ilustrados de la Nueva Granada constituyeron un grupo basado en las leyes de la sociabilidad primaria, en la medida en que se remiten a la familia y a las relaciones de parentesco, aunque también se dan formas de identificación que tienen que ver con lo regional. En un segundo lugar, el punto de encuentro de los ilustrados fue el colegio y la universidad. Del mismo modo, el grupo de los ilustrados encontró dentro de la administración colonial cargos intermedios, pero de cierta importancia, desde los cuales difundieron tanto el pensamiento como las prácticas ilustradas, desempeñando así el papel de intermediarios culturales. Aparecen entonces en la burocracia colonial expresiones tales como “teniente de gobernador letrado” o “corregidor letrado”, que equivaldrían a lo que hoy denominamos un asesor, pues nunca estos personajes llegaron a tener verdadera autoridad. Es importante mencionar, como ejemplo ilustrativo, que en el cargo de “corregidor letrado” de Tocaima se nombró al abogado y naturalista José Joaquín Camacho, catedrático de derecho en el Colegio Mayor del Rosario, periodista y más tarde activista en el movimiento de independencia, a tal grado que llegó a ser parte del primer triunvirato que rigió los destinos de la Nueva Granada en 1814. Terminó fusilado por orden del pacificador español Pablo Morillo en 1816.

Otros elementos que afianzaron el grupo fueron el intercambio epistolar y la colaboración permanente en proyectos ilustrados, como los relacionados con la Expedición Botánica o con aventuras periodísticas y de difusión de las nuevas concepciones, todo lo cual hace pensar en una comunidad de ideas y en la consolidación de un grupo cultural. Pero el elemento que se debe

destacar con mayor énfasis es el de las tertulias, que fueron los lugares de reunión más importantes para los jóvenes universitarios. Como ya se señaló, se trataba de espacios privados de conversación y discusión. Se puede afirmar que la tertulia terminó constituyendo una prolongación de los espacios académicos, porque hacía posible el debate que no se permitía en las aulas.

La década de los noventa deja ver, en el ámbito académico, un choque de ideas y un conflicto generacional entre catedráticos y alumnos que pedían el derecho a discutir un pensamiento diferente al escolástico. La protesta se valió de muchos medios, algunos de tipo académico, pero, entre todos estos, también la burla y la sátira dieron buena cuenta de las diferencias.

La literatura

Hacia 1810 no hay grandes producciones intelectuales; florecen el ensayo y el periodismo sin mayor trascendencia, y la tradición de la poesía religiosa es reemplazada tímidamente por nuevos temas de tipo político. Quedan residuos de la estética barroca que son desplazados por el neoclasicismo que madura de forma tardía. Según Renán Silva, a finales del siglo XVIII surge en la Nueva Granada una nueva relación con los textos que, aunque se limita a los círculos ilustrados, se consolida en la primera década del XIX. Esta transformación se sustenta en tres aspectos: la creación, en los medios urbanos, de asociaciones en las cuales la lectura llegó a ocupar el papel central; la creación de algunas redes de lectores en el campo y, finalmente, el nuevo interés por la lectura de las gacetas.

Teniendo en cuenta este panorama cultural, es significativo que en el tomo II de la *Antología de la poesía colombiana*, publicada por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, la sección denominada “El Neoclasicismo” comience con la presentación de la obra del sabio gaditano José Celestino Mutis y como ejemplo de su producción aparezca su “Oda a José Domingo Duchesne”, rector del Colegio Mayor de San Bartolomé, en traducción de Alberto Salgado Forero. ¿Por qué en traducción?, pues porque Mutis “[f]ue magnífico latinista y poeta horaciano”, según señala el autor de la antología (10). Aparecen así una serie de elementos que permiten entender el contexto de las letras a fines del periodo colonial: predomina la figura de un científico, gran conocedor de las letras clásicas bajo el influjo de la Ilustración francesa, y su poesía, escrita en latín, exalta la figura de un académico.

A finales del siglo XVIII se crearon en la capital del virreinato de la Nueva Granada varios círculos literarios adonde concurrían los espíritus más destacados para leer sus escritos, enriquecerse mutuamente y deleitarse en el estudio de las ciencias y las letras. De este tipo era la tertulia que en su propia casa sostenía Antonio Nariño, conocida como “la del sublime arcano de la filosofía” y a la que concurrían personajes del mundo político. Existía también la tertulia Eutropélica, de la que era alma y sostén el insigne periodista cubano Manuel del Socorro Rodríguez y que, tiempo después, se convertirá en la Asamblea del Buen Gusto y funcionará en la Biblioteca Pública. Existía, por último, la Tertulia del Buen Gusto, que en la casa de Manuela Santamaría de Manrique reunía a los más ilustrados ingenios de la Santa Fe de la época, y en la que se gestaron las ideas de independencia. Al respecto, el historiador Álvaro Pablo Ortiz Rodríguez señala:

[...] el sello distintivo de estas tertulias era el siguiente: la de Manuel del Socorro Rodríguez, de aspiraciones didácticas; la de Nariño, de aspiraciones políticas de fondo; la de doña Manuela, de aspiraciones mundanas. Pero en uno y otro caso, estas variables que revistieron las tertulias en nuestro medio representan, o bien como vigencia, respeto e identificación por lo establecido, o bien como propuesta de innovación e incluso de transgresión, la práctica de unos saberes por otros medios. En otras palabras, a través de estos puntos de encuentro se aprueba, se reprueba, se adecua o se rechaza un discurso cuya base y fundamento primero lo dio la academia, llámese esta Colegio Mayor del Rosario, Colegio Seminario de Popayán o San Bartolomé. (80)

Es evidente que estas tertulias, y en particular la regentada por el intelectual cubano, son la versión santaferña de organizaciones “arcádicas” que habían surgido en Europa y que se extendían a tierras americanas. Conviene recordar que la reina Cristina de Suecia, decepcionada de las intrigas palaciegas, abdicó su trono y se refugió en una de las colinas de Roma, donde estableció un centro cultural para combatir el rebuscamiento y la falta de naturalidad del arte del momento. A su muerte en 1690, sus amigos y seguidores fundaron la Arcadia para honrar su memoria y continuar su lucha, según su manifiesto que proponía “exterminar el mal gusto y empeñarse para que no pudiera resurgir, persiguiéndolo donde anidase y escondiese, aun en los castillos y villas más ignotos e impensados” (Ruedas

de la Serna 19). Si bien es cierto que este mal gusto estaba representado por la retórica culterana y la moda conceptista, que había llegado a sus peores excesos, muy pronto, como ha señalado Ruedas de la Serna, “la prédica de los árcades a favor del humanismo grecolatino funcionó como valladar a las nuevas corrientes ideológicas, de modo particular como obstáculo a las nacientes ideas libertarias que se gestaban en Francia” (18).

Un elemento esencial en la formación cultural de los ilustrados es la lectura de diarios y periódicos. Como se sabe, a finales del siglo XVIII hay una gran proliferación de papeles públicos en los territorios coloniales, como respuesta a la necesidad de los nuevos espíritus de formarse e informarse. Este proceso es paralelo a la discusión sobre dos temas esenciales: la libertad de información, de un lado, y, esencialmente, la libertad para escribir. Todo esto se refleja en la gran cantidad de gacetas que se conocieron en la Nueva Granada y, particularmente, en su difusión desde las capitales hacia los espíritus ilustrados del campo. Al mismo tiempo, el desarrollo del periodismo deja ver un desplazamiento del interés por los temas científicos hacia los temas netamente políticos.

Se puede afirmar que la literatura nacional no sustenta su prestigio en la producción del Neoclasicismo. Por esta razón, en este trabajo deben destacarse los nombres de algunos escritores que vivieron en Santa Fe de Bogotá, desarrollaron una obra significativa a partir de las influencias ilustradas y fueron fermento de las ideas independentistas. Se debe señalar ante todo la figura del citado escritor cubano Manuel del Socorro Rodríguez, y su rica colección de sonetos y epigramas que se caracterizan por la perfección del lenguaje y de la rima, pero que no sobresalen demasiado en la lírica de la época debido al excesivo peso de la tradición clásica en su temática. A pesar del vigor de su producción literaria, su aporte es más significativo en el campo de la difusión intelectual, como ya se señaló. Con algo de mayor fortuna aparece el cartagenero José Fernández Madrid, quien hizo estudios de Medicina y de Ciencias Jurídicas en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y participó activamente en el proceso de emancipación de Cartagena en 1812; llegó a ser presidente de la República en 1816.

Luis Vargas Tejada (1802-1829)

Caso especial es el de Luis Vargas Tejada, quien nació en Santa Fe en 1802, por lo cual pudo haber presenciado desde niño el proceso de independencia. A pesar de vivir casi en la miseria, logró desarrollar una formación autodidacta que lo llevó a ser una figura intelectual de primer orden en el momento de la victoria de Boyacá. Participó activamente en la política y llegó a ser secretario privado de Santander cuando ejerció la vicepresidencia. Su desencanto por la figura de Bolívar lo llevó a participar en la conspiración del 25 de septiembre de 1828.

Vargas Tejada compone una importante cantidad de obras dramáticas, entre las que sobresalen varias tragedias cuyos títulos aluden a personajes indígenas: *Aquimín*, compuesta en 1827 y representada en varias ocasiones, *Saquesagipa*, de la que apenas se conservan algunos fragmentos, y *Sugamuxi*, tragedia en cinco actos sobre el incendio del templo del Sol de Sogamoso, en medio del conflicto con los conquistadores españoles; esta es la única obra que se conserva completa y existen varios testimonios de diversas representaciones exitosas. Otra obra dramática, pero de temática totalmente diferente, aunque desarrolla la idea de la lucha por la libertad, es *Witikingo*.

Sin embargo, para lo que aquí nos interesa, se debe mencionar una breve obra que su autor denominó comedia y que fue escrita hacia 1825, cuando Vargas Tejada aún parece tener una opinión positiva de Bolívar: *El Parnaso transferido*. Para diciembre del año siguiente, 1826, la mirada de Vargas Tejada sobre el Libertador varía significativamente, pues para los festejos que se desarrollan en la población de La Mesa compone un monólogo con el título de *Catón en Útica*, en el que expresa “las pasiones encontradas que le generan los actos de Bolívar como gobernante” (Gutiérrez Rodríguez 16). No obstante, su éxito como dramaturgo se consolida en 1828 con un sainete que llega a ser muy popular y que se titula *Las convulsiones*, en el que se aparta de los motivos indígenas y clásicos para burlarse de ciertos vicios de la sociedad por medio de un cuadro divertido y descomplicado. En este mismo año compone un recio monólogo de 191 versos, *La madre de Pausanias*, en el que reafirma su crítica al Libertador.

José Ángel Manrique (1777-1822)

Dentro de las limitaciones de la creación artística de la época, se puede ejemplificar la forma en que se combinan inquietudes políticas y elaboración estética, a partir de las influencias neoclásicas, con el análisis de la producción literaria que se ha conservado de uno de los autores ilustrados: José Ángel Manrique.

José Ángel Manrique fue hijo de Manuela Santamaría de Manrique, de quien heredó su gusto por las letras y su interés por los estudios sobre la naturaleza. A pesar de haber recibido muy joven las órdenes sacerdotales, su activismo político lo llevó a ser encarcelado en varias ocasiones por el gobierno realista. En 1794 fue perseguido junto a Nariño, Zea y otros patriotas, y luego fue un ardoroso partidario de la revolución de 1810. El padre Manrique estuvo a cargo de la iglesia de Manta desde el año 1811, y a partir de 1817 colaboró con la guerrilla patriota de los hermanos Vicente y Ambrosio Almeyda; por esta razón, fue perseguido tenazmente por los realistas, así que tuvo que esconderse en las montañas. Al enterarse del triunfo patriota en Boyacá, ciego y sin recursos, se trasladó a Bogotá, donde Bolívar le ofreció un puesto en el coro de la Catedral, que él no aceptó. Finalmente aceptó ser nombrado cura párroco de Cécota, donde murió en 1822, a la edad de cuarenta y cinco años.

Redactó, en compañía de Jorge Tadeo Lozano, el periódico *Anteojito de larga vista*. Sin embargo, su nombre es recordado fundamentalmente por dos obras de carácter satírico: *La Tocaimada* y *La Tunjanada*. No se conoce mucho de su producción, pero existen varios comentarios sobre *La Tocaimada*. Pacheco Quintero considera que este texto muestra alguna calidad en momentos en que el clasicismo entraba en decadencia, por lo cual el tono burlesco deviene en sátira.

La Tocaimada

La Tocaimada es un poema burlesco, con un tono heroico-cómico lleno de mordacidad, que pretende poner en ridículo a los habitantes de la población de Tocaima, en donde el autor pasó unas vacaciones que no terminaron con buen suceso. No hay una aparente intención moralizante, pero sí una mirada crítica a un grupo social mediante un trabajo que configura un alarde de

erudición y de exhibición estilística. El texto está compuesto en sextinas narrativas, estrofas también denominadas “sexta rima”, constituidas por endecasílabos con rima consonante ABABCC.¹ Una versión más reciente parece ser una adaptación de la primera, pues desorganiza la estructura estrófica original y la convierte en una silva compuesta por 482 endecasílabos en estrofas diversas con rima pareada.²

El texto puede recordar el tono juguetón de la *Batracomiomaquia*, sátira que se burla de los poemas homéricos, aunque sus dardos contienen un agregado sangriento que remite más bien a textos de los Siglos de Oro como la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Luis de Góngora, y especialmente a *La Gatomaquia*, de Lope de Vega. Es evidente que el autor intenta hacer una parodia de la épica clásica, siguiendo a su vez el modelo de los autores burlescos españoles del siglo XVII, que utilizaron el mito en lo que Arellano denomina “su vertiente degradatoria” (41). Sin embargo, el uso de la sexta rima, poco usada en la tradición española, parece relacionar este poema con el de Nicolás Fernández de Moratín titulado *La Diana o arte de la caza*, texto didáctico de corte neoclásico publicado en 1765 en Madrid.

Mediante el relato de un sueño, el narrador cuenta cómo la diosa Caratea disputa con los habitantes del Olimpo el derecho a reinar sobre esta villa, a la que considera el reino del carate. En una evidente parodia de las musas heliconias comienza el poeta diciendo:

Estando trastornada mi cabeza
Vino a verme una moza retozona;
I era tanta mi sorna i mi pereza,
Que al principio creí que era una mona;
I más cuando me dijo en voces suaves:
“Cuéntame de Tocaima lo que sabes”. (1)

Para precisar más adelante:

-
- 1 Fue editada por primera vez en la Imprenta La Matricaria de Popayán, en 1855. Este opúsculo de 15 páginas se conserva en la Biblioteca Nacional de Colombia, fondo Vergara, número 285, 7. En adelante se citará según esta edición refiriéndose a la paginación del documento original.
 - 2 Véase Pacheco Quintero 137-154. El antologista indica que el texto se ha tomado de la publicación de Alejandro Carranza B. titulada *San Dionisio de los caballeros de Tocaima* (Bogotá: A.B.C., 1941. 226-237).

“Eres alguna Diosa del Averno?
O eres una ninfa de aquí junto?
Porque según tus armas i tu traje,
Se te debe rendir el homenaje”.
“Tü eres, me contesta, un hombre perro;
Quien habrá tan sencillo que te crea?
No conocer la Diosa de este cerro,
A la hermosa i pintada *Caratea*?
Por ahora te perdono: ven con migo,
I estarás mui atento a lo que digo”.

Me coje con su diestra en aquel punto:

Yo me pongo a temblar en el instante,
Ya me juzgaba yo como difunto
Porque la *monstruidiosa* iba delante,
I a ese tiempo gritaba sofocada:
“Este sí cantará LA TOCAIMADA!”. (2; énfasis en el original)

Júpiter preside la discusión y cada uno de los olímpicos expone sus argumentos. Juno y Neptuno reclaman para sí el poderío; Minerva expone que, siendo diosa de las ciencias, debe llevarlas a Tocaima donde no se conoce ninguna; en una evidente crítica social, señala la ignorancia de los magistrados y los funcionarios, para añadir en seguida:

Ningún alcalde sabe hacer sumario;
Con el *fierro de herrar* su firma pinta;
I un juez que sea más que extraordinario,
No necesita ni papel ni tinta;
Pues, como oír demandas es pecado,
Se regresa a habitar en despoblado
Humanizar las bestias caratosas,
Hacer que sea elocuente un pueblo bobo,
Maravillas serán más asombrosas
Que mudar en cordero un fiero lobo,
Hacer que vuele un buei rápidamente,

Volver las aguas contra su corriente.
Si acaso consagráis con lo que siento,
Si aumentáis este timbre a mi alta gloria,
Merced que causárame tal contento
Jamás se apartará de mi memoria;
I en menos de cien años os prometo
Que sabrán en Tocaima el alfabeto. (6; énfasis en el original)

La intervención de Vulcano expresa una de las críticas más fuertes del autor contra la sociedad santafereña, pues era sabido que las aguas termales de Tocaima se utilizaban para el tratamiento de las enfermedades venéreas:

La ciudad de Tocaima porque anelo,
Es amparo i refugio de baldados:
Allí encuentran su alivio y su consuelo
Los que llegan de gálico brotados;
Así un rey les conviene semejante
Que al ver estos enfermos no se espante. (7)

Plutón y Proserpina reclaman la propiedad de Tocaima puesto que su excesivo calor está en jurisdicción de los infiernos. Venus da otro giro a la discusión, tomando la palabra, no para pedir el señorío de Tocaima, sino para proponer que este no sea adjudicado a ningún dios, que sea declarado acéfalo y mostrenco aquel pueblo bobo que no sacrifica en sus altares a causa de sus dolencias. Finalmente, Momo, personificación del sarcasmo, las burlas, la ironía y la crítica injusta, exige al padre de los dioses una solución en los siguientes términos:

Júpiter, como juez a ti te toca
Decidir este punto trabajoso:
Ahora mismo pronuncia por tu boca
Lo que te pareciere más piadoso:
De los Dioses cada uno está contento
Con lo que tú lo resuelvas al momento.
Con mucha majestad i señorío,
Pronunció el gran tonante la respuesta:

Si es, dijo, que os rendís a mi alvedrío,
Mi resolución sabe què es esta:
Que la ciudad a nadie seas entregada:
Que se quede Tocaima abandonada:
De este modo, ninguno de los Dioses
Quedará incómodo, ni aflijido;
Dejemos que estas bestias tan feroces
Se queden para siempre en el olvido:
No hagamos caso de esos animales,
Pues ellos no hacen caso de inmortales. (12)

Es evidente que este poema y su sentido crítico expresan un intento por adaptar a un tema local una forma particular de la épica de corta extensión creada por lo poetas alejandrinos de la escuela de Calímaco y que los estudiosos del siglo XIX decidieron llamar epilio. El epilio era, según señala Juan Carlos Fernández Corte,

una forma épica breve, en hexámetros, de asunto insólito o que desarrollaba partes insólitas de tradiciones conocidas, con una fuerte intervención del narrador en la selección de su material, en lo artificioso de su desarrollo, que quiere ser notado, y sobre todo en la tonalidad del conjunto, en ocasiones cercana al drama y en otras a la lírica. (118)

El mismo autor precisa más adelante que la mayoría de los imitadores romanos de Calímaco elaboran en sus epilios rebuscadas historias mitológicas de amores monstruosos. Además, en las cortes helenísticas, los poetas competían entre sí para demostrar arte y erudición, casi siempre orientada a las tradiciones míticas elaboradas por los autores antiguos, de tal modo que se reelaboraron con mucha originalidad las diversas leyendas. El epilio llegó a ser una especie de trabajo monográfico con el cual el artista demostraba su creatividad y su erudición para ser recibido en el círculo cortesano. Se puede pensar en una intención parecida por parte de Manrique en relación con la Tertulia del Buen Gusto.

De otro lado, la poesía satírica o burlesca era considerada en los Siglos de Oro una herramienta para la reprensión moral, pero con frecuencia la utilización de la burla con fines didácticos deviene en ataque mordaz.

Conviene recordar que el Pinciano dice de la parodia que “no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (López Pinciano 3: 234); lo cual implica que hay un texto parodiado y que el lector establece el contraste entre ambos. En el siglo XVIII se acentúa la mirada crítica y la búsqueda de un contenido moral en la épica burlesca (Bonilla Cerezo 20). Con todo, en este caso el hipotexto resulta ser muy amplio, en la medida en que lo constituye la épica clásica, en general, y la mitología grecolatina, en particular.

Conclusiones

Dentro de la amplia producción escrita por los intelectuales neogranadinos no se conservan muchos textos que se puedan considerar particularmente destacables por su valor estético; su significación es ante todo documental. Además de la obra del desafortunado Vargas Tejada, se destaca medianamente la producción de José Ángel Manrique, quien, inmerso en la tradición neoclásica, presenta un texto burlesco ante sus contertulios, proponiendo un divertido ejercicio que pretende demostrar sus conocimientos de la mitología clásica y hacer gala de su erudición. Pero, al mismo tiempo, quiere plantear la situación que en ese momento se presenta dentro del grupo cultural que está surgiendo como consecuencia de las ideas ilustradas. Establece el contraste entre aquellos que aspiran a suceder en el poder a los dignatarios españoles y asumir el control de la colonia, sin alterar su estructura, y aquellos que vienen trabajando en las ideas emancipadoras difundidas por Nariño con la publicación del texto de los Derechos del Hombre. En la medida en que Tocaima era el sitio de veraneo de las autoridades coloniales, de dignatarios, catedráticos y de sus familias, la sátira adquiere ese trasfondo.

Finalmente, aunque el texto de Manrique parece una travesura literaria o una simple exhibición de ingenio santafereño, hay que decir que la generación de fines del siglo XVIII, motivada por las ideas ilustradas, desarrolló una mirada crítica y utilizó la sátira para fines políticos inmediatos. No se entiende que quien hizo parte de esta nueva comunidad de ideas y padeció cárcel por sus concepciones aplicara su ingenio al simple malabarismo verbal. Es posible pensar que tras la lúdica discusión de los dioses olímpicos se esconda un severo cuestionamiento a las contradicciones que se enfrentaban en el ejercicio del poder colonial.

Después de estos divertimentos, Manrique parece haberse entretenido en apuntes sarcásticos y en otras pruebas de ingenio verbal que no se han conservado. Este autor, por su pertenencia a una de las tertulias más afamadas de la ciudad, por su evidente capacidad creadora y por su pasado juvenil de compromiso político, parecía destinado a producir expresiones literarias más maduras y elaboradas. Aunque probablemente en este caso las promesas nunca se cumplieron, su aporte a la causa emancipadora se puede considerar significativo, en la medida en que esta parodia logra combinar sus inquietudes políticas con una afortunada elaboración estética, a partir de una perspectiva ilustrada, para hacer evidente una situación social mediante su juguetona versión del Olimpo.

En síntesis, en las letras de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, no se puede hablar de una elaboración textual que quiera enriquecer la tradición grecolatina, sino de la utilización de esa tradición para expresar apetencias que de otro modo no podrían tener salida. Mientras José Celestino Mutis compone en latín y Manuel del Socorro Rodríguez escribe epigramas seudoclásicos, otros autores de la época, probablemente más representativos de las ideas que se debaten en ese momento, como Vargas Tejada y Manrique, acuden al juego de referencias clásicas para estructurar sus textos y proponer una mirada crítica sobre las circunstancias del virreinato. El lector moderno no puede evitar esa lectura interlineal que le remite a un sistema de significaciones en mayor consonancia con las crisis del régimen colonial y con las expectativas generadas por la decadencia del poder español.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero, eds. *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*. Madrid: Austral, 2002. Impreso.
- Bonilla Cerezo, Rafael y Ángel L. Luján Ateinsa, eds. *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2014. Impreso.
- Cristina, María Teresa. “La literatura en la conquista y la colonia”. *Nueva historia de Colombia*. Vol. 1. Bogotá: Planeta, 1989. 253-299. Impreso.
- Fernández Corte, Juan Carlos. “Catulo y los poetas neotéricos”. *Historia de la literatura latina*. Ed. Carmen Codoñer. Madrid: Cátedra, 1997. 109-122. Impreso.

- González Bueno, Antonio. "Plantas y luces: la Botánica de la Ilustración en la América hispana". *La formación de la cultura virreinal III. El siglo XVIII*. Eds. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid: Iberoamericana, 2006. 107-128. Impreso.
- Gutiérrez Rodríguez, Juan Fernando. "El pensamiento trágico de Luis Vargas Tejada". Tesis de grado, 2004. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. Impreso.
- López Pinciano, Alonso. *Epístolas sobre el arte dramático (de Filosofía antigua poética)*. México: UNAM, 2006. Impreso.
- Ortiz Rodríguez, Álvaro Pablo. *Reformas borbónicas. Mutis catedrático, discípulos y corrientes ilustradas 1750-1816*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2003. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. De los orígenes a la emancipación. 4.^a Reimpresión. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Pacheco Quintero, Jorge, comp. *Antología de la poesía en Colombia*. 2 vols. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Series Minor XIV y XV, 1973. Impreso.
- Pouliquen, Hélène. "Una historia de la literatura para un nuevo lector". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 8 (2006): 381-395. Impreso.
- Ruedas de la Serna, Jorge. *Arcadia portuguesa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. Impreso.
- Silva, Renán. *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: Banco de la República, EAFIT, 2002. Impreso.

Sobre el autor

Jorge Enrique Rojas Otálora es profesor asociado de tiempo completo en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Licenciado en Filología e Idiomas, con especialidad en Español y Lenguas Clásicas por la Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Letras (Literatura Iberoamericana) y estudios de Doctorado en Literatura (española) en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La crisis del constitucionalismo en las letras: de la crítica novelesca a la fundación literaria en Brasil y Venezuela

Dionisio Márquez Arreaza

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

dionisioula@gmail.com

La caída del idealismo nacionalista de los personajes novelescos de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, y *En este país...!*, de Urbaneja Achelpohl, articula emancipación política, literatura de fundación y representación nacional en Brasil y Venezuela. Los personajes son portadores de los ideales patrióticos y reformistas, en sintonía con la retórica nacional de la literatura fundacional y de su carácter “excolonial”. Este carácter comporta una ambivalencia que oscila entre reconocer la inclusión del sujeto marginado y reproducir la misma mirada occidental y colonizadora que marginó a este sujeto en el pasado colonial. En la situación republicana, los personajes reproducen esta mirada a través, tanto del nuevo lenguaje liberal del constitucionalismo, como del discurso sobre la naturaleza y su racionalidad de explotación agropecuaria. Así, el drama de los personajes ficticios se interrelaciona con la promesa de emancipación social de los sujetos históricamente marginados.

Palabras clave: novela; constitucionalismo; exclusión social; Brasil; Venezuela.

Cómo citar este texto (MLA): Márquez Arreaza, Dionisio. "La crisis del constitucionalismo en las letras: de la crítica novelesca a la fundación literaria en Brasil y Venezuela". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 141-170.

Artículo de reflexión. Recibido: 30/04/14; aceptado: 24/07/14.



The Crisis of Constitutionalism in Literature: From Critical Fiction to Foundational Literature in Brazil and Venezuela

The collapse of the nationalist idealism of the fictional characters in Lima Barreto's *Triste fim de Policarpo Quaresma*, and Urbaneja Achelpohl's *En este país...!* articulates political emancipation, foundational literature, and national representation in Brazil and Venezuela. The characters are bearers of patriotic and reformist ideals aligned with the national rhetoric of foundational literature and its “ex-colonial” nature. However, this reveals an ambivalence between recognizing the inclusion of the marginalized subject and reproducing the same Western and colonizing perspective that had marginalized that subject during the Colonial period. In the context of the Republic, the characters reproduce this perspective through both the new liberal language of constitutionalism and the discourse on nature with its agricultural exploitation rationality. Thus, the drama of the fictional characters is interrelated with the promise of social emancipation of historically marginalized subjects.

Keywords: novel; constitutionalism; social exclusion; Brazil; Venezuela.

A crise do constitucionalismo nas letras: da crítica novelesca à fundação literária no Brasil e na Venezuela

A queda do idealismo nacionalista dos personagens novelescos de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *En este país...!*, de Urbaneja Achelpohl, articula emancipação política, literatura de fundação e representação nacional no Brasil e na Venezuela. Os personagens são portadores dos ideais patrióticos e reformistas, em sintonia com a retórica nacional da literatura fundacional e de seu caráter “ex-colonial”. Esse caráter comporta uma ambivalência que varia entre reconhecer a inclusão do sujeito marginalizado e reproduzir o mesmo olhar ocidental e colonizador que marginalizou esse sujeito no passado colonial. Na situação republicana, os personagens reproduzem esse olhar por meio tanto da nova linguagem liberal do constitucionalismo quanto do discurso sobre a natureza e sua racionalidade de exploração agropecuária. Assim, o drama dos personagens fictícios se inter-relaciona com a promessa de emancipação social dos sujeitos historicamente marginalizados.

Palavras-chave: romance; constitucionalismo; exclusão social; Brasil; Venezuela.

Introducción

LA REPRESENTACIÓN DE LA VIDA cotidiana y del sistema de organización social es una característica clave del realismo literario latinoamericano del inicio del siglo xx. La construcción ficcional conduce a una experimentación narrativa de los problemas del individuo en un entorno dado —como en el naturalismo de Zola—, y la relación entre individuo y entorno permite observar los problemas históricos, políticos y económicos de una sociedad explícitamente latinoamericana.

La construcción literaria del fracaso de los personajes Policarpo Quaresma, en *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), del brasileño Lima Barreto, y Gonzalo Ruiseñol, en *En este país...!* (1920), del venezolano Urbaneja Achelpohl, representa artísticamente la tensión entre un discurso ideal liberal patriótico y una práctica republicana excluyente. Pero, a través de esta tensión, estos fracasos novelados también se presentan al lector de la época como una crítica al proyecto de nación ideado después de la Independencia que, en la época de publicación de las novelas, se aproximaba ya a su centenario tanto en Venezuela como en Brasil. Política y literatura conforman la medida de expresión, constatada por las historiografías literarias respectivas, en la producción textual del neoclásico Andrés Bello y el romántico José de Alencar, los más notorios representantes de la fundación literaria nacional de sus países. Así, las novelas denuncian el proyecto de nación como algo incompleto.

El romanticismo indígena y agrario de Policarpo Quaresma

Por relación intertextual, Policarpo se relaciona con la escritura romántica alencariana. En el primer capítulo de la primera parte de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, el narrador se pasea por su amplia biblioteca brasileña y constata, entre los muchos volúmenes, “toda” la obra de Alencar (el adjetivo “toda” está en un paréntesis enfático), destacando una interpretación ingenua del mundo. La vasta y abundante naturaleza y el indígena revalorizado, que constituyeran la grandeza y origen de Brasil en el lenguaje literario de Alencar, pasan a formar parte de la idea de patria de Policarpo. Distinto a la abstracción del primer romanticismo de Gonçalves de Magalhães, el segundo romanticismo literario de Alencar se documenta en las crónicas de la conquista y en la literatura de viaje de los europeos o de los propios

brasileños durante la colonización; por lo tanto, para el personaje, supera la mera verosimilitud ficcional y se equipara al hecho verídico. Eder Silveira destaca que en *O Guarani* (1857), la primera novela indianista de Alencar, se construye el valor veraz del libro novelesco a través de las notas paratextuales a pie de página (91). Este “segundo libro” está compuesto por 57 notas que se refieren al aparato crítico historiador, a títulos de cronistas y viajeros y también a la erudición filológica sobre expresiones de origen tupí. Así, Alencar hace dialogar “científicamente” ficción y fuentes investigadas, con lo que eleva la palabra literaria a estatuto de “gran interpretación de la formación de la nacionalidad brasileña” (Silveira 91-92). Tal diálogo sobrepasa el campo de las letras —y la obra de Alencar, Gonçalves Dias o Castro Alves— y constituye la forma como el brasileño carioca imagina la nación en la segunda mitad del siglo XIX.

La ideología del romanticismo nacional funciona como lectura del mundo, lo que, por un lado, es reflejo objetivo de la realidad y, por otro, en la voz irónica del narrador, se hace una manera quijotesca de vida, dado que no es recepción pasiva, sino activa. Leemos en las primeras páginas de la novela:

Nada de ambiciones políticas o administrativas; lo que Quaresma pensó, o mejor, lo que el patriotismo le hizo pensar, fue en un conocimiento entero de Brasil, llevándolo a meditaciones sobre sus recursos, para después entonces recetar los remedios, las medidas progresivas, con pleno conocimiento de causa. (Barreto 16)¹

El protagonista es consciente de su condición ciudadana, y esto hace que la pasión por conocer todo sobre Brasil domine su actividad intelectual “pura”, apartándose así de las disputas de la participación política directa. Su patriotismo le hace creerse capaz de contribuir con reformas y soluciones a los problemas del país, a través de los mecanismos legales existentes del Estado, y es esa proactividad idealista lo que mueve la acción del personaje y estructura las tres partes de la novela y sus tres temas: el indio, el agro y la guerra.

1 “Nada de ambições políticas ou administrativas; o que Quaresma pensou, ou melhor, o que o patriotismo o fez pensar, foi num conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre seus recursos, para depois então apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa”. Todas las traducciones al español son propias, a menos que se indique lo contrario.

Sin embargo, la tensión del romanticismo nacional entre imaginación ficticia y carácter factual histórico es peculiar en Policarpo. Su comprensión del mundo parte, naturalmente, de la veracidad de la escritura romántica, la cual se sobrepasa en una radicalización literal de un indianismo que el programa alencariano no contempló. Además, el diseño del personaje construye una comprensión ingenua de la obra leída. Lo especial en Policarpo es que la comprensión literal e ingenua del hábito romántico de lectura mezcla —en una forma que transgrede las convenciones de la sociedad carioca de la última década del siglo XIX que ambienta la ficción— el espacio de la cultura letrada con el del poder político, en las tres partes del libro: el Congreso, el latifundio y el Ejecutivo. La cultura letrada codifica el discurso simbólico de la “brasilidad” convencionalmente aceptada en estos espacios. Pero esta mezcla espacial-simbólica de patente ingenuo-literal, promovida por el personaje de Policarpo, causa las situaciones más risibles e irónicas que conforman el efecto crítico en *Triste fim de Policarpo Quaresma* y, también, su crítica a la forma republicana como documento literario de varias transversalidades simbólico-discursivas.

Entre las iniciativas del personaje en la estructura narrativa triple, comienzo por las primeras dos: el indio y el campo. Siguiendo el precepto romántico, Policarpo estudia las costumbres indígenas, pero, en su caso, esto lo lleva a situaciones fuera de lo común. El problema más notable de la primera parte del libro viene en el capítulo cuatro, cuando la revalorización del indio como elemento local y fundamento de la identidad nacional lo lleva a enviar un proyecto de ley al Congreso. En el proyecto, transcrito en la novela, Policarpo propone que sea decretado el tupí-guaraní como lengua nacional, por ser fisiológica y psicológicamente más adecuada a la expresión brasileña (“a nuestros órganos vocales y cerebrales”²), a la traducción de su belleza, por ser creación del habitante natural de “nuestra” tierra, que vivió y aún vive allí. Opone la expresión brasileña a la lengua portuguesa, por ser esta última prestada de otra tierra, que causara tanta polémica gramatical entre los propietarios de la lengua en el campo de las letras, y concluye que esta emancipación idiomática es complemento y consecuencia de la emancipación política (Barreto 60). El ideal nacionalista de Policarpo pasa de la lectura a la propia escritura, de la recepción a la producción. Es un salto

2 [A]os nossos órgãos vogais e cerebrais.

cualitativo significativo para el personaje porque el patriotismo veraz no está subordinado solo a la palabra leída; ahora el sujeto romántico es capaz de producir sus propios textos, también veraces, en razón de la mencionada lógica de la documentación probatoria.

Dos cuestiones se destacan en el lenguaje del proyecto: la argumentación y la afirmación política. Primeramente, la forma de argumentación es lúcida y tiene un tono ilustrado, aunque apasionado. Ninguna frase es irracional o temperamental y la petición está contenida en la legitimidad del saber. Si la revalorización del indio proviene de la estética romántica, el proyecto de ley se construye sobre el discurso positivista de la ciencia médica que dominó el naturalismo literario en los últimos veinte años del siglo XIX, de Zola a Azevedo. La fisiología le sirve a Policarpo como instrumento constructor de legitimidad, razón por la cual, en este punto de la novela, no se puede clasificar al personaje por completo de anacrónico, ni por el estilo textual ni tampoco por el convencionalismo histórico de la visión romántica que lo orienta. Las ideologías romántica y positivista se distinguen en la función del sujeto, en el tratamiento del objeto y en la epistemología, pero ambas cuentan con estrategias de documentación y, sobre todo, de especialización discursiva (frase, léxico) que legitiman sus descubrimientos. Es sofisticado para un personaje novelesco, ambientado en el apogeo positivista decimonónico, discutir la elección del idioma y el instrumento de comunicación oficial de la nación con base en la noción de adaptabilidad climática y corporal del individuo como organismo físico, y sustentar la discusión en el hecho histórico romantizado de la vivencia pasada y presente del grupo humano originario tupí.

El proyecto de Policarpo es lúcido y sensato como documento cultural. Sin embargo, como documento legal representa una transgresión simbólica, como he sugerido arriba, contra el sistema de valores de la sociedad carioca de la época. No es una transgresión por violencia. El proyecto de ley lo es por la mezcla entre esfera simbólica y espacio público específico, producto del entender literal e ingenuo de Policarpo como personaje. La revalorización del indio dentro de la esfera letrada y, simultáneamente, su inclusión dentro del espacio de la vida pública y cotidiana no incomoda el orden simbólico existente de la nación. Lo que incomoda es la introducción del argumento de la cultura letrada dentro del espacio público o, específicamente, de la narrativa indianista como rectora del poder legislativo. Por eso, la transgresión de

los espacios amenaza el orden simbólico. Incluso, la recepción lectora, sea positiva, sea negativa, de la novela en la época puede ser entendida como índice de la tensión entre retórica nacional y práctica social, las cuales Lima Barreto ficcionaliza a través del personaje idealista y patriota.

Por otra parte, el proyecto de ley es una afirmación política que concierne a la asociación de la lengua con la independencia del país. Lúcida e ingenua en partes iguales, la emancipación idiomática referida por Policarpo pone vivamente la cuestión postcolonial en el contexto brasileño, a través de los discursos romántico y positivista sobre la identidad nacional. Siguiendo el razonamiento de Policarpo, el indio es el brasileño por excelencia. Si el idioma del invasor, el portugués, continúa siendo lengua nacional, la independencia no se completó, lo que supone, todavía, que la emancipación política no pudo ser sucedida por la cultural. Si Brasil habla el idioma del invasor y reproduce su cultura, entonces la interpretación romántica de la nacionalidad y el relato de la independencia política se encuentran en una contradicción básica. La óptica quijotesca (literal, ingenua) de Policarpo ridiculiza el sentido del proyecto de ley y al propio personaje. Pero lo ridículo y la ironía adquieren una carga crítica en *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a contracorriente del academicismo de la *Belle Époque* carioca al inicio del siglo xx, y registran la tensión de la retórica fundacional del romanticismo nacional, o sea, la tensión entre independencia y herencia colonial en la historia del siglo xix brasileño.

En la segunda parte de la novela, esa tensión se reformula en las iniciativas agropecuarias del protagonista. De acuerdo con la narrativa nacional romántica, Policarpo está convencido de la fertilidad de la tierra brasileña. Su lema puede resumirse en la frase: “Nuestra tierra tiene los terrenos más fértiles del mundo” (Barreto 93).³ El propósito de comprar la hacienda Sossego (sosiego) es demostrar esto como hecho verídico. No para buscar fortuna o ascender socialmente. Nuevamente, la convicción e iniciativa patrióticas activan los mecanismos de la educación romántica, en este caso, a través del naturalismo científico. Apoyado en la lógica de la documentación, Policarpo forma una biblioteca con boletines oficiales de agricultura nacional, manuales de botánica, zoología, mineralogía y geografía, catálogos de instrumentos de medición agrícolas y libros franceses y portugueses sobre la agricultura

3 A nossa terra tem os terrenos mais férteis do mundo.

(Barreto 97). El fracaso de la experiencia agricultora no depende solo de él. Aparecen varios problemas, pero queda claro que el trabajo agropecuario no es fácil, y que las tierras no poseen ni fertilidad ni abundancia ilimitadas, al contrario de la creencia romántica en general y, en el origen discursivo, del romanticismo literario nacional. El personaje, en este punto de la novela, cede parcialmente a la ideología romántica de la naturaleza al experimentar en el campo el esfuerzo físico demoledor y la destrucción de las plagas y al reconocer la necesidad de usar máquinas importadas y pesticidas para optimizar el trabajo. El único punto de resistencia que aún presenta es el uso de fertilizantes para enriquecer tierras de por sí insostenibles. La práctica problematiza el ideal que Policarpo no llega a perder.

Dos tendencias se oponen al romanticismo agrario de Policarpo: la tradición empírica y el cientificismo tecnológico. El personaje Anastácio, su empleado, conocía el trabajo de la tierra por haber sido esclavo, y sus conocimientos empíricos se impusieron, en la práctica sobre el conocimiento libresco y los instrumentos de medición de Policarpo, quien se muestra más bien receptivo a las enseñanzas de Anastácio. La cuestión se complica con la adhesión de Policarpo, no sin reservas, al uso de las máquinas americanas, que representan la intervención artificial del hombre en la pureza idílica de la naturaleza abundante y fértil. Tanto el conocimiento empírico tradicional como el científico tecnológico —que también se oponen entre sí— corroen el fundamento de la ideología romántica y su documentación probatoria. Aunque la experiencia práctica sugiera inconsistencias con este idealismo, que Policarpo no termina de abandonar, este inaugura una postura nueva y diferente en la agricultura, más realista y menos romántica. No obstante, al mismo tiempo, no puede sacrificar la retórica fundacional de la fertilidad porque negarla significaría negar la patria. Al respecto, Antônio Cândido apunta que:

Uno de los presupuestos ostensivos o latentes de la literatura latinoamericana fue esta contaminación, generalmente eufórica, entre la tierra y la patria, considerándose que la grandeza de la segunda sería una especie de desdoblamiento natural de la pujanza atribuida a la primera. (140-141)⁴

4 Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e a pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira (140-141).

La imagen engrandecida de la tierra y la idea de patria que rellena esta imagen confieren un valor singular al romanticismo literario, no solo brasileño, sino a la fundación literaria latinoamericana, como se verá más adelante. Como la idea de patria ocupa el lugar más alto del sistema idealista de Policarpo, le es imposible reflexionar sobre la falta de fertilidad de la tierra, porque el resultado sería una patria invalidada.

Estas dos fuerzas contradictorias, intrínsecas a la agricultura nacional, de las cuales Policarpo es suficientemente consciente, no cambian la esencia de su pensamiento (la grandeza de la tierra), pero sí lo obligan a interpretar los problemas del trabajo agropecuario como son en la realidad, y no a partir de la interpretación ingenua y literal enraizada en la lectura romántica de libros científicos. La capacidad de reflexión sobre problemas prácticos constituye el diseño intelectual del personaje. Muestra así la tensión entre el romanticismo agrario y el esfuerzo brutal y desproporcionado que el propio trabajo implica, junto con la precaria rentabilidad, casi insostenible, de la empresa agrícola. La realidad del trabajo rural es borrada por el guion romántico, al representarla como cosa fácil, condicionada por la idealización de la naturaleza abundante y fértil.

Al final del ciclo agrario de la narración, el elemento extrínseco de la coerción de la administración rural se muestra como un problema jurídico y económico para la producción agrícola. La pasión patriota de Policarpo por el trabajo agrícola encuentra un obstáculo determinante en las visitas de dos vecinos: el teniente Antonio Dutra y el doctor Campos. Estas dos figuras poderosas del campo, partidarios de los candidatos de la versión rural de la contienda electoral, amenazan a Policarpo desde sus cargos burocráticos, bajo el pretexto de que está infringiendo la ley municipal relativa a la limpieza de las vías circundantes a la hacienda y al pago de impuestos. Pero, en realidad, sus acusaciones se deben a que este no apoya a ninguna de las dos opciones electorales (Barreto 103, 151). La maniobra política termina por paralizar el trabajo de Policarpo y por completar su evaluación de los problemas del campo brasileño que explican la subexplotación de la tierra cultivable.

A esta politización de la vida rural se suma la exclusión social en el régimen latifundista. En el diálogo entre la ahijada Olga y Felizardo, jornalero de Policarpo, este le revela que el campesino nacional no tiene el mismo acceso a la tierra y carece de apoyo gubernamental para trabajar por cuenta propia en un contexto de políticas de inmigración europea y propiedades ociosas

(Barreto 135-136). De modo poco quijotesco, Policarpo evalúa la situación en los siguientes términos:

Vio aquellas *tierras abandonadas, improductivas*, a la merced de las hierbas e insectos dañinos; vio además *el desespero de Felizardo, hombre bueno, activo y trabajador, sin ánimo de sembrar un grano de maíz en casa* y bebiendo todo el dinero que le pasaba por las manos. (152; énfasis añadido)⁵

Pero, muy idealista, añade:

Eran precisos trabajos mayores, más profundos; se hacía necesario rehacer la administración. Imaginaba un *gobierno fuerte*, respetado, inteligente, removiendo todos estos impedimentos, estas trabas, Sully y Henrique IV, esparciendo sabias leyes agrarias, levantando al cultivador... ¡Entonces sí! El granero surgiría y la patria sería feliz. (154; énfasis añadido)⁶

Policarpo se divide, una vez más, entre lucidez e ingenuidad y esta mezcla fortalece aún más su idealismo. La decadencia productiva y la corrupción jurídica limitan escandalosamente el potencial de la tierra nacional y empobrecen seriamente la comunidad rural. Impresiona la claridad por parte del personaje cuando formula el problema en términos políticos, lo que paradójicamente acaba por concretar su posicionamiento en la línea del gobierno-centralizador, que se basa, en un contexto republicano, en experiencias de monarquías europeas. Impresiona, particularmente, la comprensión radical del problema de la exclusión social y del trabajo del campesino, conocedor principal de la realidad, sin idealismos, de la producción agrícola en Brasil. El análisis de Policarpo lo sobrepasa a él mismo cuando visualiza distintivamente la relación entre el gobierno y el

5 [V]iu aquelas *terras abandonadas, improdutivas*, entregues às ervas e insetos daninhos; viu ainda o *desespero de Felizardo, homem bom, ativo e trabalhador, sem ânimo de plantar um grão de milho em casa* e bebendo todo o dinheiro que lhe passava pelas mãos. (Énfasis añadido)

6 Era preciso trabalhos maiores, mais profundos; tornava-se necessário refazer a administração. Imaginava um *governo forte*, respeitado, inteligente, removendo todos esses óbices, esses entraves, Sully e Henrique IV, espalhando sábias leis agrárias, levantado o cultivador... Então sim! O celeiro surgiría e a pátria seria feliz. (Énfasis añadido)

cultivador, la política y la agricultura, ya consciente de la tensión entre la retórica y la práctica.

Más allá de las observaciones agudas de Policarpo, estas contingencias, que paralizan sus emprendimientos agropecuarios, a pesar de que consigue algunos resultados modestos, evidencian la tensión intrínseca del romanticismo agrario con la tradición y la ciencia. Mientras tanto, su tensión extrínseca con los intereses políticos y latifundistas muestra, a través del fracaso del ideario romántico del personaje, el conflicto entre la retórica fundacional del romanticismo agrario y la práctica de la sociedad rural carioca.

El neoclasicismo agrario de Gonzalo Ruiseñol

En el caso de *En este país...!*, dos juegos de tensión aparecen en la ficción: la tensión general entre retórica fundacional y práctica social, y la tensión manifiesta, en la óptica crítica del narrador, entre liberalismo y cientificismo; las dos se representan a través del fracaso del personaje en el contexto agrario.

El idealismo de Gonzalo Ruiseñol se relaciona tácitamente con la retórica fundacional del neoclasicismo hispanoamericano edificada por Andrés Bello. Los poemas de este último *Alocución a la poesía* (1823) y *La agricultura de la zona tórrida* (1826) representan la naturaleza local y el pasado indígena, al imprimir en la medida métrica el ideal apasionado de la patria y al transmitir una pedagogía liberal del trabajo agrícola. Entretejida con la independencia hispanoamericana entre 1810 y 1824, la literatura de Bello reúne las misiones civilizadoras antigua e hispánica, cuyo origen y ley enseñarán a fundar las jóvenes repúblicas. El producto literario neoclásico vincula organización social y ética de trabajo, de forma que la fundación literaria enfatiza el valor del trabajo libre en la vida feliz, simple y pacífica del campo, que se opone a la ciudad. Logra así engrandecer, si recordamos la cita de Cándido (140-141), la imagen de la tierra inseparable de la idea de patria.

Tales coordenadas coinciden con el idealismo de Gonzalo Ruiseñol, por lo que concluyo que una relación intertextual tácita, como se verá, sintoniza el naturalismo venezolano del “criollismo” del entresiglo con la incipiente ideología liberal de la retórica fundacional del primer cuarto del siglo XIX. Nótese que el término “tórrido” (caliente, ardiente) aparece en los capítulos VII y XVIII de la obra de Urbaneja Achelpohl, lo que, en una novela criollista, remite a *La agricultura de la zona tórrida*. La novela dialoga, por tanto, con las significaciones historiográfico-literarias del discurso de

la tierra venezolana por parte del grupo letrado, que se elaboraron desde el momento de la independencia, hasta la publicación de esta.

Justo después de volver de los Estados Unidos, donde de graduó como ingeniero agrónomo, Gonzalo predica en su vecindad rural, y practica en su propiedad, con entusiasmo, los avances de la ciencia agronómica, en un contexto marcado por la producción tradicional. El emprendimiento de Gonzalo está caracterizado por la iniciativa y financiamiento individuales, en consonancia con la ideología liberal del trabajo libre, valga la redundancia, marcado por el régimen de propiedad privada y el trabajo asalariado. Sin embargo, hay un plano colectivo en su discurso. En el capítulo IV, al defenderse de los incrédulos de la ciencia agraria, dice:

[Q]uiero esparcir a los cuatro vientos, las cuatro ideas que adquirí, en provecho de todos. Porque sueño transformar la riqueza de este valle bajo la mano de todos los que saben de estas cosas nuevas. (Urbaneja 80)

La actitud pedagógica del personaje visa la adquisición del conocimiento tecnológico-científico útil en todo lugar rural y accesible para todos los agricultores del valle que quieran adquirirlo. Es como si el hecho de decidir creer en la ciencia fuera una fuerza emotiva capaz de transformar la tradición y el orden existente de las cosas, entre otras, el latifundismo y la exclusión social. La novedad del método productivo sería un bien inmaterial colectivo que beneficiaría tanto al propietario como al empleado, dado que transforma la naturaleza en riqueza. La fertilidad y abundancia de la tierra, ahora explotada con el rigor de la ciencia, pasan a marcar un alto rendimiento económico que desenvuelve y moderniza la industria agraria, y que contribuye al bienestar de la comunidad rural, constituyendo, como dice la cita, la meta o sueño del progreso de la nación.

De los capítulos VII y VIII sabemos que el liberalismo agrario de Gonzalo está constituido por la unidad de la propiedad productiva, la colectividad de agricultores pensada en la iniciativa individual, la capitalización y confianza en el sistema financiero nacional, la diversidad de acreedores internacionales, la noción de gobierno pequeño y la afirmación histórica de soberanía. El idealismo liberal y la primacía del trabajo agrícola como base económica de la nación ponen a Gonzalo en el hilo del discurso inaugurado hacía cien años en los versos de *La agricultura de la zona tórrida*. La retórica de Bello

tenía, como necesidad histórica, la misión civilizadora de las naciones hispanoamericanas libertadas a través de guerras sangrientas, lo que estrecha la relación de la fundación literaria con el proceso de ruptura e independencia. El liberalismo agrario es la afirmación política que Gonzalo recoge. La interrelación entre la retórica fundacional de la agricultura americana y la posesión formal de conocimiento científico nuevo configuran la convicción idealista del personaje.

El gran potencial de la ciencia incipiente, predicada y practicada por Gonzalo, podría representar la transformación de la decadencia rural y agraria. Sin embargo, es muy alto el costo de infraestructura y la inversión en maquinaria importada del Norte. Si nos atenemos a las explicaciones del narrador, su idealismo fracasa en la tierra tórrida por causa de la disposición psicológica del personaje, la mala administración y consecuente bancarrota de su hacienda. Estos factores internos en el diseño dramático del personaje ponen a Gonzalo en contra de sí mismo, en una especie de enfermedad de la autoexclusión económica. En el final de capítulo IX, cuenta el narrador:

Abierta esa brecha a sus cavilaciones, [Gonzalo] se lanzaba por ella guiado por el pesimismo. Se entregaba con sumo placer a analizar sus actos. De aquel análisis torturador surgía su yo, como un convaleciente dando traspies, cayendo a cada paso, implorando el último golpe, como res que agoniza con las entrañas afuera. Todo lo cual le producía infinito placer, porque a veces se llega al máximo del goce estrujando los bordes de la herida. (Urbaneja 151)

La preocupación financiera que amenaza sus iniciativas afecta profundamente la dimensión psicológica del personaje, que está a punto de hacerse patológica. Esto se confirma con el placer que obtiene de “la herida” del sentimiento negativo del pesimismo y con el paralelismo gráfico con el animal agonizante. La estrategia naturalista de la descripción evalúa al personaje como enfermo en su medio, o sea, en las vicisitudes comunes a la agricultura, que se convierten en un problema desproporcionado en sus manos, independientemente de si efectivamente ha perdido las propiedades y bienes. La voluntad del narrador en dicho diseño del personaje diferencia nítidamente el ideal (nutrido por la retórica fundacional) del sujeto económico específico (el propietario de la élite rural criolla) que intenta su concreción. En esto reside la función de Gonzalo en la trama de la novela.

El crédito se acaba antes de llegar la ganancia de la cosecha y la ejecución del plan agrocientífico es suspendida. La concientización de la situación de bancarrota atinge directamente el ego y la psicología del personaje, como se ve en el capítulo xv, en que el narrador detalla la debilidad mental de Gonzalo como individuo:

[P]or encima de su voluntad, de su energía y su saber, abrumador como un círculo de hierro, el miedo, sin darse él cuenta, le restaba elementos, le obstaculizaba. [...] Pero su obra tenía un lado vulnerable; era costosa y necesitaba un capital doble y triple del que consumía. [...] Entonces se dio cuenta de la situación y de su aislamiento. La fe en sí mismo le había sostenido como envuelto en un marasmo. Lo que acontece siempre a los fuertes en medio del peligro. (Urbaneja 227-228; énfasis añadido)

La descripción patológica asocia simultáneamente psicología y economía, relacionando debilidad mental (miedo) y quiebra económica. La asociación cuestiona no solo el carácter científico del ideal del individuo, sino la capacidad del sujeto de ejecutarlo y llevarlo a cabo. Gonzalo subordina el ideal a la novedad promisorio del método científico y, en su búsqueda, se endeuda más allá de su capacidad, incluso antes de la primera cosecha. Se evidencia así una administración presupuestaria ineficiente, lo que será el reverso económico negativo del ideal científico. De esta forma, el fracaso de Gonzalo significa, en la óptica del narrador, una dura crítica al liberalismo hispanoamericano, o mejor, al liberalismo de la clase criolla, dado que hace fracasar el ideal en el proceso de libre competencia de los más fuertes. El sujeto en supuestamente mejores condiciones para competir se aísla en su ideal al punto de perder el contacto con la realidad, inclusive de su comunidad rural, y acaba autoexcluyéndose de la competencia antes de entrar en ella. La crítica de la novela es compleja porque opone progreso y tradición, por un lado y, por otro, ciencia y progreso, lo que parecería sugerir una solución intermedia entre tradición y ciencia. La solución del problema agrario, situada así, critica tanto la tradición que se niega a lo nuevo como la ciencia que desconoce la particularidad física y social de la tierra local tórrida.

A los aspectos psicológicos y económicos se suma la dependencia del conocimiento y la tecnología norteamericanos como parte del cuadro de bancarrota. La adquisición de conocimiento recibido y verificado en otras

tierras, y su aplicación a través de la importación de maquinaria representan la mayor parte de la deuda. Hacer en la tierra local lo que se hace en tierra extranjera, y querer los mismos resultados, deja de lado la coherencia entre la particularidad de la tierra y el resultado científico. Hacer aquí como se hace allá tampoco lleva a la especificidad socioeconómica en la que se dan los procesos de producción. En tal sentido, en el capítulo XVIII, el narrador comenta:

Sin duda que Gonzalo depositara en aquellos suelos elementos generadores en justas proporciones; pero su demasiada impaciencia, su obstinado someterse al plan científico, sin tener en cuenta los elementos libres de la naturaleza, le habían detenido y estorbado en la consecución de su obra. *Había cavilado mucho sobre los libros, aplicado su saber, pero sin tener en cuenta el medio. Y el medio le había vencido, porque en la tórrida, hombres, animales, plantas, métodos, ideas, se modifican, no desaparecen.* (Urbaneja 298; énfasis añadido)

El narrador reconoce el carácter aplicativo del saber de Gonzalo y he ahí la universalidad de los descubrimientos provenientes de la revolución científico-tecnológica del último cuarto del siglo XIX, que la novela no critica directamente. Innovar para hacer aquí como se hace allá implica también un conocimiento específico de la tierra local, lo que crea una disparidad entre conocimiento extranjero, aunque científico, y conocimiento local de la tierra, aunque tradicional. Hay pues una diferencia entre conocimiento empírico y experiencia empírica: la primera, que ofusca a Gonzalo, se basa en el modelo referencial que orienta la experiencia, y la segunda, que el narrador advierte, produce el modelo a partir de la experiencia misma. La contradicción no está en el método en sí, sino en la aplicación. El libro de la ciencia podría ser aprovechado en la tierra local (tórrida) siempre que se “tomara en cuenta” la particularidad de esta. Se entiende, a partir de la cita, que el plan de Gonzalo se orienta por el mirar científico que, a pesar del potencial verdadero del personaje, no supera la lógica de copia de lo ajeno, o sea, es un cientificismo que no se adaptó a la particularidad de esa tierra. La dependencia del saber técnico-científico y la maquinaria correspondiente alienan con sus procedimientos la zona tórrida de la retórica fundacional, cuyo signo une agricultura y soberanía, con lo cual la tierra queda simbólica y físicamente desnacionalizada. Me explico. En el intento bien intencionado por producir de la tierra venezolana, Gonzalo

acaba no comprendiéndola: no entiende su particularidad física, a pesar de los métodos sofisticados usados, lo que también es una manera de dejar de lado la dimensión nacional de lo territorial.

La configuración del fracaso paradójico del patriotismo agrario de Gonzalo comporta un potencial anulado en su origen y tiene múltiples caras: la debilidad psicológica que lo disminuye moralmente, el derroche financiero que lo saca de la libre competencia y la desterritorialización científica y neocolonial que lo aliena de la tierra nacional. Los instrumentos conceptuales del sujeto patriota obtienen un resultado contrario al de la propuesta reformista y a su plan de acción.

En este orden de ideas, el narrador juzga la incapacidad de Gonzalo como producto del grupo social al cual pertenece. A pesar de sus intenciones, de su patriotismo y de la promesa de su saber científico, no consigue, al final de la novela (después de muchas otras tribulaciones), diferenciarse del punto de vista de la clase dominante criolla, que está en decadencia, a pesar de ser educada y propietaria de las tierras. Por esa razón, a lo largo del texto, el narrador va contrastando directa e indirectamente a Gonzalo con Paulo Guarimba, al principio un peón étnicamente mezclado y protagonista positivo de la narración, quien, al final de la novela, sube la escala social gracias a la guerra y logra casarse con Josefina Macapo, la criolla blanca. En el matrimonio —que mezcla las clases rica urbana y pobre rural—, mientras Gonzalo observa con recelo a Paulo que regala dinero a sus invitados de clase popular (su propio origen), el narrador relata en la penúltima página de la novela, en el capítulo xx:

Gonzalo Ruisenol, a la puerta del salón, contemplaba cuanto pasaba. Aquellos arranques de Paulo eran bárbaros y primitivos, pero revelaban una alma generosa y buena. *Aquel hombre sin educación, sin ideas fundamentales, valía más que aquellos encascados de la crema y toda la presuntuosa pardocracia allí reunida. Toda aquella gente era insidiosa, cobarde y vil.* Mejor, mejor mil veces era para Josefina ir a aquellos brazos bárbaros, que no a los de sus iguales o de algún pardito petulante y vanidoso. Era toda una *generación enana, incapaz de ideas sólidas, ni del valor ni de la perseverancia de Paulo Guarimba. [...] Josefina ganaba al injertar, al unir su vieja savia gastada, podrida, con el vigor y la salud que representaba aquel hombre, heroico, bondadoso y bárbaro.* (Urbaneja 326; énfasis añadido)

El término pardo, tanto en Venezuela como en Brasil, se refiere a la mezcla étnica o racial entre el blanco y el negro, aunque pueda haber diferencias discursivas, retóricas y connotativas en cada país. En el caso de esta novela, con todo, “pardocracia” va a oponerse socialmente al origen marginal de Paulo. Él representa al segmento pobre, servil y excluido de la sociedad, aunque tenga el mismo color de ese pardo —cuestión étnica que no profundizaré en este trabajo—. Al unirse Paulo a la decadente clase criolla, y Josefina al potencial popular representado por él al fin del relato, el narrador pone un punto final al conflicto social, y lo relaciona directamente con el problema agrario, al contrastarlo con Gonzalo.

Así, en *En este país...!*, por efecto del posicionamiento social del propio narrador (que constituye también una interpretación de la nación), se deconstruye la contradicción del idealismo agrario de Gonzalo. Al mismo tiempo, esta deconstrucción discursiva del personaje significa también una crítica social por oposición a las prácticas decadentes de la sociedad rural venezolana y, por contraste liberal, a la retórica fundacional del liberalismo agrícola instaurada por Bello.

Excolonialidad, constitucionalismo y exclusión social

El idealismo nacionalista de los personajes estudiados se inspira en las interpretaciones de la nación oficiales y convencionalmente aceptadas que llamé la retórica fundacional. Sus fracasos, intelectuales y agrarios, son indicativos no solo de la exclusión política y de la autoexclusión económica de las ficciones fundacionales, sino, por contraste, de la exclusión histórica extraliteraria de los sujetos marginados social y étnicamente. La interconexión entre las exclusiones narrativas e históricas abre las ficciones a la revisión crítica de la afirmación de independencia en la literatura de fundación de la nación. El drama y la enunciación sirven así de tensión simbólica de lo que llamaré aquí procrastinación social. Ambas contrastan textualmente, como se analizó más arriba, con la escritura de Bello y Alencar, en tanto estas afirman la nacionalidad apelando directamente a la tierra y a los sujetos marginados, cuya situación extradiscursiva, sin embargo, está marcada más por la herencia colonial que por la liberación discursiva de la afirmación de independencia.

La tensión con la retórica fundacional en las novelas pone la herencia colonial en un diálogo simbólico-literario con la instancia política que articuló

el momento de independencia: el constitucionalismo. Este determinó las prácticas sociales en la nueva situación excolonial de múltiples maneras, entre ellas, la discursiva. En él, las facciones distintas de la nueva clase gobernante discutieron, con ardor decimonónico, la forma política y el orden social en el cuadro de la nueva libertad adquirida en la independencia de la Europa ibérica, mientras que el pensamiento ilustrado y la ideología del liberalismo, provenientes de la Europa no-ibérica, tomaron cuño americano. En esa separación y apropiación reside un capital importante de la fuerza crítica de las novelas estudiadas. Al considerar la historia política de cada país, se puede apreciar cómo opera el conflicto constitucional en la articulación entre representación narrativa, literatura nacional y práctica social.

El elemento retórico principal en esa articulación, contenida en la literatura nacional, es la afirmación de la separación de Europa. En el plano histórico, en 1822, don Pedro I emancipa Brasil de Portugal y, en 1824, Simón Bolívar termina la emancipación de Venezuela de España. En el plano discursivo, en ambos países hay una necesidad de reafirmar la separación, pero de manera distinta en cada uno, con relación a su exmetrópolis respectiva.

Los procesos políticos de los dos países difieren en sus constituciones: una monárquica y otra republicana, lo que causa también diferencias en sus retóricas fundacionales y en sus literaturas. Recordemos que, por causa de la invasión napoleónica en la Península Ibérica en 1807, la monarquía portuguesa se instala en Brasil, mientras que el rey español es subordinado en Madrid y su corte reinstala el gobierno en Cádiz. El hecho singularísimo de que en Brasil residió el poder imperial, y se integró al Reino en 1815, hace que sea un monarca portugués, don Pedro I, quien lo emancipe, estrenando entonces la condición de doble monarca: portugués y brasileño. Venezuela, como parte de Hispanoamérica, es en principio leal al rey subordinado, pero, desconociendo la especie de Gobierno-sin-rey en Cádiz, es luego conquistada por la facción radical republicana por parte de los, hasta entonces, españoles (nacidos) americanos.

En ambos casos, la instancia constitucional es central para la independencia. En efecto, la independencia de Brasil es consecuencia de la tentativa de recolonización por parte de la constituyente de la corte portuguesa en 1821, mientras que la de América hispana obedece a la radicalización republicana y a su imperativo constitucional, ambos en oposición a la administración colonial de la metrópolis. Pero la separación política y el impulso hacia

el constitucionalismo tienen resultados diferentes: la continuidad de la monarquía luso-brasileña del Imperio de Brasil indemniza a Portugal y, por el contrario, la ruptura con el orden monárquico colonizador da origen a la República de Venezuela, junto a las otras repúblicas resultantes de la actuación de Bolívar. Tales diferencias marcan la cualidad de la separación con la ahora exmetrópolis euroibérica. Negociada una, sangrienta la otra, todo esto influirá en la retórica fundacional que inventa la identidad nacional en el nuevo orden constitucional, como muestran, por ejemplo, los textos programáticos de José Bonifácio de Andrada e Silva, Joaquim Gonçalves Ledo y Simón Bolívar, como se verá.

A partir de estos hechos, se constituye la historia política de ambos países. Es evidente que, en ninguno de los dos, los procesos de independencia fueron conducidos por los sujetos marginados representados por la retórica nacional. Ni el guaraní alencariano ni los aztecas, incas o araucanos de Bello son protagonistas de hecho del proceso de nacimiento político de la nación. Sin embargo, sí lo son de la retórica fundacional que extiende los orígenes identitarios al pasado colonial no-ibérico —lo que no sucede en la retórica del peregrino angloamericano, donde el indio es adversario y el negro se opone al blanco en la óptica del binarismo racial—. Las sociedades, que en Brasil recuperan su administración y que en Venezuela la inauguran, son étnicamente mezcladas y transculturadas, pero el segmento dominante y, en particular la élite gobernante urbana, tendía a identificarse fundamentalmente con el origen ibérico desde el punto de vista fenotípico o ideológico —coherente, por lo demás, con su propia historia de mezclas—, pues eran poseedores, en territorio americano, de la lengua, la cultura y la visión de mundo de este origen.

La experiencia de la sociedad excolonial e independiente de Portugal y España relaciona de manera contradictoria por lo menos dos tipos de sujeto cultural. Por un lado, el sujeto iberoamericano, entendido como el europeo nacido en la colonia americana en una situación de poder limitado respecto de la metrópolis ibérica —lo que también se diferencia de la participación angloamericana en la administración del Imperio Británico— y, por otro lado, el sujeto marginado, o sea, el indio expropiado y catequizado y el africano desterrado y esclavizado. Si pensamos en la teoría postcolonial anglófona, se ve que el indio y el negro de América ibérica no son sujetos subalternos que luego se independizan, en el sentido de pueblo autóctono

que se emancipa del poder colonizador, porque las prácticas de exclusión colonial de expropiación y esclavización continuaron siendo ejercidas por la nueva situación política de la élite criollo-hispana y luso-americana contra estos sujetos marginados étnica y socialmente.

Por esto, por su condición excolonial, el ambivalente sujeto iberoamericano entiende, por un lado, la historia de su sujeción a formas políticas ibéricas y europeas y, por otro, se desentiende de la sujeción que él mismo ejerce al reproducir la jerarquía colonial en regímenes independientes, imperiales o republicanos. La élite latinoamericana puede definirse como sujeto europeizado o europeizante, en el sentido de que confirma su natural filiación ibérica y europea, al mismo tiempo que se aleja de esta por medio de la experiencia periférica de su localización geográfica americana. Paradójicamente, el sujeto iberoamericano excolonial afirma su independencia e inventa su identidad nacional, prestándose a sí mismo la imagen del sujeto históricamente excluido. Este sujeto excolonial no es un ser autóctono y letrado que habla por un sujeto autóctono subalterno, como explica Spivak en el caso de la India (26), sino un iberoamericano letrado que se representa a sí mismo a través de un sujeto marginado o subalterno. Si en los dos casos el subalterno no habla, la diferencia entre un sujeto postcolonial y un sujeto excolonial es que el primer término se refiere a una cultura nativa no occidental y el segundo, a un espacio transculturado donde domina la visión de la élite europeizada.

El indianismo y el tierracentrismo de Alencar y Bello, distintos entre sí, como después el abolicionismo y el antilatifundismo de los románticos liberales, resuelven simbólicamente esta injusticia social, que es teóricamente contraria a la retórica fundacional y al espíritu constitucional, pero que queda políticamente procrastinada.

En *O Guarani*, de Alencar, el indio se destaca por sus virtudes y su conocimiento de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, el colonizador reivindica su origen portugués en la tierra colonizada. La oposición entre sujeto salvaje y sujeto civilizado es armonizada, según Alfredo Bosi, a través del “complejo sacrificial” de la íntima comunión entre indio y colonizador (179). Bosi observa que el relato de conciliación contraría la historia de la colonización, porque en el imaginario postcolonial el indio sería rebelde (177). Negreiros de Figueiredo define la solución romántica como ambigua, dado que su discurso está basado en la homogeneidad, uniformidad y linealidad del lenguaje de los cronistas, por ejemplo, en la *Carta* de Pero Vaz de

Caminha (28-30). De esta manera, la escritura romántica fundacional rescata la filiación ibérica en la forma de mirar la naturaleza abundante, pasible de explotación, integrada a una idea del indio en un pasado abstracto, que ahora es ícono nacional del presente, pero sin preguntarse por la situación actual del indio concreto.

En *Alocución a la poesía*, de Bello, la voz lírica destaca a los héroes de la resistencia indígena en contra del invasor español, y reconoce el rico suelo americano como “mundo de Colón”. La voz del poema se basa en las formas grecorromanas y en la expresión neoclásica castellana, con lo que Bello propone asociar a las letras occidentales el proyecto social libertario de la América hispánica (Grases x-xi). De esta manera, la escritura neoclásica fundacional también aboga por un proyecto civilizador americano, que se fundamenta en el indio del pasado abstracto, en oposición al colonialismo español, pero borra la actualidad del indio concreto.

Aunque los dos textos, emblemáticos de la literatura de fundación de la nación, compartan la grandeza de la naturaleza y la revaloración del habitante anterior al contacto con el europeo, y sean productos culturales de forma europea y contenido americano, el romanticismo brasileño difiere del neoclasicismo venezolano en la armonización con la colonización y en la oposición a ella, respectivamente. En ambos casos, no obstante, la noción de libertad que impregna el entusiasmo nacional borra al sujeto marginado, o sea, “procrastina” la cuestión social de la herencia colonial.

Esa tensión entre independencia, literatura nacional y exclusión social está también presente, de manera más latente que patente, en el conflicto constitucional de la fundación misma de la nación. Veamos tres ejemplos. En 1819, en el *Discurso de Angostura*, Bolívar rechaza la monarquía absoluta y la esclavitud, y cita a Rousseau, para promover la “constitución de la república democrática” como la mejor forma política para las nuevas naciones, haciendo hincapié en la mezcla social de la población:

No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derecho, nos hallamos en el conflicto de *disputar a los naturales los títulos de posesión* y de mantenernos en el país que nos vio nacer, *contra la oposición de los invasores*; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado.

[...]

Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del Norte, que más bien es un compuesto de África y de América, que una emanación de Europa; pues hasta la España misma deja de ser europea por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y este se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis; esta desemejanza trae un reato de la mayor trascendencia.

[...]

Los ciudadanos de Venezuela gozan todos por la Constitución, intérprete de la naturaleza, de una perfecta igualdad política. [...] Que los hombres nacen todos con derechos iguales a los bienes de la sociedad. (Citado en Romero y Romero 109-114; énfasis añadido)

Hablando ante los legisladores del congreso venezolano, Bolívar piensa en sí mismo como sujeto en una sociedad diversa, cuyas diferencias deben armonizarse en la constitución. Califica el caso como “extraordinario y complicado”, refiriéndose al hecho de vivir en una nación donde el europeo americano le disputa al nativo la tierra, al mismo tiempo que se opone al colonizador español e, incluso, destaca la propia diversidad de España, cercana a África del Norte. El discurso de Bolívar describe en primera persona lo que he llamado sujeto excolonial, el cual, ubicado en una geografía periférica que ahora se hace patria, afirma su separación de la metrópolis y, con ambivalencia, reconoce la inclusión del sujeto marginado étnica y socialmente, pero reproduce, al mismo tiempo, la mirada occidental y colonizadora —que marginó a este sujeto expropiándolo y esclavizándolo—, a través del nuevo lenguaje libertador del ideario republicano de inspiración francesa, contenido en el nuevo proyecto civilizador americano del constitucionalismo.

Su discurso también precisa la existencia de más de un tipo de mezcla étnica entre el europeo, el indígena y el negro, pues se refiere físicamente al

color de piel. Las diferencias étnicas y sociales serían entonces armonizadas en el *Discurso* por la fuerza constitucional, lo que, en efecto, se tornará retórica reproducida en la fundación literaria nacional. Más allá de la excolonialidad de Bolívar como sujeto, es importante señalar que en la totalidad del *Discurso* la retórica republicana sí visa la emancipación social del indio, el negro y los sujetos étnicamente mezclados. Sin embargo, es implícito pero incuestionable que solo el grupo social educado en posesión de los instrumentos conceptuales adecuados —del ideario republicano liberal— está en condiciones de participar y tener acceso a los bienes de la sociedad de hecho administrados por los intereses de la élite gobernante europeizada. No se trata aquí de la sinceridad de la promesa de Bolívar, sino de cómo funciona la retórica de independencia dentro de las históricamente comprobables prácticas de exclusión, en este caso, republicanas. Con importantes diferencias —que no detallaré aquí— este sentido procrastinado se encuentra en *El dogma socialista* (1829), de Echevarría, y *Ariel* (1900), de Rodó.

En diciembre de 1821, en el momento en que la asamblea constituyente de la corte portuguesa decreta la limitación del poder de decisión de los representantes brasileños y ordena el retorno de don Pedro I a Portugal, la reacción en contra del decreto en Brasil permite ver las posiciones nacionales en torno al proceso constituyente en el entonces Reino, lo cual se viviría en seguida como país independiente en 1823. En la respuesta “Representación del Senado de la Cámara de San Paulo al Regente Pedro”, redactada por José Bonifácio de Andrada e Silva, los diputados de São Paulo, dirigiéndose al monarca, reconocen la universalidad del constitucionalismo, pero critican el uso del instrumento en contra de ellos mismos:

En la sesión del 6 de agosto pasado, dijo el diputado de las Cortes Pereira de Carmo (y dijo una verdad eterna), que la Constitución era un pacto social, en la que se expresaban y declaraban las condiciones por las cuales una nación se quiere constituir en un cuerpo político; y que el fin de *esta Constitución es el bien general de todos los individuos que deben entrar en este pacto social*. ¿Cómo, pues, osa ahora una mera facción de la gran nación portuguesa, sin esperar la conclusión de este solemne pacto nacional, atentar contra el bien general de la parte principal de la misma, como es el vasto y riquísimo reino del Brasil, despedazando en míseros retazos y *pretendiendo arrancar, en fin, de su seno al representante del poder ejecutivo* [don Pedro I],

y aniquilar, de un plumazo, todos los tribunales y establecimientos necesarios a su existencia y futura prosperidad? Este inaudito despotismo, este horroroso perjurio político, por cierto no lo merecía el bueno y generoso Brasil. Pero se engañan los enemigos del orden en las Cortes de Lisboa si se creen capaces que pueden todavía anular con vanas palabras y huecos fantasmas el buen juicio de los bondadosos portugueses de ambos mundos. (Citado en Romero y Romero 233; énfasis añadido)

Ante el intento de recolonización de Brasil a través del instrumento constitucional metropolitano, esta representación paulista, en su argumentación, nítidamente defiende el principio de igualdad de dicho instrumento. Con la expresión pacto social se hace referencia textualmente al ideario de Rousseau. Esto es relevante dado que la constituyente portuguesa pretendía “innovar” la situación política de los territorios unidos del Reino, por medio de la transformación de la monarquía, de absoluta a constitucional. El bien general de todos y la riqueza con que el territorio brasileño contribuye contrastan con su despedazamiento en la total desarticulación administrativa local y en la destitución del monarca-mandatario. Hay una distinción geográfica entre brasileño y portugués, pero no hay ruptura entre ellos ante la totalidad de la gran nación portuguesa que incluía Brasil. A pesar de esto, el texto alimentó el sentimiento creciente de independencia y prefiguró su carácter excolonial: es consciente de la sujeción de la metrópolis anterior a 1808 y de la necesidad administrativa de continuar en pie de igualdad con ella —sin aún haberse separado—, como había pasado durante la residencia de la corte portuguesa en Brasil. Más allá del plano discursivo, don Pedro I no retornará a Portugal, acelerando así el dinámico y poco previsible proceso de independencia de Brasil, precisamente por la continuidad monárquica que hace especial el caso excolonial brasileño.

Poco antes del decreto aludido en el texto de Andrada e Silva, el gobierno paulista produce un documento colectivo titulado *Lembranças e Apontamentos*, que recogía las ideas liberales de José Bonifácio Andrada e Silva, con las cuales los diputados paulistas irían a participar a la asamblea constituyente en Lisboa. El documento preveía la integración del indio a la sociedad civil a través de la educación, la prohibición del tráfico de esclavos y su emancipación gradual, y la alteración del régimen latifundista con la reintegración de tierras improductivas al poder público. La participación

de los paulistas fue anulada por dos razones circunstanciales: por un lado, por el decreto de la corte portuguesa que, de hecho, no tomaba en consideración la opinión de los representantes brasileños; y, por otro, por la propia opinión brasileña favorable a la Regencia de don Pedro I, que servía más directamente a los intereses de sus representantes brasileños. La existencia ya en 1821 de estos argumentos en una instancia política formal del gobierno económicamente importante de São Paulo, evidencia influyentes corrientes liberales, en competencia con los poderes conservadores, dentro del contexto del debate sobre el futuro de la administración brasileña; debate marcado por la retórica constitucional.

Pronunciado en agosto de 1822 por don Pedro I, meses después de la proclama de su permanencia en el país, el manifiesto “A los pueblos de Brasil”, redactado por el político carioca Joaquim Gonçalves Ledo, comparte la reacción en contra del decreto, pero deja entrever una visión diferente con respecto a la cuestión social. El discurso destaca la contradicción entre el “bien común” del instrumento constitucional y el decreto que restringía la actuación de los representantes brasileños. Leemos:

Portugal, destruyendo todas las reglas establecidas, *cambiando todas las antiguas y respetables instituciones de la monarquía*, pasando despreciativamente al olvido todos sus compromisos y *reconstituyéndose nuevamente, no podía obligarlos* [a los brasileños] *a aceptar un sistema deshonesto y envilecedor, sin atentar contra aquellos mismos principios en que fundara su revolución*, y el derecho a cambiar sus instituciones políticas, sin destruir esas bases que establecieron sus nuevos derechos, nuestros derechos inalienables de los pueblos .

[...]

[V]eía con dolor la marcha desorientada y tiránica de los que tan falsa y prematuramente habían tomado los nombres de padres de la patria, *saltando de representantes del pueblo de Portugal a soberanos de toda la vasta monarquía portuguesa*. Juzgué, entonces, indigno de mí y del gran Rey, de quien soy hijo y delegado, despreciar los votos de súbditos tan fieles, que *refrenando tal vez deseos y propensiones republicanas, despreciaron ejemplos fascinantes de algunos pueblos vecinos y depositaron en mí todas sus esperanzas*; salvando de

este modo a la realeza en este gran continente americano, y los reconocidos derechos de la augusta Casa de Braganza.

[...]

Sin el estrépito de las armas, sin la vocería de la anarquía, fui requerido como garante de su preciosa libertad y honra nacional y de la pronta instalación de una Asamblea General Constituyente y Legislativa en el Brasil.

[...]

[El Congreso de Lisboa] [t]rató desde el principio, y todavía trata, con indigno envilecimiento y desprecio a los representantes del Brasil cuando tienen el coraje de luchar por sus derechos, hasta (¡quién osara decirlo!) os amenaza con *libertar a la esclavitud, y armar sus brazos contra sus propios señores*. (Citado en Romero y Romero 235-238; énfasis añadido)

Al ser la voz declarante la del monarca, don Pedro I distingue con precisión el congreso portugués de la monarquía portuguesa y del representante brasileño. Pero, como monarca portugués, la voz también se diferencia de ellos, los brasileños, y crea un vínculo positivo entre la familia real portuguesa y la sociedad brasileña. Basándose en los mismos principios de la revolución de la constituyente portuguesa sobre la conservación de la legitimidad gubernativa de la monarquía, instala, meses después, la constituyente brasileña, con la cual don Pedro I justifica la separación de Portugal, o sea, de la corte, y no de la familia a la cual él mismo pertenece. En la validación del régimen monárquico, se destaca la fidelidad brasileña en un contexto regional de proyectos republicanos hispanoamericanos, se dialoga así con el texto comentado de Bolívar y se revela la heterogeneidad de las corrientes políticas en discusión.

La voz del texto, aunque sea la de un monarca portugués, tiene carácter excolonial. No trata, en principio, del pasaje de la colonia a la independencia, sino del peligro de perder la independencia administrativa obtenida como producto de la residencia brasileña de la familia real portuguesa. Dicho eso, el carácter excolonial de la independencia es aquí visto sobre todo como político, pues la crítica a la sujeción o recolonización no pasa por la dimensión

social. Así, el debate constitucional, llevado a cabo por el monarca y afín al principio de igualdad y libertad, no considera a la población esclava, como se ve en la última parte de la cita donde, al contrario, legitima la práctica colonial conservadora de la esclavitud en la nueva situación independiente.

Con el monarca no hay entonces la ambivalencia de Bolívar e incluso la de brasileños como José Bonifácio Andrada e Silva, ambos americanos que nacieran en situación colonial. Y reitero que el texto fue redactado para el monarca por Gonçalves Ledo, enemigo político de los hermanos Andrada e Silva; por eso no sorprende la oposición diametral en relación a la llamada cuestión servil (esclavitud). Al mismo tiempo, como vimos, la promesa liberal de Bolívar no decreta el fin la esclavitud venezolana; será aún puramente retórica y no se concretizará sino mucho después.

Lo que es importante destacar en estos tres documentos independentistas es la tensión entre la retórica fundacional y la exclusión social de la herencia colonial. El carácter excolonial varía en los tres textos y se evidencia más allá de un universo mayor de heterogeneidad discursiva que va desde posturas conservadoras hasta liberales radicales, de actitudes monarquistas a republicanas, casi siempre mezcladas, pero siempre dentro del contexto del conflicto constitucionalista que caracterizará a América Latina emancipada.

Conclusión

El fracaso de los personajes de las dos novelas aquí estudiadas representa una crítica a las soluciones simbólicas de la literatura fundacional. También es una crítica que deconstruye su retórica. La caída del ideal de las novelas le reclama a las sociedades carioca y caraqueña, en obras publicadas casi un centenario después de la independencia, la procrastinación de la emancipación social, que viene acompañada del problema del latifundismo y la herencia de la esclavitud. Todos estos problemas fueron heredados de la colonia y no se resolvieron en los regímenes constitucionalistas sustentados por la idea de libertad.

¿Cuál es el sentido de constatar en las dos novelas analizadas que los personajes fracasados son estrategias narrativas que critican los elementos de la naturaleza y el trabajo agrícola del discurso de nación independiente, que fuera proyectado durante un siglo por la literatura de los neoclásicos y románticos y que moldeó el imaginario colectivo en ese tiempo, para

establecer, en la relación entre texto literario e historia política, la representación artística de la vida nacional y, en particular, la procrastinación de la emancipación social aquí propuesta? La respuesta es que aquello ayuda a interpretar el dinamismo de la representación literaria de la historia. Esto permite no solo argüir a favor de la primacía discursiva y política de toda producción textual, sin subestimar criterios histórico-formales, sino también argumentar en contra de cualquier subordinación entre campos gnoseológicos cuando se interpreta la obra literaria.

Las tensiones sociales de la representación literaria elaboradas por los dos escritores y vistas desde una distancia centenaria dialogan intertextualmente, por un lado, con lo que llamé retórica fundacional, pero también, por el otro, a través de tal diálogo establecen, por correlación, puntos de contacto con el dinamismo de la situación de independencia, dado que ambas, retórica e independencia, significan la nación. En esta convergencia discursiva las tensiones analizadas cobran fuerza en el estudio de la relación entre literatura y política en Hispanoamérica y en Brasil: la instauración del sistema constitucional y las cuestiones sociales, ardientemente debatidas, que la acompañaron.

Lo que quiero señalar, en este estudio de *Triste fim de Policarpo Quaresma* y *En este país...!*, es que tanto el diseño dramático del personaje como la enunciación del narrador son recursos distintivos de la narración en relación crítica y significativa. El estudio de personajes fracasados como crítica al proyecto de nación ciertamente no dice nada nuevo al identificar la tensión entre discurso nacional y práctica social. Solo contribuye a decir que la diferencia entre ellos, su margen de desemejanza, siempre opera en cualquier narrativa o representación de la nación hasta nuestros días. Es interesante observar cómo los elementos discursivos y las dinámicas de oposición han determinado las coyunturas conflictivas por la definición de lo que es nacional; definición siempre incompleta por su propia selectividad discursiva y por las deudas sociales históricas que ella implica. Por esta razón, me parece más provechoso estudiar el modo en el que esa tensión se ha formalizado en el texto, que identificar, con astucia simulada, el simple hecho de que exista la tensión. Es como si el argumento de trabajo consistiera tan solo en descubrir la contradicción de la nación, al contrastar discurso y realidad, por un lado, y, por otro, retórica e independencia. Desde su fundación textual, la nación es una dialéctica entre estos polos en la articulación de la representación

narrativa, la literatura nacional y la independencia política, y vale la pena observar cómo funciona en cada caso esa articulación.

Obras citadas

- Barreto, A. H. de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Impreso.
- Bello, Andrés. *Obra literaria*. Caracas: Ayacucho, 1979. Impreso.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. Impreso.
- Cândido, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. 140-161. Impreso.
- Cardozo, Lubio. Prólogo. *En este país...!* De Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. Caracas: Monte Ávila, 1997. 7-33. Impreso.
- Figueiredo, Carmen Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. Impreso.
- Grases, Pedro. Prólogo. *Obra literaria*. De Andrés Bello. Caracas: Ayacucho, 1979, ix-xxvii. Impreso.
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero, orgs. *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*. Caracas: Ayacucho, 1977. Impreso.
- Silveira, Éder. “Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade”. Tesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2007. Impreso.
- Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?”. *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft et al. Londres: Routledge, 1995. 24-28. Impreso.
- Urbaneja Achelpohl, Luis Manuel. *En este país...!* Caracas: Monte Ávila, 1997. Impreso.

Sobre el autor

Dionisio Márquez Arreaza es profesor asistente de Teoría Literaria y Literatura Comparada en el Departamento de Literatura de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Es magister en Español y Literatura Comparada, respectivamente, por Tulane University y la Universidade Federal do Rio de Janeiro, en donde es actualmente doctorando. Entre sus artículos constan “Cinco telas y cuatro hilos: El minicuento cubano de los 90” (2003) y “Escritura, economía y sexualidad en *Trilogía sucia de La Habana*” (2008).

Sobre el artículo

Este trabajo es parte de un proyecto financiado e inscrito bajo el código H-1376-11-06-C en el CDCHTA de la Universidad de Los Andes, Venezuela.

La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas

Pablo Fuentes Retamal

Universidad de Concepción, Chile

pfuentesr@udec.cl

El presente artículo propone un estudio de las catálisis o detalles de la narración en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas, es decir, *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971). El narrador rojiano se vale de los pormenores del relato para desestabilizar las miradas deterministas que vinculan a su protagonista, Aniceto Hevia, con la criminalidad. De este modo, las catálisis constituyen estrategias discursivas que permiten a la narrativa de Rojas desembarazarse de la herencia positivista.

Palabras clave: Manuel Rojas; catálisis; detalles; descripciones; tetralogía narrativa; determinismo.

Cómo citar este texto (MLA): Fuentes Retamal, Pablo. "La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 171-206.

Artículo de reflexión. Recibido: 19/05/14; aceptado: 29/09/14.



Aniceto Hevia's Indelible Stain: Determinism and Its Overcoming in Manuel Rojas' Narrative Tetralogy

The article studies the catalyzers or narrative details in Manuel Rojas' narrative tetralogy: *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) and *La oscura vida radiante* (1971). Rojas' narrator uses the trivial details of the narration to destabilize the determinist perspective that links their protagonist, Aniceto Hevia, to criminality. Thus, the catalyzers act as discursive strategies that allow Rojas' narrative to break away from a positivistic legacy.

Keywords: Manuel Rojas; catalyzers; details; descriptions; narrative tetralogy; determinism.

A mancha indelével de Aniceto Hevia: determinismo e superação na tetralogia narrativa de Manuel Rojas

O presente artigo propõe um estudo das catálises ou detalhes da narração na tetralogia narrativa de Manuel Rojas, isto é, *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) e *La oscura vida radiante* (1971). O narrador rojiano se vale dos pormenores do relato para desestabilizar os olhares deterministas que vinculam seu protagonista, Aniceto Hevia, com a criminalidade. Desse modo, as catálises constituem estratégias discursivas que permitem à narrativa de Rojas desvincular-se da herança positivista.

Palavras-chave: Manuel Rojas; catálise; detalhes; descrições; tetralogia narrativa; determinismo.

Dicen que todo está determinado y que no sucede nada que no obedezca a leyes fijas, invariables, que provocan tales o cuales hechos [...], pero es indudable que hay un ancho margen para los acontecimientos imprevistos, una especie de puerta de escape de lo determinado y de lo prescrito.

Manuel Rojas, *Trampolín*

LA CRÍTICA LITERARIA COINCIDE AL sostener que la narrativa de Manuel Rojas marca un antes y un después en las letras nacionales chilenas. El relato rojiano no solo pone en juicio la literatura de corte positivista, sino que además diseña las estrategias narrativas para que los escritores de su generación se desembaracen definitivamente del fardo criollista. En razón de ello, José Promis afirma que “todo el programa escritural rojiano se ubica, definitivamente, en la trinchera opuesta a la del naturalismo literario” (52).

Tal como ha señalado la crítica literaria, la ruptura propuesta por la narrativa de Rojas se gesta en varios frentes. Para Cedomil Goic, nada distingue más al narrador moderno y sus expectativas del futuro que la obsesión del narrador rojiano por el presente inmediato y sus simultaneidades (152). Para Camilo Marks, el cambio narrativo que sugiere Rojas se posibilita gracias a la creación de un estilo propio, original y personalísimo en el que las acciones transcurren como una marea (131). Por su parte, Silvia Donoso sostiene que las innovaciones de la prosa rojiana responden al modo cinematográfico en que se proyecta el relato, tal como si se filmasen por una cámara viva entre narrador y lector (720). No obstante las particularidades de cada perspectiva crítica, estimamos que José Miguel Varas Morel acierta al condensar tal diversidad de juicios:

Todo cambió radicalmente con *Hijo de ladrón*. Aquel fue un acontecimiento literario como se ha visto pocos en Chile. Los que en aquel tiempo éramos jóvenes y como tales, irreverentes, devoramos el libro y proclamamos que con él comenzaba la literatura chilena en prosa. La verdadera, la auténtica. Afirmamos que era la primera novela moderna, de “nivel internacional”, que incorporaba con legitimidad no solo la fuerza de los grandes rusos, sino, además, buena parte de las innovaciones formales del siglo xx, desde Proust hasta Faulkner, sin perder nada del contenido nacional. Todo lo anterior podía ser olvidado, dijimos, o echado a la basura. El criollismo había muerto. (14)

Las críticas apuntadas solo valoran los grandes aspectos de la narración. Únicamente José Promis se ha atrevido a sugerir que la ruptura narrativa propuesta por Manuel Rojas halla sustento en las descripciones del relato. Mientras que la novela decimonónica se vale de una ambiciosa descripción que subordina los personajes al espacio, el relato rojiano estima, en las pormenorizaciones, recursos que permiten a los personajes proyectar verdaderos contenidos de significación sobre la diégesis (Promis 55 y ss.). Las particularidades con que el narrador positivista y el narrador rojiano se hacen cargo de las descripciones son significativas, pues revelan disparidades programáticas que solo pueden abordarse mediante el estudio de las catálisis o detalles de la narración.

Recordemos que Roland Barthes distingue, en “El efecto de realidad” (1968), dos unidades en la narración: las denominadas “funciones cardinales”, que constituyen las verdaderas bisagras del relato, y las llamadas “catálisis”, que completan los espacios vacíos entre aquellas funciones primeras (179). A simple vista, pareciese que las catálisis no son más que detalles, en apariencia inútiles, que solo elevan el coste de la información narrativa; sin embargo, tales anotaciones son de gran relevancia, pues otorgan verosimilitud al relato (180).

Para demostrar la preponderancia de las catálisis, Barthes se vale de un fragmento de “Un corazón sencillo”, de Gustave Flaubert, puntualmente aquel pasaje que describe la sala de madame Aubain: “Un pequeño vestíbulo separaba la cocina de la sala donde madame Aubain se pasaba el día entero, sentada junto a la ventana en un sillón de paja [...]. Un piano viejo soportaba, bajo un barómetro, una pirámide de cajas y cartones” (citado en Barthes 186).

Aquel piano, barómetro, cajas y cartones no cumplen otra función más que señalar: “nosotros somos lo real” (Barthes 186). En síntesis, aquellos “detalles en apariencia inútiles” son aspectos de máxima consideración para la narración, pues aportan unidades de verosimilitud que denotan directamente lo real.

Michel Foucault también se ha referido a la preponderancia de los detalles. En *Vigilar y castigar* (1975), el filósofo francés señala que “la mecánica del poder” concibe los pormenores como una acumulación de procesos minúsculos que convergen en beneficio de un diseño mayor (143). De esta manera, para describir una microfísica es necesario fijar la mirada en detalles

y minucias que, mediante un funcionamiento coherente y organizado, son capaces de aportar sentido a lo ínfimo e insignificante.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, señalamos junto a José Promis que la narrativa de Manuel Rojas, especialmente la tetralogía protagonizada por Aniceto Hevia, clausura la literatura de corte positivista (Promis 52). De este modo, el programa escritural rojiano proyecta una “nueva forma de sensibilidad literaria que, sin liberarse completamente de la herencia naturalista, es capaz de plantear su disconformidad con los fundamentos de esta sensibilidad” (52). Entre aquellas divergencias programáticas se halla la distancia que el relato rojiano toma frente al determinismo.

Es necesario mencionar que la novela positivista se caracterizó por privilegiar, en forma casi exclusiva, “la hipótesis tainiana del determinismo del medio sobre el comportamiento humano” (Promis 33). De acuerdo a los postulados de Hipólito Taine, el hombre es resultado de tres fuerzas primordiales que lo moldean insoslayablemente: la raza, el medio y las circunstancias históricas. En *Introducción a la historia de la literatura inglesa* (1864), Taine sistematiza las implicancias del determinismo:

Tres fuerzas diferentes contribuyen a producir este estado moral elemental: *la raza, el medio y el momento*. Llamamos *raza* a esas disposiciones innatas y hereditarias que el hombre trae consigo a la luz, y que generalmente están unidas a diferencias evidentes en el temperamento y la estructura del cuerpo [...]. Una vez comprobada así la estructura interior de una raza, debemos considerar el *medio* en el que ella vive. Pues el hombre no está solo en el mundo; la Naturaleza le envuelve y otros hombres le rodean [...]. Existe, sin embargo, un tercer orden de causas, puesto que, con las fuerzas internas y externas, existe la obra que ambas ya han hecho juntas [...]. Cuando actúan, no operan nunca sobre una tabla rasa, sino en una tabla donde ya han sido hechas señales. Según que se tome la tabla en un *momento* o en otro. (41-47)

De esta forma, para la novela de corte positivista, los personajes no son más que la proyección de los progenitores, el medio social y las condiciones históricas en que se desenvuelven.

Demostrar la distancia que el programa escritural rojiano mantuvo respecto del determinismo es bastante sencillo. Si, al modo de lo realizado por la crítica tradicional, solo prestamos atención a los grandes aspectos

de la narración, bastará con recordar aquel pasaje de *Hijo de ladrón* en que su protagonista cuestiona los postulados deterministas aducidos en favor de la herencia:

Ni mis hermanos ni yo sentíamos inclinación alguna hacia la profesión de nuestro padre, [...] no teníamos, tampoco, por qué ser ladrones y, de seguro, no lo seríamos. Nadie nos obligaría a ello. La idea de que los hijos de ladrones deben ser forzosamente ladrones es tan ilógica como que los hijos de médicos deben ser forzosamente médicos. (531)

Si agudizamos la vista y, al modo de anatomistas, desarticulamos el texto para enfocarnos en los pormenores de la narración, notaremos que el quiebre con la herencia positivista es bastante más complejo y profundo de lo que aparenta ser. Estudiar aquella ruptura epistemológica es el propósito que hemos trazado para el presente artículo; es decir, comprobar cómo el narrador rojiano resiste el determinismo y las limitaciones heredadas de la novelística del periodo anterior mediante el empleo de catálisis o detalles del relato.

La prosecución de tales objetivos evidenciará los esfuerzos de Aniceto Hevia por borrar y blanquear aquellos estigmas que lo acusan e incriminan de ser hijo de ladrón. Tres recursos colaboran para exorcizar al protagonista de las miradas deterministas: limpieza, trabajo y acracia.

Delito, detención y cárcel. Manchas indeleble para la estirpe Hevia

En las primeras páginas de *Hijo de ladrón*, en tanto Aniceto cruza la cordillera de los Andes, se dan algunos datos biográficos de la familia Hevia. El padre, José del Real y Antequera, aseguraba a su mujer e hijos que se ganaba la vida vendiendo tabacos. Una vez que Aniceto llega a la niñez, el padre informa a su prole que no es comerciante, sino ladrón.

Para los Hevia era habitual que el padre saliese por las noches; sin embargo, una de aquellas partidas se extendió más de lo usual. Para desgracia de la familia su patriarca es hallado tras las rejas:

Allí, detrás de una reja, mi madre encontró a su marido, pero no al que conociera dos días atrás, el limpio y apacible cubano José del Real y Antequera,

que así decía ser y llamarse, sino al sucio y excitado español Aniceto Hevia, apodado El Gallego, famoso ladrón [...]. El Gallego, sacando por entre los barrotes sus dedos manchados de amarillo, le dijo, acariciándole las manos: “No llores, Rosalía, esto no será largo, tráeme ropa y cigarrillos”. (384-385)

Con el encarcelamiento, la “apacibilidad y limpieza” de El Gallego ceden lugar a la “excitación y suciedad”. Este cambio de aspecto traza sobre cada integrante de la familia Hevia una mancha de vergüenza y deshonor que no será fácil de blanquear ni borrar.

Luego de ser puesto en libertad, El Gallego regresa a su hogar bajo una estricta vigilancia policial. Por tal razón, cuando el personaje emprende un viaje para escabullirse de la atenta mirada del guardián, su casa es allanada y su esposa e hijo menor detenidos.

Con solo doce años de edad, Aniceto es puesto en un calabozo junto a delincuentes comunes. Para entonces, el niño pugna en favor de su limpieza y buen aspecto:

Al entrar en el calabozo común, empujado por la mano de un gendarme, vi que los detenidos me miraban con extraordinaria curiosidad: no era aquel sitio adecuado para un niño de doce años, de pantalón corto aún, vestido con cierta limpieza. (391)

Es prudente contrastar la apariencia del niño Aniceto con aquellos prisioneros que han pasado buena parte de sus vidas encarcelados. El aspecto del anciano que se acerca a dialogar con Aniceto certifica que la mancha del delito ha tenido tiempo suficiente para arrebatarle todo vestigio de limpieza y pulcritud: “un individuo entrado ya en la vejez, bajo y calvo, derrotado de ropa, la barba crecida y la cara como sucia, se acercó” (391-392).

Para desgracia de Aniceto, su suerte comienza a empeorar. Tal como ocurrió a su padre, en un proceso de mimetismo carcelario, la limpieza original del protagonista cede lugar a la suciedad. Un episodio fundamental en esta homogenización penitenciaria se presenta una vez que Aniceto es trasladado a la oficina de identificación dactiloscópica. Aquel procedimiento, que Foucault habría llamado “ejercicio de la tecnología del poder sobre el cuerpo” (36), es significativo, pues la mancha “chata, informe, y de gran tamaño” que estampa el dedo de Aniceto constituye su verdadera mancha indeleble:

Me tomó [el policía] la mano derecha.

—Abra los dedos.

Cogió el pulgar e hizo correr sobre él un rodillo lleno de tinta, dejándomelo negro.

—Suelte el dedo, por favor; no haga fuerza; así.

Sobre una ficha de varias divisiones apareció, en el sitio destinado al pulgar, una mancha chata, informe, de gran tamaño. (391-392)

Los dedos de Aniceto no solo hablan del tránsito de la limpieza a la suciedad, sino que además recuerdan que el negro se ha vinculado históricamente con la criminalidad. En las primeras páginas de *Vigilar y castigar*, Michael Foucault detalla algunas prácticas punitivas del siglo XVIII que privilegiaron este color para vestir a los ejecutados:

Los parricidas —y los regicidas, que se asimilaban a aquellos— eran conducidos al patíbulo cubiertos con un velo negro [...]. Así, para Fieschi, en noviembre de 1836: “Se le conducirá al lugar de la ejecución en camisa, descalzo, y cubierta la cabeza con un velo negro [...]”. (21)

Es interesante destacar que el funcionario policial que registra las impresiones dactiloscópicas de Aniceto viste un delantal blanco:

Unos gendarmes aparecieron ante la puerta y me llamaron; salí y fui llevado, a través de largos corredores, hasta una amplia oficina, en donde fui dejado ante un señor gordo, rosado, rubio, cubierto con un delantal blanco. Me miró por encima de sus anteojos con montura dorada y procedió a filiarme, preguntándome el nombre, apellidos, domicilio, educación, nombres y apellidos de mis padres. (395)

Aquel delantal blanco constituye una barrera infranqueable que, al modo de un muro de segregación, distingue a quien cumple la ley de aquel que osa transgredirla. En palabras de Eliodoro Hernández Astudillo, el ñato *Eloy* (1982), de Carlos Droguett, el delantal del funcionario policial distingue a quien “asesina fuera de la ley” de aquel que lo hace “adentro de ella” (Droguett 95).

El color blanco del delantal le confiere sentido a las palabras de Luz Aurora Pimentel, en cuanto el adjetivo siempre cumple una función particularizante al anunciar las partes y atributos que singularizan el objeto nombrado (37). En este caso, la tonalidad de la prenda vestida por el carcelero explica por qué el narrador rojiano escoge el blanco para certificar la pulcritud del gendarme, en tanto que privilegia el negro para pintar los dedos de Aniceto, y así acreditar su herencia criminal.

Una vez que las huellas dactilares de Aniceto han sido registradas se procede a inspeccionar su cuerpo en búsqueda de marcas y cicatrices: “¿Tiene alguna señal particular en el cuerpo? ¿En la cara? Una cicatriz en la ceja derecha; un porrazo” (397).

Precisar huellas y marcas corporales es un viejo recurso punitivo, pues las disciplinas procuran “apoderarse del cuerpo para grabar en él las marcas del poder” (Foucault 47). La liturgia del suplicio procura trazar signos y marcas indelebles sobre los cuerpos de los condenados, de manera que el delincuente moderno, al modo del condenado del siglo XVIII, debe llevar inscritas sobre el cuerpo marcas y señales de sufrimiento (39).

Para cuando Aniceto es puesto en libertad su apariencia ha cambiado por completo. Atrás queda el niño de doce años que pretendía mantener cierta limpieza, para dar lugar a un hombre que ha peregrinado de la pulcritud al desaseo:

Era yo un raro excarcelado: en vez de irme a grandes pasos, corriendo si era posible, me quedaba frente a la puerta [...], ya es suficiente ser gendarme de un edificio como aquel para que además se le plante allí un ser, macilento y mal vestido. (447)

El ñato *Eloy*, de Carlos Droguett, al igual que Aniceto y El Gallego, también transita por los senderos que conducen de la limpieza a la suciedad. En tanto Eloy vive con la Rosa, luce “una camisa limpia, blanca, alba, impecable” (Droguett 128); más tarde, cuando la policía lo rodea, su pulcra vestimenta se ha tornado “color mugre, esa mugre que es la pobreza, como un papel enfermo de diario de provincia” (60-61).

A medida que transcurren las acciones narrativas los binomios limpio-sucio, blanco-negro, pulcro-desaseado, constituyen lo que Luz Aurora

Pimentel denomina “contigüidades obligadas” (59). En otras palabras, tales oposiciones dan lugar a un microuniverso semántico en que cada lexema-tema propone una estructuración que interrelaciona todos los elementos que componen el relato.

El encarcelamiento no solo le arrebató a Aniceto su pulcritud original, sino que además pone término a su infancia. A pesar de las abruptas circunstancias con que culmina su niñez, Aniceto se da tiempo para rememorar algunos episodios de sus primeros años de vida. Mediante extensos *raccontos*, el protagonista destaca los esfuerzos de su padre por mantener lejos del hogar la suciedad inherente a su oficio de ladrón: “mi infancia no fue desagradable [...]. La casa estaba siempre limpia [...], no conocí el hambre y la suciedad sino cuando me encontré, sin las manos de mis padres, entregado a las mías propias” (521).

Irónicamente, Aniceto se pregunta qué habrían pensado sus compañeros de clases si se enterasen de que El Gallego era ladrón. Aquellas reflexiones no son más que conjeturas, pues la apariencia de Aniceto durante la infancia no se condice con el oficio de su padre: “ignoro qué cara habrían puesto [...]; de extrañeza, seguramente, pues nada en mis ropas ni en mi conducta ni en mis rasgos indicaba que fuese hijo de una persona socialmente no respetable” (521).

Más tarde, las acciones narrativas se trasladan a la ciudad de Valparaíso, específicamente a las manifestaciones de protesta por el alza del viaje en tranvía.¹ La interacción con aquellos modelos de espacialidad cuyos referentes se vinculan con lugares del mundo real constituye lo que Jonathan Culler denomina contrato de inteligibilidad, es decir, una relación intersemiótica en la que el texto cobra sentido en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo real (citado en Pimentel 9). Por consiguiente, la incorporación de aquella ciudad a la diégesis constituye un recurso narrativo que crea la ilusión de realidad, asegurando puntos de anclaje que dan verosimilitud a la narración (Pimentel 38).

1 Las manifestaciones relatadas en *Hijo de ladrón* se condicen con los sucesos ocurridos durante La huelga de los tranvías. Aquella irrupción popular ocurrió en Santiago a fines del mes de abril en 1888. Se exigía a la Empresa del Ferrocarril Urbano cumplir con la construcción de líneas férreas y, además, reducir a dos centavos y medio el valor del boleto (véase Grez Toso).

Aniceto es nuevamente encarcelado en la ciudad puerto. Sin pruebas que lo incriminen, se le acusa de aprovechar los disturbios para robar una joyería. Tales acusaciones bastan para que el protagonista sea privado de libertad y puesto a disposición de un juez.

En compañía de otros prisioneros, Aniceto es trasladado desde la comisaría hasta los juzgados. El recorrido se realiza a pie por las calles, de manera que los ciudadanos se hacen testigos del correcto funcionamiento de la ley:

Ya amarrados, nos hicieron avanzar por el zaguán, abrieron la puerta y salieron a la calle, de a dos, como escolares que van a dar un paseo, los gendarmes en la orilla de la fila, sin sables y sin carabinas, pero con revólver al cinto. Éramos más o menos cincuenta hombres, divididos, amarrados, mejor dicho, de dos a dos. Se veía poca gente en las calles y la que encontrábamos nos miraba con curiosidad y sin interés: éramos un espectáculo. Muchos no sabíamos qué hacer con nuestros ojos y algunos mirábamos fijamente el suelo; otros devolvíamos con rapidez la mirada de los transeúntes, que nos miraban, por el contrario, con largueza. Sentíamos, de pronto, una especie de orgullo y nos erguíamos y mirábamos con desdén, procurando aparentar que éramos seres peligrosos. (500)

Siguiendo a Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, el tránsito de los prisioneros por las calles pretende que los ciudadanos no solo sepan de la maquinaria legal, sino que además sean partícipes de su correcto funcionamiento: “es preciso que [el pueblo] se atemorice; pero también [...] debe ser el testigo, como el fiador del castigo, porque debe hasta cierto punto tomar parte en él” (63). En relación con las palabras de Foucault, Francisco Tirado y Martín Mora señalan que el poder libera las cosas en el campo de la visión, pues uno de los requerimientos de las disciplinas es la exposición: “el poder es un poder que exhibe, que opera liberando las cosas en el terreno de la visión, exponiéndolas ante la mirada, sustrayéndolas al secreto y la oscuridad para arrojarlas a la luz” (19).

Si atendemos la pormenorización de los juzgados descritos en *Hijo de ladrón*, es indispensable prestar atención a los operadores tonales:

Entramos en una calle de edificios altos y de color ocre.

[...]

Nuestro destino era la Sección de Detenidos, edificio macizo y de color sucio, donde funcionaban, además, y seguramente para comodidad de los detenidos, los juzgados; de ellos se pasaba a los calabozos: unos pasos y listo. (500)

En la descripción de los juzgados se privilegia el ocre, tonalidad característica de los minerales terrosos, y el “color sucio”. Ambos matices cumplen el propósito de subrayar el descuido y desaseo que el narrador rojiano ha sugerido para los valores afines a la criminalidad.

Esta redundancia sémica que vincula suciedad con crimen y limpieza con justicia establece “una base clasemática jerarquizada que permite una lectura uniforme del discurso” (Pimentel 93). La permanencia de una misma nomenclatura léxico-semántica constituye lo que Philippe Hamon denomina pantónimo, es decir, la permanencia de una nomenclatura léxico-semántica que asegura, por su memorización permanente, la legibilidad del texto (citado en Pimentel 25).

Si, al modo de anatomistas, desarticulamos el texto para fijar la atención en los pormenores de la narración, notaremos que la descripción paratáctica de la sección de detenidos evidencia aspectos característicos de la sociedad disciplinaria. Uno de estos aspectos es el afán por la escritura, el registro y la clasificación:

Trepamos unas escaleras y circulamos por pasillos llenos de pequeñas oficinas, cuchitriles de secretarios, receptores, copistas, telefonistas, archiveros, gendarmes, todas amobladas con lo estrictamente necesario: una mesa, una silla, otra mesa, otra silla, un calendario, otro calendario, números negros, números rojos, salivaderas, tinteros, muchos tinteros, más tinteros, tinteros aquí, tinteros allá; la justicia necesita muchos tinteros. (501)

Secretarios, receptores, copistas, telefonistas, y archiveros; premunidos de oficinas, calendarios, y tinteros, no pretenden más que hacer del poder de la escritura una pieza esencial en los engranajes de la sociedad disciplinaria (Foucault 193-194).

La descripción del escritorio ocupado por el juez comprueba que las catálisis no solo construyen efectos de realidad, como decía Barthes, sino que además comprobamos, junto a Foucault, que tras los pormenores del relato se esconde y anida el poder:

—Que pasen los detenidos.

Nos hicieron entrar en fila. El juez estaba sentado detrás de un escritorio situado sobre una tarima cubierta por un género felpudo de color rojo oscuro; tenía los codos afirmados sobre el escritorio y la cabeza reposaba sobre las manos, juntas bajo el mentón. (503)

El operador tonal “rojo oscuro” que decora el escritorio del juez parece tener similitud con el púrpura. De ser correcta esta asociación cromática, este matiz, que va entre el rojo y el azul, desde la antigüedad ha sido símbolo de autoridad y dominio. Por esta razón, en el Imperio mesopotámico el púrpura estaba reservado exclusivamente para la gente rica y refinada, y por ello los reyes asirios “citan en sus anales la exigencia de este producto entre los más estimados tributos, al lado del oro, la plata y el estaño” (Fernández Uriel 32-33).

La escena descrita se completa con las características corporalidades del juez y los funcionarios que lo secundan. Cumpliendo con la nomenclatura léxico-semántica propuesta por el pantónimo, el narrador rojiano asocia la limpieza con los representantes de la ley, en tanto que la enfermedad y la tos son vinculadas con los detenidos:

El juez llegó por fin: un señor de edad mediana, muy limpio, delgado, un poco calvo y cargado de espaldas, que nos miró de reojo en tanto abrían la puerta; éramos su primer trabajo del día. Nos removimos en los asientos, suspiramos, tosimos, y los gendarmes se pusieron de pie. Tras el juez entraron tres o cuatro personas, empleados, seguramente, limpios. (503)

Las características corporales de los detenidos se condicen con las disposiciones trazadas por el pantónimo narrativo para la criminalidad. En razón de ello el narrador rojiano subraya la negritud de manos y ojos del violador, para así destacar la gravedad de su delito:

Era un hombre más bien gordo, de regular estatura y moreno [...]. Sus manos morenas y gordas no parecían manos de obrero. Su delito era amoroso: había violado a una chica [...], de dieciséis años y en su propia casa. —Lo malo es que soy casado— dijo, mirándome con sus ojos oscuros [...]. (518)

Aniceto es condenado al pago de una multa o, en su defecto, a cinco días de cárcel. Sin dinero en los bolsillos ni nadie que lo socorra, el protagonista cumple sentencia tras las rejas. Durante la condena, Hevia comparte celda con un contrabandista de cigarrillos y whiskies. Este episodio es fundamental en el estudio de las catálisis, pues contribuye a demostrar que los pormenores del relato están repletos de significación y sentido:

Era un hombre de treinta a cuarenta años, moreno, esbelto, todo rapado, muy menudo, vestido con un traje de color azul bien tenido; llevaba cuello, corbata y chaleco y su sombrero panamá no mostraba ni una sola mancha [...]. Con una pierna sobre la otra, mostraba unos preciosos y transparentes calcetines de seda [...], echó mano al bolsillo izquierdo del chaleco y sacó de él algo que miró primero y que en seguida mostró: un reloj de oro. (512)

Es interesante destacar que, a pesar de su condición delictiva, el traje del contrabandista luce impecable y sin ninguna mancha que le reste pulcritud. Del mismo modo, es importante atender a los operadores tonales de sus vestimentas. El color azul del traje cobra sentido al considerar las mercancías ofrecidas por el sujeto: cigarrillos y whiskies. Debido al alto valor monetario de ambos productos, estos solo pueden ser pretendidos por las clases más adineradas, es decir, la burguesía.

La vinculación del contrabandista con la clase burguesa explica por qué el narrador ha coloreado su traje de azul. Recordemos que esta tonalidad ha sido empleada por las clases acomodadas para distinguir su ideario político; por ejemplo, en el siglo xvii los *Tories*² utilizaron el azul para diferenciarse en el espectro político británico. Más tarde, en el siglo xx, la División Azul³ se vale del mismo matiz para representar su ideario político, al igual que

2 *Tories* es el nombre empleado para denominar a los militantes y simpatizantes del Partido Conservador Británico.

3 La División Azul fue una fracción del ejército alemán conformada por voluntarios españoles que sirvieron al Tercer Reich en el Frente Oriental contra la Unión Soviética.

el Partido Demócrata en los Estados Unidos. En lo que respecta a nuestra narrativa latinoamericana, podemos aludir a un pasaje de la novela *Amalia* (1851), de José Mármol, donde el azul decora la habitación de su acaudalada protagonista:

Toda la alcoba estaba tapizada con papel aterciopelado [...], matizado con estambres dorados, que representaban caprichos de luz entre nubes ligeramente azuladas [...]. Al otro lado de la cama se hallaba una otomana cubierta de terciopelo azul [...]. A los pies de la cama se veía un gran sillón, forrado en terciopelo del mismo color. (18-19)

El análisis de las vestimentas del contrabandista demuestra que Michel Foucault se encontraba en lo cierto al sostener que el poder hace presa en detalles. Efectivamente, el poder se vale de técnicas minuciosas e ínfimas para fabricar cuerpos sometidos y ejercitados, es decir, a fin de cuentas, cuerpos dóciles.

El narrador rojiano no da lugar a excepciones pues, siendo fiel a la nomenclatura léxico-semántica que ha sugerido, estima conveniente poner fin a la limpieza y pulcritud del contrabandista. En este proceso, son los propios compañeros de celda quienes se encargan de someter al traficante a una breve, pero intensa, homogeneización carcelaria:

Los muchachos que estaban cerca de la reja avanzaron de frente y los que se habían corrido hacia la derecha y hacia la izquierda se aproximaron a la orilla de la tarima: el lazo se cerraba. De pronto el individuo fue echado violentamente hacia atrás y lanzó una especie de gruñido animal, al tiempo que levantaba las piernas y pataleaba con angustia, ahogándose. Ocho o diez muchachos se le echaron encima, lo inmovilizaron un segundo y después de este segundo se vio que el hombre era levantado y giraba en el aire, como un muñeco [...]. Cayó al suelo como un saco, perdida toda su preciosa compostura, despeinado, sin sombrero, el chaleco abierto, jadeante y mareado... (513)

Al desarticular el texto rojiano se halla sentido a la pormenorización de la vestimentas de Aniceto una vez que ha cumplido la condena impuesta por el juez: “al ser dado de alta y puesto en libertad, salvado de la muerte

y de la justicia, la ropa, arrugada y manchada de pintura, colgaba de mí como de un clavo” (522).

Sin un rumbo que seguir, Aniceto deambula por las calles porteñas hasta la caleta El Membrillo.⁴ En este pequeño desembarcadero, Aniceto conoce nuevos compañeros: Alfonso Echeverría, apodado “El Filósofo”, y Cristián. Ambos sujetos invitan al protagonista a recoger desperdicios metálicos botados por las olas sobre la playa. Aunque la venta de desechos no otorga ganancias suculentas, al menos permite conseguir un plato de comida caliente y una cama en que dormir.

Aniceto, El Filósofo y Cristián comparten una pequeña pieza en un conventillo. De acuerdo con protagonista, aquellos refugios populares albergan un heterogéneo segmento proletario: “en los conventillos se acostumbra uno a vivir al lado de la gente más extraordinaria: ladrones, policías, trabajadores, mendigos, asaltantes, comerciantes, de todo” (568).

El pantónimo narrativo estudiado explica, desde una perspectiva netamente literaria, la escasez de servicios higiénicos en el inmueble popular. Dado que muchos de sus inquilinos son ladrones, mendigos y asaltantes, a fin de cuentas, sujetos afines a la criminalidad, el narrador rojiano no puede más que vincular sus existencias a la suciedad y el desaseo. Por tales motivos, solo un grifo de agua abastece a toda la comunidad:

Debía uno lavarse en una llave que dejaba escapar durante el día y la noche un delgado y fuerte chorro.

[...]

Desde muy temprano había oído cómo la gente se lavaba allí, gargarizando, sonándose con violencia y sin más ayuda que la natural, tosiendo, escupiendo, lanzando exclamaciones y profiriendo blasfemias cada vez que el jabón, que no había dónde dejar, caía sobre los fideos, los pelos y los hollejos. (568)

4 Caleta El Membrillo es un terminal de pesca y fondeadero de embarcaciones ubicado al suroeste de Valparaíso, puntualmente a los pies del Parque Alejo Barrios. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, la incorporación de este desembarcadero constituye un referente global imaginario que entabla una relación significativa con el mundo real (30).

En sus primeros relatos, Manuel Rojas ya había dado cuenta de las carencias higiénicas en los conventillos. En “El delincuente” (1929)⁵ se describe un inmueble proletario similar al pormenorizado en *Hijo de ladrón*, cuyos inquilinos van “desde mendigos y ladrones hasta policías y obreros [...] que no trabajan en nada” (170). Aquel edificio popular cuenta con un grifo para abastecer de agua a todos los moradores: “en el centro hay una llave de agua y una pileta que sirve de lavadero. Alrededor de este último patio están las piezas de los inquilinos, unas cuarenta, metidas en un corredor” (170).

Dado que El Filósofo y Cristián son personajes afines al delito, no pueden más que solidarizarse con sus vecinos, manteniendo una precaria higiene personal:

—¡Para qué le cuento lo que cuesta lavarse aquí en invierno! —exclamó El Filósofo, que se jabonaba con timidez el pescuezo—. Le damos, de pasada, una mirada a la llave y pensamos en el jabón, y hasta el otro día, en que le echamos otro mirotón. ¿No es cierto Cristián? Tú tampoco eres un tiburón para el agua. (558-559)

El escritor José Santos González Vera, quien por más de seis décadas entabló una cercana amistad con Manuel Rojas,⁶ también se refirió a las carencias higiénicas en las habitaciones populares. En *El conventillo* (1918) se describe la suciedad de estos inmuebles, destacando manchas, suciedad y hacinamiento:

Al lado de cada puerta, en braseros y cocinitas portátiles, se calientan tarros con lavaza, tiestos con puchero y teteras con agua. Pegado a las paredes

5 En 1929, la Universidad de Concepción distingue a Manuel Rojas con el Premio Atenea en reconocimiento a su cuento “El delincuente”.

6 Julianne Clark, la tercera esposa de Manuel Rojas, señala en sus memorias que una profunda amistad vinculó a González Vera con el autor de *Hijo de ladrón*: “los unía una amistad de todos esos años en que se habían casado y habían visto nacer y crecer sus hijos. Además de su experiencia familiar, compartían un sentido del humor irónico, un inmenso cariño, la pasión por las letras y una postura política que no permitía claudicaciones” (83).

asciende el humo, las manchas de hollín que por sobre los tejados forman una vaga nube gris. (González Vera 21)

Hasta esta parte se ha demostrado cómo Aniceto Hevia es vinculado al mundo del crimen en razón de la herencia paterna. Por consiguiente, siguiendo los parámetros léxico-sémicos trazados por el pantónimo narrativo, la apariencia del protagonista transita desde la limpieza hasta la suciedad. No obstante, en los episodios finales de *Hijo de ladrón*, el protagonista procura mantener cierta distancia respecto de la criminalidad. De este modo, los fundamentos deterministas, propios de la novela decimonónica, comienzan a ser cuestionados y desestabilizados.

Alfonso Echeverría, más conocido por su apodo “El Filósofo”, es fundamental en este quiebre con las miradas deterministas. Este personaje esboza fuertes críticas al sistema capitalista, al introducir consignas de libertad, justicia e igualdad social en el relato:

—Usted, de seguro, no tendrá dónde dormir —dijo Echeverría—, se viene con nosotros.

Protesté, afirmando que podía ir a dormir a un albergue.

—No; véngase con nosotros —insistió—. ¿Para qué gastar dinero? Por lo demás, creo que no le ha quedado ni un centavo. ¿No le dije? Se trabaja un día para vivir exactamente un día. El capitalismo es muy previsor. (559)

Fiel a sus ideas de redención proletaria, El Filósofo presenta a Aniceto a don José, un anarquista de origen español que compra los desperdicios recogidos por el trío de amigos en la caleta El Membrillo. A pesar de que el ácrata desconoce el valor monetario de los escombros, paga diariamente por los desechos que llevan hasta su tienda de cambalache:

—Es español y en su juventud fue obrero anarquista [...]; seguía siéndolo cuando llegó a Chile. Me lo presentó un amigo, anarquista también [...]. José se llama, don Pepe. Aquella vez, después de comer y tomar unas copas, empezó a cantar y a bailar jotas; después se puso dramático y quería destrozarse cuanto encontraba: “destruir es crear”, decía. (547)

A primera vista, pareciese que el refrán de don Pepe no es más que un relleno irrelevante en la narración. Sin embargo, al agudizar la vista notamos que tal adagio proviene de las reflexiones de Mijaíl Bakunin, el “anarquista más influyente en la historia del pensamiento social y político occidental” (Velasco 246). El refrán citado corresponde al *Manifiesto filosófico del utopismo revolucionario*, escrito por Bakunin durante la juventud. En dicho texto, el ácrata sostiene: “*die Lust der Zerstörung ist auch eine schaffende Lust*”⁷ (citado en Frank 295). Lo que propone Bakunin es que “para crear o construir un nuevo mundo, es preciso destruir primero el viejo [...], por ello, la tarea de destrucción es parte integral de su labor creadora” (Frank 295).

El distanciamiento respecto del determinismo no solo incumbe a Aniceto, sino que también vale para Cristián. Recordemos que este viste “una camisa rasgada como una herramienta” (558). Más tarde, en tanto El Filósofo y Aniceto se dedican a la lectura, Cristián zurce su camisa con el propósito de borrar aquella suciedad y descuido que lo atan a la criminalidad:

[...] mientras Cristián, con aguja e hilo en una mano y su camisa en la otra, intentaba remendarla a la luz de un cabo de vela, y El Filósofo, sentado junto a él, leía un trozo de diario viejo [...], yo [Aniceto] con la cabeza afirmada en una mano procuraba adivinar lo que se decía en las páginas de una revista. (566)

Los esfuerzos de Cristián por remendar sus vestimentas son significativos. Por ello, cuando una vecina golpea la puerta solicitando ayuda, el personaje ignora aquellas peticiones de socorro para mantener la atención en la costura:

—¿Qué pasa señora? —preguntó Echeverría, con igual dulzura, irguiéndose—. La mujer respondió, afligida:

—Venga a ayudarme a levantar a este borracho; no lo puedo mover.

Mi amigo dejó a un lado el trozo de diario y salió hacia el patio. Creí que Cristián lo acompañaría, pero Cristián no hizo movimiento alguno; todo su interés estaba concentrado en los restos de su camisa; siguió cosiendo. (567)

7 La alegría de la destrucción es también una alegría creadora.

Al igual que Cristián, Aniceto también hace lo propio para romper con las miradas deterministas que lo vinculan con la criminalidad. Para ello, el protagonista de la tetralogía rojiana no solo evidencia afinidad con el trabajo, sino que además muestra predilección por la pulcritud y las tonalidades afines a la limpieza:

[Aniceto] también tenía deseos de pintar, pero no una muralla sino una ventana, una ventana amplia, no de azul sino de blanco: la aceitaría primero, le daría después una o dos manos de fijación, la enmasillaría, la lijaria hasta que la palma de la mano no advirtiera en la madera ni la más pequeña aspereza y finalmente extendería sobre ella una, dos, tres capas de albayalde. (591-592)

Desde la perspectiva ácrata, la propensión de Aniceto por el trabajo es relevante. Siguiendo la óptica bakunista, que el relato parece privilegiar, el trabajo es el medio propicio para conseguir la redención proletaria. Por ello, Mijaíl Bakunin estima que los hombres de trabajo, “hijos de sus propias obras”, constituyen el verdadero sujeto revolucionario: “el proletariado [...], el único conservado intacto en medio de la corrupción y el embrutecimiento general, gracias a la inteligencia y a la moralidad reales, que son inherentes al trabajo” (citado en Velasco 197).

Las tonalidades con que Aniceto pretende decorar la ventana son interesantes para el estudio de las catálisis. El operador tonal blanco cubierto con “tres capas de albayalde” evidencia la predilección del protagonista por aquellos matices que Étienne Souriau ha vinculado con la —pureza, limpieza e inocencia— (198). De acuerdo con los parámetros de reflexión de la nomenclatura léxico-semántica propuesta por el pantónimo, la predilección de Aniceto por las tonalidades claras puede estimarse como un indicio de pulcritud y limpieza. Mediante este recurso narrativo, el protagonista desestabiliza, en parte, aquellas miradas deterministas que lo vinculan al mundo del delito, en razón de la herencia paterna. De proyectar aquellos intereses sobre las novelas restantes de la tetralogía rojiana, es decir, *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante* nos encargaremos a continuación.

Limpieza, trabajo y acracia: formas de resistencia al determinismo

Si privilegiamos la sucesión cronológica de las acciones narrativas sobre la ordenación de las novelas según su fecha de publicación, en primer orden, debemos revisar *Sombras contra el muro*, luego *Mejor que el vino*⁸ y, posteriormente, *La oscura vida radiante*.

En las primeras páginas de *Sombras contra el muro*, se señala a Aniceto como un adolescente que comienza a explorar su sexualidad. Aunque se invita al protagonista a pasar tiempo en compañía de prostitutas, el personaje rechaza tales convites en privilegio de su limpieza e higiene:

Los dos compañeros estaban acostados con una misma dama. Parecía un poco ebria y tan pronto reía como discutía con alguno de los hombres [...]. Los compañeros estaban también un poco borrachos [...]. Él [Aniceto] se levantó muy temprano. Se mojó la cara y se fue. (638)

—[...] el Chambeco [...] se trasladó a la cama del italiano, llevando a la negrita, por supuesto, apenas el camarada abandonó el cuarto—, Aniceto, procurando no mirar hacia la cama, se levantó, se vistió y se fue, luego de refrescar su cara con una manotada de agua. (639)

Es importante destacar que Aniceto no abandona la habitación sin antes darse un manotazo de agua fresca en el rostro. Este recurso distingue al protagonista de aquellos personajes proclives al divertimento con prostitutas. Esta situación se extiende a *Mejor que el vino*, cuando Aniceto acude a un lupanar en compañía de amigos. En tal ocasión el narrador califica a su protagonista de “maniaco de la asepsia”, pues porta y distribuye preservativos entre los clientes del prostíbulo:

8 Aunque *Sombras contra el muro* es la tercera entrega de las vicisitudes de Aniceto, en palabras de Darío Cortés, la novela “reconstruye la segunda etapa en la trayectoria de Aniceto Hevia [...] cubre la época de su adolescencia, desde los diecisiete a los veinticinco años de edad” (133). En tanto, *Mejor que el vino* hace lo propio desde “los veinticinco a los cuarenta años de edad” (126).

La mujer, quizá para ganar tiempo, le exigió preservativo. El hombre puso cara de asombro. No tenía. ¿Quién va a llevar preservativo a una casa de prostitución? Únicamente los maniacos de la asepsia.

[...]

—Oye —le dijo—: ¿tienes un preservativo que me prestes?

[...]

Aniceto buscó en sus bolsillos y le alargó uno.

—Toma. Que te aproveche. (902)

Aniceto no simpatiza con prostitutas, ya que todos los lunes observa cómo las mujeres desfilan rumbo al hospital para hacerse examinar y prevenir posibles enfermedades:

De los numerosos burdeles de San Pablo, mujeres en general ordinarias, gordas, morenas, algunas con el rostro estragado por el alcohol [...], salían y desfilaban en dirección a una clínica médica municipal en donde eran sometidas a revisión por un grupo de médicos que determinaban, concluido el examen, cuáles podrían ejercer y cuáles deberían abstenerse de ello. (710)

La poca estima de Aniceto por las trabajadoras sexuales no solo encuentra justificaciones de carácter sanitario, sino que además halla sentido en el pensamiento ácrata. Recordemos que para entonces Aniceto se declara militante anarquista, por lo que no es de extrañar que tal displicencia encuentre respuestas en *Dios y el estado* (1871), de Mijaíl Bakunin. En aquella reflexión, el teórico estima que el libertinaje del cuerpo es un arma empleada por la clase burguesa para adormecer al proletariado. Para salir de este aletargamiento, existen tres caminos posibles: dos ilusorios y el tercero, real. “Los dos primeros son el burdel y la iglesia [...]. El tercero es la revolución social” (Bakunin 109).

En razón de lo anterior, el zapatero Pinto, quien comparte los postulados libertarios de Bakunin, pregunta a sus compañeros:

¿Por qué crees que la Iglesia y la burguesía crean instituciones de beneficencia y de caridad? para sujetar a esa gente en donde está, porque esa gente se siente tan terriblemente hundida [...], que cualquier ayuda [...] constituye una felicidad. (*Sombras contra el muro* 618)

En *Sombras contra el muro*, Aniceto Hevia asume un fuerte compromiso libertario. Por consiguiente, no es de extrañar que el protagonista forje amistad con aquellos personajes que comparten sus pretensiones de redención social. En este proceso, Aniceto entabla amistad con Voltaire,⁹ un anarquista partidario de la acción directa,¹⁰ que lo invita a participar en la colocación y detonación de bombas:

—¿Gelinita?

[...]

—¿Qué piensan hacer con ella?

Voltaire sonrió.

—¿No crees que sería bueno hacer estallar unas bombitas?

[...]

—¿Y sabes hacer bombas?

—No. Pero me van a enseñar. Ya tengo algo. Mira. Voltaire le mostró unos papeles arrugados y sucios, escritos a máquina, en donde se explicaba, con algunos dibujos, cómo preparar bombas que estallan al chocar con algo duro, bombas de tiempo, que se combinan con un reloj, y bombas de mecha. (710)

9 Siguiendo las investigaciones historiográficas de Sergio Grez Toso, tal personaje se condice con el joven Voltaire Argandoña, quien llegó a tener una destacada figuración en el ambiente ácrata de comienzos del siglo xx.

10 La acción directa supone la lucha inmediata de las fuerzas en pugna con el propósito revolucionario de destruir el Estado e imponer una sociedad más justa y libre. La acción directa engloba varias tácticas: a) la acción propagandística destinada a captar a los trabajadores a través de la prensa; b) la acción violenta, como el sabotaje; c) la huelga general revolucionaria que deriva en una insurrección en la que los hechos de violencia son inherentes (Suriano 278-279).

Aniceto, tal vez alertado por los atributos “sucio y arrugado”, se niega a participar en la colocación de bombas. Aquella es una buena elección, pues de acuerdo al pantónimo propuesto por el relato aquellos indicios solo pueden vincularse al delito y la criminalidad.

La amistad de Voltaire trae consecuencias para Aniceto. Tras la detonación de bombas se ordena a la policía investigar y apresar a los responsables. Por consiguiente, todo militante anarquista se vuelve sospechoso. Aquella presunción hará que Aniceto abandone rápidamente la peluquería del compañero Teodoro. En tanto, la policía se dispone a allanar el local en búsqueda de huellas e indicios que conduzcan hasta los responsables de las detonaciones:

—Un momento, caballeros —dijo uno de ellos, avanzando.

[...]

—Bueno, pues, ustedes saben... Anoche estalló otra bombita y, claro, los mandamases se ponen nerviosos; el ministro llamó al jefe y le dijo: “¿Qué pasa, Eugenio? ¿No hay pacos ni agentes en Santiago?” Y uno, ¿qué va hacer? Donde manda capitán...

Tenía un gran anillo de oro, que hacía juego con el diente, en el dedo índice de la mano que estiró; tal vez la estiró para que la vieran: lucía una piedra color azul oscuro. (731)

La mano estirada del agente y el anillo azul oscuro que decora su dedo índice no son detalles irrelevantes, sino que, por el contrario, como ya hemos dicho, aquellas catálisis están repletas de significación y sentido.

El dedo índice constituye el indicador por excelencia. Por ello, se le llama dedo ordenante, pues cuando señala lleva inscrito un mandato. Aquel mando que le confiere la ley es el que pretende evidenciar el funcionario policial. El operador tonal azul oscuro que decora el anillo del guardián es un pormenor que adquiere significación al entender la labor policial como una extensión de los intereses del ministro y la clase gobernante.

Una vez allanada la peluquería, Aniceto se escabulle de la mirada policial. Es interesante precisar que, en su intento de fuga, el protagonista emprende rumbo a la derecha, tal como si quisiese renegar con sus pasos

la identificación con la izquierda política. La negación de su identidad solo provoca vergüenza en Aniceto:

Aniceto salió a la acera, miró hacia la izquierda y hacia la derecha, por si acaso había más agentes, no vio más y decidió ir hacia la derecha.

[...]

Sí, se había escapado. En la esquina torció de nuevo hacia la derecha y en vista de que tampoco allí había agentes corrió hasta la otra calle, por si acaso el hombre del diente de oro o alguno de sus compañeros reaccionaba.

[...]

Aniceto sintió vergüenza. (731-732)

De nada sirve al protagonista abjurar de su militancia ácrata, pues en plena calle San Pablo un policía le arresta. Aunque los cargos imputados no son más que su condición política, esta detención es un retroceso en las pretensiones de Aniceto por romper con los fundamentos deterministas.

Pareciese que la policía toma más resguardos con los disidentes políticos que con los delincuentes comunes, ya que en esta ocasión no solo registran y manchan de negro los dedos de Aniceto, sino que además hacen lo propio con la planta de sus pies:

Le toman las impresiones digitales y no contentos con eso le hacen imprimir en una hoja toda una mano y en otra todo un pie: queda sucio y siente que le da lo mismo ser lo que es, que parecer lo que no es; ha salido de nuevo degradado y piensa, al salir hacia la calle, que no debería existir nada ni ningún hecho que rebaje o haga sentirse rebajado a un ser humano. (736-737)

Tal vez esta práctica punitiva permita a la policía ir más aprisa tras los pasos de quienes, en palabras de Homi K. Bhabha, ejercen su derecho a “significar desde la periferia del poder” (19).

Aunque esta detención implica un repliegue en las aspiraciones de Aniceto, hallamos diferencias considerables entre esta detención y las anteriores. En

esta ocasión, el protagonista está consciente de que los motivos de su arresto son de orden político, por lo que durante el registro grafológico reproduce algunas consignas libertarias: “le hacen escribir unas líneas y Aniceto [...] escribe un párrafo en el que intenta reproducir frases o pensamientos que ha leído en alguna parte” (736).

El narrador de *Sombras contra el muro* no olvida que ha sugerido un pantónimo narrativo cuya nomenclatura léxico-semántica vincula la suciedad y el desaseo con la criminalidad, y la pulcritud y la limpieza con la legalidad. Este recurso de producción textual se aprecia una vez que la policía frustra el robo perpetrado por Miguel Briones. Para este personaje, el tránsito de la limpieza a la suciedad se estima al considerar su descripción inicial:

Es soltero y con toda seguridad un asceta sexual y moral: nunca anda con mujeres y siempre se conduce de modo muy correcto con las compañeritas, lo que las contraría, pues quisieran que no lo fuese tanto: es un gran partido, con su empleo, su conducta sobria, su limpieza, su suave tacto. Algunas veces, cuando sale de la tienda con su escala, una escala que se parece un poco a él, limpia, brillante, engrasadita, una escala de tijera, su aspecto, su overol, su peinado, su mirada, sus zapatos, todo es tan limpio, tan correcto, tan planchado, que llama la atención. (717)

Una semana más tarde, cuando Briones ha perpetrado un robo a mano armada, su apariencia incólume cede lugar al desaseo y la suciedad: “casi todo aquello se ha perdido. Es ahora un ser atropellado, un poco en desorden, habla muy ligero y su corbata y su peinado lucen mucho menos que antes; su planchado parece perdido” (717).

Afortunadamente, no todos los ácratas representados en *Sombras contra el muro* muestran afinidad por el delito. Por ejemplo, René aspira a que los anarquistas mantengan “una línea pura, casi quería que fuesen honrados [...], por lo menos, conservar cierta conducta” (665). Obviamente aquella disposición se condice con las tonalidades de las prendas que viste este personaje: “cubierto el tronco con una blusa blanca, hecha del género con que se hacen los sacos harineros” (664).

A su vez Alberto, al igual que Aniceto, estima que el trabajo, la limpieza y la acracia son recursos suficientes para desestabilizar las miradas deterministas que argumentan en favor de la herencia: “no quiere ser nada ni

tener muchas cosas, solo ropa limpia, comida, un carruaje que pintar y una mujer, pero quiere, sí, que el hombre, sobre todo el hombre proletario, salga de su condición” (612).

En *Mejor que el vino*, Aniceto presenta una afición aún mayor por la limpieza. En esta ocasión tal predisposición se traslada hasta al ámbito amoroso. Para entonces, el protagonista ha entrado en la adultez, y con ello surgen nuevas preocupaciones: “luchar por una mujer, vivir la experiencia amorosa” (774).

La búsqueda de lo femenino conduce a Aniceto a algunos prostíbulos. En estos lupanares sus necesidades amorosas no son satisfechas pues, al abandonar tales espacios, el protagonista se siente sucio, “como si hubiese ensuciado a alguien y ambos tuvieran que lavarse para desprenderse de la mugre que se habían obsequiado por un módica suma de dinero” (767).

En parte, los responsables de la escasa higiene prostibularia son los propios clientes, pues muchos de los que visitan estos lugares son sujetos afines a la criminalidad. Por lo tanto, arrastran consigo la suciedad inherente a sus oficios:

Los lupanares que Aniceto había frecuentado [...] eran sitios donde van a buscar esparcimiento sexual o diversión los rateros, los policías de franco, los barrenderos o basureros municipales, los trabajadores de los mataderos, gente que no se fija ni poco ni mucho en la higiene propia ni en la ajena y que son recibidos por mujeres que tampoco han sido alumnas de la Escuela de Salubridad. (769)

La disconformidad de Aniceto con la higiene prostibularia se evidencia una vez que intima con prostitutas. Tras la fallida incursión amorosa, el protagonista resulta indigestado y mal agestado: “fue al excusado y vomitó. Al volver a la pieza, la mujer dormía. Recogió sus ropas, se vistió y se fue, helado, mojado, sucio y con varios pesos menos en el bolsillo. El estómago le sonaba” (767).

A diferencia de lo narrado en las novelas anteriores, *Mejor que el vino* extiende el interés por la higiene más allá de las pretensiones particulares de Aniceto para apuntar hacia políticas gubernamentales. Por tal razón, el narrador rojiano estima prudente que la clase dirigente padezca los malestares y picores de la sarna, pues así los gobernantes adquirirían conciencia de las necesidades con que lidia la clase obrera:

¿Nunca has tenido sarna? ¡Qué lástima! Si eres patriota deberías tenerla alguna vez; es una enfermedad nacional. Todo el mundo, por lo demás, debería tenerla, aunque solo fuera una vez, y en especial los gobernantes. Así sabrían lo que es bueno; hablarían menos de la patria y de su destino glorioso y se preocuparían más de ayudar al pueblo a librarse de la mugre. (769)

Michel Foucault sostiene que algunos dirigentes han tenido conciencia de las implicancias de la limpieza; por ejemplo, los reglamentos de alojamientos obreros de mediados del siglo pasado evidencian tal preocupación:

La limpieza está a la orden del día. Es el alma del reglamento. Algunas disposiciones severas contra los escandalosos, los borrachos, los desórdenes de toda índole. [...] Se otorgan primas al orden y limpieza de los alojamientos, a la buena conducta, a los rasgos de abnegación. (Foucault 305)

Aniceto extiende su interés por la higiene hasta el ámbito laboral. Por ello, ofrece sus servicios de pintor en cada vivienda que muestra indicios de suciedad. Para entonces, el protagonista rojiano no solo ansía borrar sus manchas incriminatorias, sino que además aspira a que todo el proletariado salga de su condición:

—¿No necesita un pintor?

La impresión era de asombro.

—¿Pintor? ¿Para qué?

De seguro creía que todo estaba flamante en la casa. El hombre decía, con tono pesimista, como quien habla de las miserias de este mundo: —Estas murallas están muy sucias. Mire esta puerta: toda descascarada. Ya no tiene color. (*Mejor que el vino* 783)

En tanto Aniceto desarrolla sus labores de pintor, entabla amistad con Francisco Cabrera. La afinidad entre ambos personajes se explica al estimar los intereses compartidos, pues Cabrera también muestra inclinación por la limpieza y el trabajo:

Francisco no tenía vicios ni manía; era limpio de cuerpo; se bañaba cada vez que podía, y lo podía a menudo, en invierno y en verano, en agua fría, y

tenía orgullo de ello [...]. [I]nvitaba a Aniceto a salir de la ciudad, hacia su margen poniente, en donde, entre pequeños cerros, corrían algunos canales de agua de riego, en los que se bañaban. (789)

En concordancia con el pantónimo propuesto por el narrador rojiano, los componentes tonales de la cama que Aniceto comparte con Virginia, su pareja, son bastante significativos:

El cabello, tan negro como los ojos, desparramaba sobre la almohada, blanquísima, sus largas ondulaciones. Tenía los brazos debajo de la ropa y bajo el dobléz de las sábanas, blanquísimas también, resaltaban los hombros, morenos, redondos y perfectos. (810)

Las sábanas blancas están repletas de significación y sentido, pues certifican los esfuerzos de Aniceto por romper con la herencia criminal que arrastra desde la niñez. De este modo, las sábanas blancas constituyen una garantía de los esfuerzos de Aniceto por resquebrajar los planteamientos deterministas.

El armario de Aniceto constituye un respaldo que atestigua los esfuerzos del personaje por desestabilizar los postulados deterministas. Recordemos que, en *Hijo de ladrón*, las vestimentas de Hevia eran bastante humildes. De hecho, al cruzar la cordillera un viajero le facilita calzado: “las alpargatas me quedaban un poco chicas, pero no me molestaban” (413). La misma situación se repite en *Sombras contra el muro*, donde se muestra a Aniceto con “ropa cayéndose, [...] y los zapatos con igual textura” (743). Esta situación se revierte en *Mejor que el vino*, pues el protagonista ostenta un armario repleto de prendas blancas: “Compró a Aniceto cortes de seda para camisas y le obligó a hacerse ropa o comprarla. Aniceto obedeció, y así en breve tiempo Virginia llenó de ropa blanca e interior los pocos cajones que tenían” (826).

Es necesario prestar atención a los operadores tonales de sábanas y ropas. Mientras que las primeras son “blanquísimas”, las segundas son de “seda blanca”. Atrás queda el blanco entendido como una mera pretensión, para constituirse en un referente real. El color blanco es un recurso que desestabiliza los postulados deterministas, ya que aquellas manchas oscuras que incriminan al protagonista han comenzado a borrarse.

Algunos personajes femeninos de *Mejor que el vino* también reconocen los esfuerzos de Aniceto por romper con el legado criminal que le ha heredado

su padre. Por ejemplo, Cecilia desestima aquellos comentarios que vinculan a su pretendiente con el delito, argumentando que en él solo halló finura y limpieza: “es un hombre rudo, salido del pueblo, y creo que ha sido de todo, quién sabe si hasta ladrón, sin embargo, es limpio y fino” (882).

En *La oscura vida radiante* se describe a Aniceto bastante comprometido con el quehacer ácrata. Este vínculo se aprecia una vez que el protagonista, ayudado por don Juan,¹¹ entra en el hospital psiquiátrico para realizar labores de aseo, y además colaborar en la fuga del compañero Briones (quien fuese encarcelado en *Sombras contra el muro* tras cometer un asaltado a mano armada).

En el sanatorio psiquiátrico, Aniceto conoce la peor clase de delinquentes, no por la gravedad de sus delitos, sino por el abandono en que se encuentran los internos. Por estas razones, el protagonista estima que tales calabozos se asemejan a verdaderos basureros humanos:

Hasta ese momento aquel lugar le parecía algo así como un basural humano para restos y desechos que nadie quiere, ni las familias, residuos de personas, de personalidades, peor que en una cárcel o presidio, donde también hay restos, residuos, desechos, con la diferencia de que en el presidio o en la cárcel esos residuos y desechos conservan su unidad. (172)

A partir del panorama descrito, no es de extrañar que las características corporales de los reos no hablen más que de mugre y suciedad: “un hombre muy feo, con cara de mono, enclenque, descalzo, los pies llenos de costras de piñén, patas piñinientas” (177).¹²

La suciedad ha tenido tiempo suficiente para adueñarse de cada rincón del recinto psiquiátrico. Por consiguiente, el trabajo del aseador es una tarea imposible. En razón de aquella imposibilidad, un compañero de labores aconseja a Aniceto: “este trabajo no cunde, es como machacar fierro en frío. [...] Y le voy a decir: no se quede aquí, váyase apenas pueda, es joven y encontrará trabajo en otra parte. Váyase” (172-173).

En sus intentos por resistir la suciedad, Aniceto se vale de un singular recurso: “un delantal blanco”. Al modo del funcionario policial que registró

¹¹ Tal personaje corresponde a la ficcionalización del médico Juan Gandulfo.

¹² Según el diccionario de la Real Academia Española, “Piñén” es una voz coloquial utilizada en Chile para hacer referencia a la “mugre adherida al cuerpo por desaseo prolongado”. Véase la versión en línea del diccionario en <www.rae.es>.

sus huellas dactilares en *Hijo de ladrón*, el protagonista adopta esta estrategia del poder para salvaguardar sus pretensiones de redención: “con ese delantal y ese escobillón y lo demás, puedes entrar hasta a La Moneda;¹³ di que vienes a recoger o a sacar basura [...]. Y se fue, con su brillante delantal” (170-171).

El “brillante delantal” que viste Aniceto testimonia sus esfuerzos por romper con el legado criminal que le ha heredado El Gallego. La descripción de esta prenda certifica la validez de las palabras de Luz Aurora Pimentel, en tanto el adjetivo (“brillante”) cumple una función particularizante respecto del nombre (“delantal”), al anunciar las partes y atributos que particularizan al objeto descrito (37).

Este “brillante delantal” es significativo en el estudio de las catálisis de la narración. Aquella prenda constituye una estrategia que permite al personaje resistir los embates y efectos del poder. En palabras del historiador Maximiliano Salinas, este recurso sería una suerte de “contracultura [...] que rebasa o rechaza la cultura oficial, no a través de ideologías o discursos culturales organizados, sino que a través de actos o actitudes” (citado en Jara s.p.).

El delantal, entendido como una estrategia de redención, no es algo nuevo en la narrativa rojiana. En *El bonete maulino* (1943), su protagonista, don Leiva, se atavía con la misma prenda para dejar en el olvido una juventud de dispendio y borracheras:

Poco a poco fue retrayéndose y, con gran extrañeza de todos sus compinches, se enamoró [...] y acusaba un franco cambio en su vida. Se casó. Y al día siguiente de su boda, que fue celebrada casi en silencio, se levantó temprano, barrió su tallercito, arregló sus útiles de trabajo, se puso un delantal limpio, se sentó en el pisito delante de su banca [...] y la casa y la calle en que vivía se llenaron de martillazos claros, alegres, rítmicos, que indicaban una voluntad y una decisión... Don Leiva trabajaba. (234)

El delantal de Aniceto constituye una barrera infranqueable que distingue a quienes han trasgredido la ley, respecto de aquel que se esmera por poner en entredicho los juicios deterministas.

13 La Moneda es el nombre con que se designa a la casa de gobierno en Chile.

La distribución espacial del sector penitenciario del psiquiátrico es peculiar. Mientras que las celdas de los presos políticos, por ejemplo la del militante anarquista Miguel Briones, se ubican a la izquierda del edificio, las salas que albergan a los gendarmes se encuentran en el flanco derecho. A primera vista, pareciese que esta distribución espacial solo eleva el coste de la información narrativa, sin embargo, estimamos en ella una alegoría del ordenamiento visual del espectro político:

En la celda de la izquierda vio a Miguel, una celda unipersonal, como de castigo o de incomunicación, seguramente para los peligrosos o difíciles: sentado en su camastro, leía un libro, moviendo los labios. (179)

A la derecha estaban las piezas de los gendarmes, dormitorio y comedor. (184)

En las páginas finales de *La oscura vida radiante*, se señala que Aniceto entabla una fuerte amistad con Sergio.¹⁴ En relación a la vida amical de ambos personajes el narrador presenta el siguiente diálogo:

—Usted, como es un pequeño burgués —replicó el linotipista [Aniceto]—, está bien dormido y bien desayunado, pero yo, que soy un proletario y que trabajé hasta las dos y media de la mañana, tengo hambre, porque ni siquiera he desayunado, y, además, debo levantarme, lavarme, vestirme, etc. ¿Comprende, hermano Sergio? (377)

El fragmento citado es interesante, ya que condensa los tres recursos que ha empleado Aniceto Hevia para desestabilizar las miradas deterministas: en primer orden, su militancia ácrata que subraya la idea de pertenencia al proletariado; en segundo lugar, la preponderancia del trabajo, pues el protagonista destaca que ha desarrollado labores de linotipista hasta altas horas de la madrugada, y, finalmente, la preponderancia de la higiene, en cuanto el protagonista subraya que esta actividad constituye una de sus primeras rutinas del día.

14 Tal personaje corresponde a la ficcionalización del médico y poeta Sergio Atria.

A modo de conclusión

Se han señalado las pretensiones del narrador de Rojas por terminar con los privilegios concedidos por la narrativa decimonónica a la hipótesis tainiana del determinismo del medio sobre el comportamiento humano. Para concluir con el legado positivista, el narrador rojiano se vale de las catálisis de la narración pues, a fin de cuentas, son los pormenores del relato los que ponen en entredicho los postulados que argumentan en favor de la raza, el medio y las circunstancias históricas.

La primera detención de Aniceto ocurre a propósito de los delitos de su padre. Aunque el personaje es un niño de tan solo doce años, se lo encarcela para registrar sus huellas dactilares. En este proceso punitivo, la policía mancha los dedos de Aniceto con tinta negra. A partir de entonces, aquella tacha dactilar constituye una señal incriminatoria que el personaje procurará blanquear durante toda la vida.

Para conseguir exorcizar a su protagonista, el narrador rojiano se vale de tres recursos: limpieza, trabajo y acracia.

La limpieza es fundamental en la redención de Aniceto pues, tras ver sus dedos manchados de negro, el personaje proyecta cada una de sus acciones en beneficio del blanqueamiento de su cuerpo, ropas y conducta. En cuanto a su cuerpo, Aniceto se esmera por mantener un adecuado aseo, aunque las condiciones higiénicas en los conventillos y habitaciones populares no son las óptimas.

Al transcurrir las acciones narrativas, vemos que Aniceto privilegia prendas y vestidos cuyas tonalidades muestren afinidad con la limpieza. Esta predilección se extiende en *Mejor que el vino* a las prendas del dormitorio, específicamente a las sábanas que el protagonista comparte con su mujer.

Es interesante destacar que, en *La oscura vida radiante*, Aniceto, en tanto desarrolla labores de aseo en el sector penitenciario del psiquiátrico, viste un delantal blanco. Este recurso permite distinguir a quien ansía romper con las miradas deterministas, respecto de aquellos personajes que efectivamente han trasgredido la ley. Este procedimiento ya fue empleado con anterioridad en *Hijo de ladrón* por aquel policía que registró las impresiones dactilográficas de Aniceto, de manera que el protagonista adopta esta estrategia del poder para hacer valer sus pretensiones de redención.

La predilección de Aniceto por la limpieza se refuerza mediante la propensión al trabajo. Esta inclinación conduce al protagonista a desarrollar diversas labores: carpintería, aseo, recolección de escombros, linotipia, etcétera. La preferencia de Aniceto por el trabajo encuentra respuesta en su militancia ácrata, pues para el anarquismo solo la clase obrera ha de mantenerse intacta en medio de la corrupción y el embrutecimiento general, gracias a la inteligencia y moralidad inherentes al trabajo.

La acracia es un aspecto relevante en la novelística de Manuel Rojas, pues hallamos que los postulados libertarios atraviesan toda su escritura. En relación a aquellas premisas, justificamos las desavenencias de Aniceto con prostitutas y burdeles, pues el anarquismo estima que el libertinaje del cuerpo es un arma empleada por la clase burguesa para adormecer el proletariado y así retardar la revolución social.

Finalmente, es interesante reconocer que mediante las catálisis el narrador rojiano no solo pone en jaque los postulados deterministas, sino que además, fija puntos de anclaje que articulan coherentemente las cuatro novelas estudiadas. De esta manera, los pormenores del relato establecen articulaciones profundas que se sitúan más allá de lo meramente temático, dando lugar a vinculaciones a nivel simbólico e ideológico.

Obras citadas

- Bakunin, Mijaíl. *Dios y el Estado*. Madrid: El Viejo Topo, 2008. Impreso.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Madrid: Paidós, 1987. 179-187. Impreso.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994. Impreso.
- Clark, Julianne. *Y nunca te he de olvidar... memorias de mi vida junto a Manuel Rojas*. Santiago: Catalonia, 2007. Impreso.
- Cortés, Darío. *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Pliegos, 1986. Impreso.
- Donoso, Silvia. “El modo cinematográfico en *Hijo de ladrón*”. *Comunicación* 10.1 (2012): 720-734. Impreso.
- Droguett, Carlos. *Eloy*. Santiago: Tajamar, 2008. Impreso.
- Fernández Uriel, Pilar. *Púrpura. Del mercado al poder*. Madrid: UNED, 2010. Impreso.

- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Frank, Semion. “La herejía del utopismo”. *Realidad: Revista de Ideas* 5.15 (2007): 281-301. Impreso.
- Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1991. Impreso.
- González Vera, José Santos. “El conventillo”. *Vidas mínimas*. Santiago: Ercilla, 1962. 20-80. Impreso.
- Grez Toso, Sergio. “Una mirada al movimiento popular desde dos asonadas callejeras”. *Revista de Estudios Históricos* 3.1 (2006). Web. Agosto, 2006. <http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est_hist_complex/o,1475,SCID%253D18809%2526ISID%253D650%2526PRT%253D19160,00.html>
- Jara, Isabel. “Maximiliano Salinas Campos. La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica”. *Revista Chilena de Literatura* 81. Web. Abril 11, 2012. <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18733/29820>>
- Marks, Camilo. *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Santiago: Debate, 2010. Impreso.
- Mármol, José. *Amalia*. México: Porrúa, 1991. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993. Impreso.
- Rojas, Manuel. *El bonete maulino*. Santiago: Zig-Zag, 1974. Impreso. Vol. 1 de *Obras escogidas*.
- . *El delincuente*. Santiago: Zig-Zag, 1974. Impreso. Vol. 1 de *Obras escogidas*.
- . *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig-Zag, 1974. Impreso. Vol. 1 de *Obras escogidas*.
- . *Mejor que el vino*. Santiago: Zig-Zag, 1974. Impreso. Vol. 2 de *Obras escogidas*.
- . *La oscura vida radiante*. Santiago: LOM, 2008. Impreso.
- . *Sombras contra el muro*. Santiago: Zig-Zag, 1974. Impreso. Vol. 2 de *Obras escogidas*.
- Souriau, Étienne. *Diccionario de estética*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2004. Impreso.

Taine, Hipólito. *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Buenos Aires: Aguilar, 1977. Impreso.

Tirado, Francisco Javier y Martín Mora. “El espacio y el poder: Michael Foucault y la crítica de la historia”. *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad* 9.25 (2002): 11-36. Impreso.

Varas Morel, José Miguel. Prólogo. *Antología autobiográfica*. Santiago: LOM, 2008. 5-19. Impreso.

Velasco, Demetrio. *Ética y poder político en Mijaíl Bakunin*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1993.

Sobre el autor

Pablo Fuentes Retamal es profesor de Castellano de la Universidad de Santiago de Chile. Es Licenciado en Educación y Magister en Literatura Latinoamericana y Chilena de esta misma casa de estudios. Actualmente es candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Sus investigaciones se vinculan a las literaturas y culturas populares, especialmente con la narrativa de Manuel Rojas, en su vertiente ácrata. También ha estudiado el componente libertario en la narrativa de González Vera y la dramaturgia de Víctor Domingo Silva. En esta misma revista ha publicado el artículo “*Sombras contra el muro* de Manuel Rojas: tras la preservación y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo xx”, en el volumen 14, número 2.

Sobre el artículo

Este artículo es parte de la tesis doctoral “Detalles que parecen no tener importancia: un análisis del pormenor en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”. Forma parte de las actividades de investigación del proyecto Fondecyt Regular N.º 1121091 “De la ‘catálisis’ a la resistencia: una anatomía del detalle disciplinario en la narrativa latinoamericana de los siglos XIX y XX”.

Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy

Krzysztof Kulawik

Central Michigan University, Estados Unidos

kulawika@cmich.edu

Una relectura de la novela *Cobra* de Severo Sarduy muestra fenómenos posmodernos que aplican a la literatura latinoamericana actual. La combinación de motivos de ambigüedad sexual (travestismo, androginia) con experimentación y exuberancia presenta una novela neobarroca. El desplazamiento de referentes estables de sexo, nación y cultura en los personajes y espacios narrativos problematiza el sentido unívoco de la identidad. Incorporando el travestismo, la narrativa neobarroca de Sarduy deconstruye las categorías fijas de la identidad (sexo, nación, Latinoamérica, Occidente y Oriente). Al habitar un espacio imaginario fluido, transexual y transcultural, los sujetos ambisexuales transgreden el patrón heterosexual americano y atenúan las distinciones entre la masculinidad y la feminidad, como entre lo occidental y lo oriental. En el contexto de los estudios culturales, este análisis posibilita formular una teoría de identidad transitiva, basada en la movilidad de referentes. También es posible aplicarlo al examen de la narrativa de otros autores hispanoamericanos recientes.

Palabras clave: travestismo; identidad; espacios transculturales; neobarroco; posmodernidad.

Cómo citar este texto (MLA): Kulawik, Krzysztof. "Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 207-244.

Artículo de reflexión. Recibido: 05/10/14; aceptado: 26/11/14.



The Multiple Facets of the Transvestite: The Dispersion of the Subject in the Transcultural Spaces of Severo Sarduy's Neo-Baroque Narrative

A re-reading of Severo Sarduy's novel *Cobra* reveals postmodern phenomena that apply to current Latin American literature. The novel's Neo-Baroque nature is expressed in the combination of motifs of sexual ambiguity (transvestism, androgyny) with experimentation and exuberance. The displacement of stable referents of sex, nation, and culture in the characters and narrative spaces questions the univocal sense of identity. By incorporating transvestism, Sarduy's neo-Baroque novel deconstructs the fixed categories of identity (sex, nation, Latin America, West, and East). The ambisexual subjects inhabit a fluid, transsexual, and transcultural imaginary space, thus transgressing the American heterosexual model and attenuating the distinctions between both masculinity and femininity and the Western and the Oriental. In the context of cultural studies, this analysis makes it possible to formulate a theory of transitive identity based on the mobility of referents, which can be applied to the analysis of other recent Spanish American authors.

Keywords: transvestism; identity; transcultural spaces; Neo-Baroque; postmodernity.

As múltiplas faces do travesti: a dispersão do sujeito nos espaços transculturais da narrativa neobarroca de Severo Sarduy

Uma releitura do romance *Cobra*, de Severo Sarduy, mostra fenômenos pós-modernos que aplicam à literatura latino-americana atual. A combinação de motivos de ambiguidade sexual (travestismo, androginia) com experimentação e exuberância apresenta um romance neobarroco. O deslocamento de referentes estáveis de sexo, nação e cultura nos personagens e espaços narrativos problematiza o sentido unívoco da identidade. Incorporando o travestismo, a narrativa neobarroca de Sarduy desconstrói as categorias fixas da identidade (sexo, nação, América Latina, Ocidente, Oriente). Ao habitar um espaço imaginário fluído, transexual e transcultural, os sujeitos ambissexuais transgredem o padrão heterossexual americano e salientam as diferenças entre a masculinidade e a feminidade, como entre o ocidental e o oriental. No contexto dos estudos culturais, esta análise possibilita formular uma teoria de identidade transitiva, baseada na mobilidade de referentes. Também é possível aplicar isso à narrativa de outros autores hispano-americanos recentes.

Palavras-chave: travestismo; identidade; espaços transculturais; neobarroco; pós-modernidade.

LA PRODUCCIÓN LITERARIA DEL CUBANO Severo Sarduy (1937-1993) incluye las novelas *De donde son los cantantes*, *Cobra* y *Colibrí*, cuyos protagonistas son travestis que se desplazan entre múltiples espacios geográficos y culturales. Uno de los motivos recurrentes en estas obras es la transgresión sexual, ejemplificada por sujetos —los personajes, narradores y autores implícitos de las novelas— con rasgos inestables y ambiguos respecto a su identidad sexual. En un juego de identidades múltiples y cambiantes, aparecen travestis, homosexuales, bisexuales, transexuales y andróginos, en quienes confluyen y se confunden los rasgos masculinos con los femeninos. Esta presencia lábil de los sujetos narrativos coincide con un alto grado de experimentación narrativa y elaboración lingüística, que indica el uso de lo que la crítica literaria latinoamericana ha llamado el estilo neobarroco (véanse Arriarán; Chiampi; Parkinson Zamora; Parkinson Zamora y Kaup). Como portador de tendencias descentralizadoras, paródicas y transculturales, este estilo, tan particular en la literatura latinoamericana, se alinea con el macroconcepto conocido como la posmodernidad.

Aunque ya fueron estudiadas desde diferentes perspectivas en las últimas décadas, las novelas de Sarduy merecen una relectura a partir de un ángulo de análisis discursivo y crítico-cultural, porque ejemplifican precisamente un cruce epistémico de conceptos filosóficos, estéticos y culturales. La identidad sexual se desestabiliza en ellas mediante formas de representación neobarrocas, a su vez consideradas posmodernas, en un contexto cultural que transgrede lo latinoamericano y occidental en su impulso transculturador. Por esta razón, se justifica regresar a la narrativa de Sarduy. Su opulencia lingüística y afán experimental (rasgos barrocos), además de su abundancia de referentes móviles que se deslizan entre el Occidente y el Oriente, le proporcionan al crítico de hoy una plataforma única para reexaminar los conceptos de la identidad, la sexualidad y la pertenencia cultural. Estos constituyen temas que se han estado examinando con interés particular en los estudios culturales actuales. Las novelas de Sarduy presentan un punto de partida y un material primoroso para elaborar una teoría cultural de movilidad (o de identidades móviles), basada en la creación literaria latinoamericana reciente, sea esta llamada posmoderna, novísima o del *Posboom*. Al mismo tiempo, dirigen la atención del crítico hacia la producción de una pléyade de escritores, en parte contemporáneos al narrador cubano pero algunos más jóvenes o posteriores a él, quienes con

su obra o continuaron en la vena de Sarduy o al menos comparten algunos rasgos con este autor. Me refiero aquí a la narrativa de sus compatriotas Ezequiel Vieta, Jesús Gardea, Raúl Capote, María Liliana Celorrio y Ena Lucía Portela; la de los chilenos Diamela Eltit, Pedro Lemebel y Eugenia Prado; la de los argentinos Néstor Perlongher, Washington Cucurto y Naty Menstrual; la de los uruguayos Roberto Echavarrén y Dani Umpi, además de la del mexicano-peruano Mario Bellatin y la de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, para mencionar algunos.

Aunque inauguró su producción narrativa y ensayística en el contexto literario del *Boom* de la nueva narrativa latinoamericana de los años sesenta, Severo Sarduy ha sido considerado más bien un escritor del Posboom, es decir, de la generación de escritores cuya obra narrativa fue reconocida críticamente a partir de los años setenta (Fajardo Valenzuela 72; González Echevarría, *La ruta* 248-252; González Echevarría y Pupo-Walker, *Historia* 249-250, 296; Rodríguez Monegal, *Narradores* 31, 39).¹ Su recorrido literario, truncado en 1993 por una muerte prematura, constituye una secuencia de desplazamientos a través de múltiples espacios culturales entre su Cuba natal, el París del exilio y el Oriente budista al que se sentía afín.

En la mitad de los años sesenta, se acuñó el término “Boom” en la literatura hispanoamericana. Fue el resultado de la espectacular propagación comercial-editorial de los escritores latinoamericanos de la época, no

1 Roberto González Echevarría, en *La ruta de Severo Sarduy*, un estudio de la novelística sarduyana, traza esta transformación del paradigma del Boom al Posboom. Sitúa a Sarduy en un marco más amplio de la “novelística después del 1975”, o “después del *Boom*”. Argumenta su posición al mencionar factores comunes en estas novelas como el “regreso de las historias, de la narratividad”, la “narratividad autoconsciente pero irónica y distanciada”, la abolición de la “nostalgia de la totalización”, el reconocimiento del hilo de la historia y el “relato como más importante que el lenguaje o el narrador”. Afirma que “la novela del *Posboom* abandona la *saudade* de la identidad, o de la cultura como matriz narrativa que la contenga y dote de significado” (248-251). Reconociendo la evolución narrativa de Sarduy, clasifica las novelas *De donde son los cantantes* y *Cobra* como pertenecientes todavía al Boom; *Maitreya* y *Colibrí* al Posboom. Anota otros dos rasgos que sitúan sus novelas más tardías en el Posboom: la eliminación de la reflexividad irónica (“la obra de Sarduy parodia la reflexividad de la novela del *Boom*, que se basa en la todopoderosa figura del autor, esa proyección de la ironía romántica” [252]); también la “deliberada superficialidad”, o falta de pretensiones para lograr un “conocimiento profundo” se encuentra en Sarduy: “Todo es color, narratividad, acción”; el flujo de conciencia (rasgo modernista) no se sobrepone al lenguaje depurado y desnudo, objeto de juego (superficial), no completamente deconstruido, originario en su reconstrucción etimológica (González Echevarría, *La ruta* 252).

solamente en sus países de origen, sino en Europa y Norteamérica —el llamado “bestsellerismo”—. Diógenes Fajardo sitúa el fenómeno del Boom dentro del marco más amplio de la nueva novela hispanoamericana (65-67), a la que considera una extensión de la vanguardia, originada ya en las décadas de 1920 y 1930 por autores rioplatenses como Felisberto Hernández y Macedonio Fernández, y llevada a su apogeo por Jorge Luis Borges. Según José Donoso, Sarduy emergió con el llamado grupo “*Boom-junior*”: “[...] perteneciendo a una generación más joven, buscan nuevos derroteros para la novela hispanoamericana después de los grandes nombres del *boom*” (121). Lo sitúa junto a José Emilio Pacheco, Gustavo Sáinz, Néstor Sánchez, Alfredo Bryce Echenique y Sergio Pitlor.

En su Cuba natal, Sarduy siguió en la línea de los innovadores de la nueva narrativa cubana como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera. La formación intelectual y narrativa de Sarduy ocurre primero en la Cuba revolucionaria, bajo la influencia del periódico *Revolución* y su suplemento literario-cultural *Lunes de Revolución*, las revistas *Orígenes* (dirigida por José Lezama Lima), *Ciclón* (fundada por José Rodríguez Feo, pero dirigida intelectualmente por Virgilio Piñera) y *Casa de las Américas*. Luego, en las postrimerías del clímax revolucionario, en 1963, Sarduy se autoexilia a París, lugar marcado por la influencia del radicalismo político (la revisión del colonialismo europeo) e intelectual (el lacanismo y el feminismo), así como por los nuevos avances en los estudios del lenguaje, principalmente el estructuralismo de Émile Benveniste, Roland Barthes, Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, entre otros. Este ámbito intelectual lo marca como un ensayista y narrador que contribuye prolíficamente a revistas del calibre de *Tel Quel* (dirigida por Philippe Sollers) y *Mundo Nuevo*, ambas editadas en París. En el entorno del estructuralismo y el posestructuralismo francés germinan sus ideas sobre el neobarroco. Estas dan fruto en lo que serían sus dos novelas magistrales: *De donde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972). Precisamente en este contexto de la narrativa algo menos experimental del Posboom (como reacción al Boom), y en las postrimerías de la revolución cultural de los sesenta, aparece la historia de la monstruosa muñeca mutilada, el travesti Cobra.

La novela epónima, y tal vez la más aclamada de Sarduy, merece un examen nuevo que combine el análisis discursivo con la crítica cultural, por su capacidad de construir, en un plano estético, un sujeto transitivo y

transcultural, un sujeto “des-sujetado” y posmoderno en el sentido en que se ha asociado este término con desplazamiento, dispersión, heterogeneidad y ambigüedad (cf. Kulawik, “La postmodernidad” 37-38, 43-44; Toro; Yúdice 118, 127). En la novela *Cobra*, la aparición frecuente de rasgos sexuales equívocos y cambiantes coincide con la presencia de voces fragmentadas, expresadas mediante técnicas narrativas experimentales, y con la exuberancia discursiva, representada por un estilo artificioso y rebuscado. Las técnicas narrativas que se destacan en *Cobra* son: el desplazamiento de la voz narrativa entre distintas personas gramaticales (yo, tú, él/ella) y entre distintos sujetos discursivos (personajes, narradores, autores implícitos) —por ende, el frecuente uso de la metaficción—; los cambios de perspectiva; la ruptura de la linealidad espacio-temporal, y la falta de una estructura argumentativa coherente. La exuberancia discursiva, un rasgo previamente analizado en la literatura hispánica y considerado barroco,² puede percibirse en *Cobra*, en el empleo de un estilo artificioso, caracterizado por una audaz experimentación lingüística, así como por una acumulación excesiva de figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbole. La novela evidencia también un empleo de técnicas lingüísticas como la proliferación, la sustitución y la condensación; un uso paródico de la lengua mediante la polifonía textual, la intertextualidad y la metaficción; además, la inclusión de frecuentes escenas eróticas con representación de cuerpos transformados (metamorfosis), sin prescindir de la violencia sexual. Es cierto que todos estos elementos fueron señalados ya por Sarduy en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972) como rasgos literarios propiamente barrocos y, por extensión, neobarrocos

2 Son abundantes los estudios que encaran el tema del barroco y sus rasgos, como por ejemplo el artificio y la exuberancia. Todos coinciden en señalar que el Barroco (como estilo histórico del siglo xvii) se caracteriza por la extravagancia formal, por un lado, y por la ingeniosidad conceptual, por el otro. También, prácticamente todos los críticos resaltan la tendencia unificadora, totalizadora y, al mismo tiempo, paradójica de la combinación ecléctica de elementos heterogéneos y contradictorios en el espacio único de las obras barrocas y, en su versión más reciente, las neobarrocas. Cabe destacar aquí los estudios críticos, clásicos ya, de Heinrich Wölfflin, Eugenio d’Ors y René Wellek en el contexto europeo, así como de los de José Lezama Lima, Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier y Severo Sarduy en el contexto hispanoamericano, pero también algunos más recientes, que incluyen el tema del neobarroco en Latinoamérica, como los de Irleamar Chiampí, Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup, Samuel Arriarán, Gonzalo Celorio, Bolívar Echeverría, así como los de Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo. Las referencias bibliográficas de sus obras se encuentran en la lista de obras consultadas al final.

en el contexto del siglo xx. No obstante, su presencia marcada en la novela nos llevan a reconceptualizar los fenómenos de transgresión sexual y de desplazamientos transculturales como huellas de un sujeto que llamaríamos posmoderno: “des-sujetado”, transitivo y móvil, que caracteriza una nueva aproximación al tema mismo de la identidad. Incluso, nos puede aproximar, en última medida (y en estudios futuros), a la formulación de una teoría de la identidad transitiva y transcultural como una extensión de la estética neobarroca en el contexto de la posmodernidad latinoamericana.

La presencia notable de contenidos relacionados con la ambigüedad sexual en una narrativa experimental, en un discurso exuberante, artificioso y paródico, nos permite formular la hipótesis de que, por medio de un uso lingüístico fuertemente estilizado y de referentes culturales cruzados entre el Occidente y el Oriente, el autor logra desplazar a los personajes (los sujetos) a través del espacio, el tiempo y los géneros sexuales; logra travestir o invertir (por ende, cuestionar, abrir y problematizar) el sentido unívoco de la identidad cultural y, sobre todo, del género sexual de los sujetos (los personajes y las voces narrativas), cuando este último es circunscrito tradicionalmente en términos binarios como masculino o femenino. La particularidad esencial de este proceso semántico, tanto creativo como hermenéutico —y aquí proponemos esta relectura de *Cobra*—, es la combinación, tan propia de Sarduy, de la técnica simuladora del travestismo con el acto de la escritura en la recreación simbólica de un sujeto híbrido, móvil y transitivo, en términos tanto sexuales como culturales. La escritura neobarroca de Sarduy y, por extensión, su análisis ayudan a revelar que la simulación y el artificio son elementos constitutivos de todo proceso literario o cultural, particularmente el de la formación de la identidad. Asimismo, proponen deconstruir las categorías que definen la identidad como concepto fijo o estable que aplica a las ideas de nación, Latinoamérica, lo occidental y lo oriental. A través de la narrativa neobarroca, Sarduy alcanza a desarticular las distinciones sexuales binarias y ampliar los espacios conceptuales relacionados con la sexualidad humana. Incorpora elementos de la androginia y el travestismo como claves para la transgresión del binarismo heterosexual y para la formulación de una idea nueva de un sujeto transitivo. Esta idea es la que más justifica una vuelta al estudio de Sarduy, en un momento en que una nueva concepción de la identidad transitiva-transcultural está siendo considerada dentro del marco de los estudios culturales. Finalmente, la inclusión de estos elementos

le permite sobrepasar el espacio de lo americano y atenuar las distinciones entre lo occidental y lo oriental. Llega a crear un espacio cultural imaginario, artificial y transnacional gracias a su sincretismo y a la apertura de sentido producida en sus novelas.

Análisis

La conformación problemática del sujeto en la novela *Cobra*, un sujeto materializado a través de los personajes mudables y las voces narrativas variables, apunta hacia el concepto de la identidad transcultural. Proponemos entender el sujeto como la agencia psicosomática cambiante y, a la vez, discursiva —la voz atribuible a esta agencia o presencia— por medio de la cual se erige y se inscribe la identidad como un haz de determinantes culturales que “sujetan” y conforman su funcionamiento discursivo y la concepción de sí mismo/a, expresada por una voz. Es útil mencionar aquí el concepto de “diferendo”, desarrollado por Jean-François Lyotard en su teoría de la comunicación en el contexto posmoderno: el sujeto hablante (la voz) produce un enunciado a base de una serie de “juegos de lenguaje” (*La condición* 27-28) que expresan su identidad; esta expresión consiste en una serie de (auto)declaraciones derivadas de percepciones que no siempre están en consenso, sino que, a modo complementario —polifónico y dialógico—, se conjugan en “diferendos”, es decir, (auto)percepciones de “uno” en constante diálogo e intercambio con “otro” (Garavito 4).³ El sujeto se entiende como una instancia no solo “sujetadora” de ciertos valores (o declaraciones), sino también “sujeta” por la multiplicidad de poderes socioculturales y políticos que determinan (declaran) su comportamiento.

3 Edgar Garavito explica el pensamiento de Lyotard de la siguiente manera: “En *El diferendo* (1983) y en *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* (1991) Lyotard constata que, en un mundo como el nuestro donde lo real es constituido a partir de los juegos de lenguaje, no existe, no puede existir, el acuerdo universal. Lo que hay son diferendos. Y diferendo quiere decir disentimiento permanente. Diferendo no es conflicto, ni desacuerdo, ni contradicción. Porque en el diferendo no existe una imagen de pensamiento común entre las partes. Se trata de un disentimiento no sobre algo o sobre las maneras de enunciar un problema sino de un desencuentro entre juegos de lenguaje que construyen realidades irreductibles entre sí” (4). Esta construcción de “lo real” a base del diferendo es, a nuestro entendimiento, bien aplicable al entendimiento de cómo se constituye y funciona el sujeto (hablante, discursivo y actante).

En la misma línea de razonamiento se sitúa el cuestionamiento de Michel Foucault acerca del rol de autor, extendido a la constitución del sujeto (“le rôle fondateur du sujet”). En su conferencia de 1969, transcrita como el ensayo “Qu’est-ce qu’un auteur?”, el filósofo francés objeta el carácter absoluto del sujeto como unidad, como origen y como fundador del discurso, y propone un examen del modo de la constitución del sujeto y de las dependencias que lo conforman en el orden del discurso, en las reglas del lenguaje: “Il s’agit de ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l’analyser comme une fonction variable et complexe du discours” (811).⁴ De la misma manera que deconstruye la entidad del autor, Foucault cuestiona la integridad (en el sentido de totalidad) del sujeto. Define su ontología como una serie de funciones discursivas, simulacros y posiciones escriturales de la autoconsciencia, conformadas por el mismo discurso como sistema: “Il faut peut-être reconnaître la naissance d’un monde où l’on saura que le sujet n’est pas un, mais scindé, non pas souverain, mais dépendant, non pas origine absolue, mais fonction *sans cesse modifiable*” (789; énfasis añadido).⁵ Es así como, en el discurso narrativo de las novelas de Sarduy, ocurre un descentramiento y una dispersión de la identidad fija del sujeto, es decir, del protagonista, narrador o autor implícito, los cuales se fragmentan en varios sujetos alternantes: personajes derivados y secundarios, voces narrativas polifónicas que actúan en función de los puntos nodales fragmentados, constituyentes de la trama y narrativa, puntos que también “sujetan” a los personajes, voces e instancias discursivas.

En la novela *Cobra*, es notable la presencia de sujetos travestis —personajes y voces narrativas portadores de rasgos sexuales y culturales cambiantes— cuya identidad se invierte y se desplaza en el espacio móvil entre varias escenas. El protagonista es un enano que comienza su carrera como bailarina en el Teatro Lírico de las Muñecas en La Habana bajo la autoridad de la despótica “Señora”, dueña del lugar, para luego sucumbir a una serie de transformaciones plásticas y cosméticas en el transcurso de las cuales, a modo de una metamorfosis, se desdibuja su género sexual: “Desde los pies hasta el cuello era

4 “Se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundación originaria, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso” [traducción propia].

5 “A lo mejor habrá que reconocer el nacimiento de un mundo en el que se sabrá que el sujeto no es uno, sino escindido, tampoco es soberano, sino dependiente, tampoco es origen absoluto, sino una función modificable sin fin” [traducción propia].

mujer; arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco” (144). La transformación corporal y sexual, tanto de Cobra como de su compañera Cadillac, comienza en su estado de muñeca enana, con atributos masculinos —nótese el uso del pronombre de objeto y de la terminación de sustantivo en forma masculina—, en el Teatro Lírico bajo el control absoluto de la Señora: “*Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábica, los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos*” (11; énfasis añadido). El proceso de transformación sexual de las muñecas Cobra y Cadillac por medio del artificio y la alquimia se observa en el subsecuente cambio a formas pronominales femeninas:

Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos —ojos de tigre—, los polvos de las grandes motas blancas [...] donde dormían todo el día, presas en aparatos y gasas, inmovilizadas por hilos, lascivas, emplastadas de cremas blancas, las mutantes. Las redes de su trayecto eran concéntricas, su paso era espiral por el decorado barroco de los mosquiteros. (12-13; énfasis añadido)

Estas mudanzas son producto de una combinación de operaciones quirúrgicas violentas e intervenciones plásticas invasivas, cuyas prácticas hacen referencia a las tradiciones culturales tanto occidentales (la frase en italiano, la referencia al inglés y a la marca del perfume) como orientales que abundan en la descripción:

El indio acaba de cubrir a las coristas de pistilos plateados, alas de mariposas melanesias, ramas de almuérdago, plumas de pavo real, monogramas dorados, renacuajos y libélulas, y a Cobra —que es otra vez reina— de pájaros del trópico asiático irisando la frase “Sonno Assoluta” en indi, bengalí, tamil, inglés, kannala y urdú. Ensaya nuevos tintes en su propia cara, se alarga los ojos, para ser más oriental que nature; un rubí en la frente, sombra en los párpados, perfume, sí, se perfuma con Chanel Eustaquio y se desvanece, danzante, por el pasillo. (27-28)

En este contexto, aparece la figura de la dueña despótica, la Señora, una matrona sádica que en este espacio artificial controla las transformaciones, apariencias y actuaciones de los/las transformistas y que, por sí misma, combina los rasgos tradicionalmente femeninos con los masculinos: “Rauda, desgñada, reverso del fasto escénico, la Señora se deslizaba en pantuflas de Mono Sabio, disponiendo los paravanes que estructuraban aquel espacio décroché, aquella heterotopia-fonda, teatro ritual y/o fábrica de muñecas” (12). En una nota a pie de página dentro de la novela, un aparente autor implícito añade una explicación del despotismo sádico y el afán transformista de la Señora: “Hay que corregir los errores del binarismo natural —añadía bembenistiana—, pero per piacere señores, ¿esto no es soplar y hacer botellas!” (12-13). En esta fábrica de muñecas de la Reina (apodo de la Señora), se observa no solo el travestismo de los protagonistas, sino una metamorfosis transexual, una combinación de rasgos sexuales ya en sí confusos y llevados al extremo del artificio: “Salían del cubículo las muñecas en pleno esplendor del yin, crepitantes de joyas, coccinéllicas todas [...]. A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de transgresores [...]” (12). El evasivo protagonista Cobra —también llamado Enana Blanca— sufre una contracción de tamaño físico para convertirse en su doble clonado, Pup, que luego buscará la manera de liberarse de la despótica Señora.

Más tarde, Cobra y su compañera Cadillac son sometidas a una transformación cosmético-quirúrgica de sus lábiles cuerpos transfigurados: “Era [la Pup] un murciélago albino entre globos de vidrio opalescente y cálices de cuarzo” (32). Se confunden con (se asemejan a) la figura de la Señora en un proceso metamórfico expresado textualmente por medio de una fórmula matemática:

Como cuello de ganso el brazo de la envidiosa Cadillac en la bruma ondula, blanco emplumado en el andén lúgubre. Y es que se van las tres, o las dos que suman tres¹ [en una nota al calce: “{Sra + Cobra (+/=) Pup = (3/2)}”] a las morismas en busca de un aunque oculto señalado galeno, el relevante doctor Ktazob. (85)⁶

6 Justo después, aparece un fragmento que, de una manera ejemplar, ilustra lo que el mismo Sarduy llamó “el artificio barroco llevado al extremo de su exuberancia” (“El barroco” 182), cuando, en un impulso desmedido por simular las apariencias (e

Ya en África, la enana Cobra recupera su tamaño original con la ayuda del cirujano Ktazob —un impostor marroquí— para finalmente, y con su intervención, convertirse en una mujer transexuada (¿u hombre travesti?), gracias a lo que el texto llama “transferencia algésica, simple ejercicio de concentración” (106), representada con un detallado “gráfico de la mutación: Diamante” (107). Es irónica la reflexión del narrador, que irrumpe en la narración para dirigirse a la protagonista: “¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá este sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano?” (87). Las transformaciones de Cobra van más allá de lo superficial (e. g., la vestimenta o el maquillaje) para alcanzar una completa transformación corporal, lo que se observa cuando la voz narrativa homodiegética —ahora nuevamente de la Señora— se refiere a la mutación transexual de Cobra:

¿Quién me mandó en tu reestructuración a despilfarrar mis ahorros, en arrancarte con cera y electricidad el cuero cabelludo, con una segueta cortarte falange por falange los dedos que eran enormes, pagarte un comando de etnólogos, masajes y parafina, alimentarte con almendras amargas y leche de majá para que fueras flexible y te brillaran los ojos de la noche [...] hasta que llegaste a la impostura: lentes de contacto amarillo canario? (72-73)

Inmediatamente después del cambio de sexo, se desplaza el lugar de la acción de Marruecos a París, nuevamente de un espacio oriental a uno occidental. Se observa un cambio de la voz narrativa de la primera a la tercera

identidades) de las dos travestis durante su búsqueda del Dr. Ktazob, el narrador deshace el sentido lineal de la acción y, en la descripción, confunde a los personajes el uno con el otro y con los objetos-atributos que describen a cada uno de ellos. En un contexto oriental (magrebí, luego tibetano), aparecen arbitrariamente referencias al contexto americano (indígena, precolombino y colonial), y al barroco (hasta al gótico) europeo y novomundista. Leemos: “Franqueados los sargazos, llegaban por entonces al convento serrano, desde los lejanos islarios, a deprender a hablar, recibir el bautizo y morir de frío, indios mansos, desnudos y pintados, orondos con sus cascabeles y cuentecillas de vidrio; traían los suavemente risueños papagayos convertidos que recitaban una salve, árboles y frutas de muy maravilloso sabor,avecillas de ojos de cristal rojo, yerbas aromáticas y, cómo no, entre tanto presente pinturero, de arenas doradas las pepitas gordas que la fe churrigueresca, cornucopia de emblemas florales, convertiría en nudos y flechas, orlas y volutas, lámparas mudéjares que oscilan, capiteles de frutas sefardíes, retablos virreinales y espesas coronas góticas suspendidas sobre remolinantes angelotes tridentinos” (Sarduy, *Cobra* 86).

persona gramatical. Esta transformación permite que el narrador se aleje de la acción para poder enfocar el relato, ahora extradiegéticamente (sin la participación directa en la acción), en la contemplación de un travestitransexual en las calles parisenses. El narrador distanciado, ahora hetero y extradiegético, lo retrata con supremo detalle, artificio y exageración:

Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados [...] del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica, repetición de crisantemos pálidos. (126; énfasis en el original)

El cambio tipográfico a cursiva intensifica este distanciamiento del narrador para focalizar externamente y lograr una descripción más precisa y objetiva.

La brusca trasposición espacial y temporal del/la protagonista a París continúa en las calles nocturnas cuando Cobra cae en manos de una banda de motociclistas vestidos de cuero que lo/la raptan, maltratan y violan. El grupo, compuesto de personajes con nombres alegóricos —Tundra, Tigre, Escorpión y Totem—, participa en una reunión de homosexuales sadomasoquistas, que buscan una víctima expiatoria para su ritual erótico. Esta no será nadie más que Cobra, ahora una prostituta travesti, que es encontrada por los pandilleros en un desolado callejón parisino. Los cuatro bandidos sadomasoquistas se enfrentan con el Cobra transformado en mujer, que ahora, otra vez, asume la voz del narrador homo e intradiegético. La reacción del grupo al encontrarse con el cuerpo transformado de Cobra se expresa en las palabras y actos de Escorpión, quien afirma que la identidad de uno no siempre corresponde a su constitución somática:

—Para que veas que yo no soy yo, que el cuerpo no es de uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que las unen son pasajeras— y se corta con un vidrio la palma de la mano, que luego se frota contra la cara; chupa su sangre (riéndose). (141)

Este fragmento ilustra el énfasis en el carácter ilusorio de las apariencias y la constitución física —las “señas de identidad” externas— y la posibilidad de manipulación corporal, alteración y simulación de apariencias logradas, en este caso, a través de un acto masoquista.

Tras la sádica mutilación de Cobra, la última parte de la historia relata una sucesiva transformación de los bandidos motociclistas en monjes budistas y su extensa peregrinación del Occidente europeo al Oriente magrebí y luego tibetano, donde pretenden hacer una ofrenda ritual del mutilado cuerpo de Cobra. El cuerpo los acompaña en su largo viaje como artefacto o reliquia, un recuerdo simbólico y sagrado, hasta cierto punto fetichista. Esta peregrinación se presenta en versos elegíacos, con un tono fuertemente irónico, casi paródico:

Eras blanco.

Tenías las piernas macizas, los muslos excelentes, que parecían
trompas de elefantes; iguales y carnosas las rodillas.

Reunías todos los indicios:

tus cejas, espesas, se juntaban, y entre ellas,
sajado, un círculo... Tenías el cuello marcado por tres pliegues,
como un caracol:

Cuando te vi supe que eras un dios. (171-172)

Lo que no queda claro en medio de tanta simulación, cambios y transformaciones del protagonista, es si este todavía es el mismo cuerpo de la enana original del Teatro de las Muñecas en La Habana o si es, posiblemente, una atrofia de la agigantada Señora déspota que, en algún momento de las manipulaciones quirúrgicas y alquímicas, se fundió con Cobra desdoblada en Pup. Los cuerpos-personajes de Cobra, Pup y la Señora se (con)funden varias veces en las diferentes versiones de la historia presentada en distintos niveles y por múltiples voces narrativas, una historia que se ubica en un espacio transitorio, transnacional, transcultural.

En el último capítulo, titulado “El diario indio”, nuevamente aparece la voz del narrador en primera persona, que resulta ser la voz del/la protagonista, una combinación de Enana, Pup, Cobra, la Señora y el travesti. Aquí, el narrador participa en una escena erótica con, aparentemente, una mujer, posiblemente Cobra o su doble, Pup:

Yo con pelo de mujer, tú, adelante, doblada, las palmas de la mano contra el suelo. Mis dedos marcan depresiones en tu talle, donde se anudan hileras de perlas, ceñidos las nalgas y los senos. ...La cabeza contra el suelo, los pies hacia arriba, el sexo erecto, cada uno de mis brazos entre las piernas de una mujer desnuda: las penetran mis dedos anillados. (246)

En esta relación hetero u homosexual de dos seres sexualmente ambiguos, el travesti Cobra/Pup —percibido como una mujer (“depresiones en tu talle” y “los senos”)— con el narrador —ahora posiblemente hombre (“el sexo erecto”)—, se presenta una transgresión doble o confusión entre la hetero y la homosexualidad, un desvanecimiento de los límites de una sexualidad definida y estable por causa de la intercambiabilidad de las apariencias de los personajes y las voces narrativas. En este último acto amoroso, resulta borrosa cualquier distinción sexual entre el sujeto masculino y el femenino, y su calificación depende de la percepción que se tenga del travesti Cobra como hombre o mujer. La narración polifónica, con sus voces ambiguas y focos cambiantes, nunca lo revela claramente y, por eso, sugiere que este ofuscamiento es en sí uno de sus propósitos.

De esta manera, en la novela se resaltan la ambigüedad sexual y, por extensión, la cultural, mediante la frecuente incorporación del travestismo, la metamorfosis y la androginia. Al mismo tiempo, se muestran las técnicas narrativas que disimulan, confunden y transgreden los rasgos masculinos y femeninos en la apariencia, y se problematizan las operaciones textuales-narrativas que se usan para distinguir lo femenino de lo masculino. No se diseñan perfiles de personajes acabados y definidos sexualmente como masculinos o femeninos, homo o heterosexuales, sino que se desdibujan los rasgos de identidad a través de personajes sexualmente (y culturalmente) transgresivos: travestis, bisexuales y sadomasoquistas, quienes se desplazan arbitrariamente entre múltiples contextos geográficos occidentales y orientales.

Desplazamiento de las dimensiones espacio-temporales y culturales

Parte del artificio empleado en la novela es el brusco desplazamiento y la distorsión de las dimensiones de espacio y tiempo. Es por eso que la

simulación de las apariencias e identidades de los protagonistas por medio de los procedimientos de espacialización y temporalización narrativa de la acción novelesca merece un análisis textual más detenido. El efecto de estas apariencias simuladas de los sujetos (sobre todo los protagonistas Cobra, Pup y Colibrí en la novela epónima posterior) es el resultado de la exuberancia de numerosos referentes extratextuales —culturales, geográficos— cambiantes que entran en juego con el mundo de las referencias del autor y la competencia cultural del lector implícito, y que constituyen las dimensiones espacio-temporales de la narración. Esta exuberancia, en su exceso de artificio, ya sea por erudición o por dispersión de los referentes simultáneos, puede identificarse con lo que José Luis Brea señala como “[b]arroquización [...] por éxtasis de la comunicación”, dentro de “ese devenir ubicuo del mundo”, “un correlativo desvanecimiento del dimensionamiento temporal, su, ya indicada, espacialización, retirada de toda significación cronológica” y “el aberrante régimen de ubicuos ecos en que [la narración] convierte al mundo” (40). Brea menciona que la simultaneidad abrumadora de elementos intensificados en el contexto filosófico contemporáneo ocurre por un “correlativo desvanecimiento del dimensionamiento temporal” y por la “espacialización retirada de toda significación cronológica [...] que tanto Lukács como Benjamin, en sus análisis del barroco, también relacionarían precisamente con la pérdida de todo sentido anticipatorio, utópico” (40). Aparte de ser propios del Barroco y el neobarroco, estos fenómenos son característicos de la posmodernidad (cf. Lyotard, García Canclini, Yúdice) y pueden indicar la correlación existente entre el neobarroco y la posmodernidad.

Al hablar del artificio como elemento funcional de todo ilusionismo barroco (o neobarroco en el contexto contemporáneo del siglo xx), Guy Scarpetta indica una de sus técnicas, “les torsions et déformations de l’espace”⁷ (*L’artifice* 193), lograda por el uso intensivo y paroxístico de acercamientos, detenimientos y alejamientos bruscos en cuanto a los detalles de la historia contada, y por el uso de “la superposition des mouvements, pour produire une sorte d’exaspération, déstabilisation continue de l’espace-temps ‘cadre’”⁸ (194). Estos procedimientos narrativos, que señala Scarpetta, pueden apreciarse en las novelas de Sarduy, en el desequilibrio de los referentes espacio-temporales

7 “Las distorsiones y deformaciones del espacio” [traducción propia].

8 “La sobreposición de los movimientos, a fin de producir una suerte de exasperación, desestabilización continua del espacio-tiempo ‘marcados’” [traducción propia].

y en una presentación no-lineal de la historia. Es un efecto logrado por la superposición y acumulación de mecanismos de artificio que Sarduy destacó previamente en su ensayo “El barroco y el neobarroco”: la sustitución metafórica, la proliferación metonímica y la condensación elíptica. En *Cobra*, observamos que todas estas técnicas se unen en la desfiguración espacio-temporal para producir mayor ilusión y simulacro. A continuación, señalo la configuración del paisaje y la combinación de referentes al Occidente y Oriente como ejemplos de este fenómeno en la novela.

El paisaje, como configuración espacial de la historia, abunda en descripciones suntuosas de lo tropical, lo natural y, por otro lado, lo sintético-industrial. Ocurren contrastes frecuentes entre lo natural y lo fabricado por la tecnología, procedimiento que la crítica del arte contemporáneo ha atribuido al estilo *kitsch*, o “el mal gusto manufacturado” (Anderson Imbert 409). El espacio se constituye a modo de una transposición arbitraria de lugares de acción, un desplazamiento metafórico entre varios planos de referencia. Advertimos un sustrato de referencias a lugares y motivos tradicionalmente americanos —poéticos y coloniales—, pero insertados en un contexto contemporáneo, posindustrial o posmoderno, representado por medio de una combinación brusca de lo natural con lo artificial y fabricado: por ejemplo, aparecen el “determinismo ortopédico” (*Cobra* 29), “estratos anaranjados, cúmulos fluorescentes: crepúsculo químico” (144-145). El marco espacial, en el que se mueve y actúa el protagonista, es ilusorio (a modo barroco) por los efectos de la luz y de los materiales sintéticos: “sombras lentas —vibraciones de aleta— empañan ese día de neones sumergidos entre piedras y madréporas de polietileno, bajo inmóviles hipocampos de vidrio fluorescente y flores inoxidable, blanquísimas, siempre abiertas” (140). Es como si el transformado espacio posmoderno de la novela llegara a ser una metáfora (una alegoría o extensión) de un espacio histórico de motivos latinoamericanos, conocidos tradicionalmente como coloniales o barrocos. Este espacio metafórico desplazado, híbrido y sincrético —en fin, neobarroco por sincrético, según lo señaló Samuel Arriarán en su análisis de este fenómeno en la novelística latinoamericana (106, 112-115)—, opera con contrastes fuertes y combinaciones binarias de dos mundos referenciales opuestos y, a veces, contradictorios: el moderno y el histórico, el caliente y el frío, el caribeño tropical y el europeo (romano y nórdico), el de la arquitectura americana (colonial) y la oriental (cúpulas y conos):

(Sobre un promontorio, se extendía una ciudad nueva, de arquitectura romana, con cúpulas de piedra, techos cónicos, mármoles rosados y azules y una profusión de bronce aplicados a las volutas de los capiteles, a la crestería de las casas, a los ángulos de las cornisas. Un bosque de cipreses la dominaba. El color del mar era muy *verde*, el aire muy *frio*). (Sarduy, *Cobra* 71; énfasis añadido)

Más adelante, hallamos ejemplos del contraste, típicamente *kitsch*, de los motivos industriales con los naturales en forma de una transposición metafórica de dos planos espaciales: el de los motivos industriales superpuesto a la decoración con elementos naturales, vegetales y tropicales. El/la protagonista, luego de un largo éxodo (simultáneo a su transformación física) desde el Caribe, pasando por Marruecos, termina en el metro de París:

En el aire estancado del túnel entra, lento, el metro. Aceitado giro de ruedas; esplenden los engranajes, imbricadas, las bielas. Orlas vegetales, los coches pasan en silencio, sin ángulos, los bordes como lianas. Las bocinas alinean aristas de aluminio. [...] *Cobra* aparece al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo. (125-26)

Aquí presenciamos, además, un caso de metamorfosis (como técnica barroca) del espacio moderno, marcado por la tecnología, en un decorado ornamentado (a modo barroco) con motivos vegetales, naturales.

Luego de este análisis discursivo observamos el funcionamiento simultáneo de dos elementos en la novela *Cobra*. El primero es el interés del autor por emplear formas lingüísticas altamente elaboradas para efectuar una operación semántica (y consciente) a un nivel metanarrativo sobre el material verbal y, asimismo, probar las capacidades expresivas que contiene el discurso literario para representar, pero también deformar y reformular conceptos e imágenes (de personas, sujetos y lugares) mediante la función poética. El segundo elemento característico es el efecto destabilizador que produce la exuberante elaboración lingüística sobre los conceptos de identidad cultural y sexual. El discurso lleva hacia la deconstrucción y reformulación de la sexualidad masculina/femenina, lo que, en el espacio literario, puede constituir una alegoría de una crisis de valores presente en una época de inestabilidad cultural y existencial.

La novela como signo de inestabilidad cultural

La integridad del sujeto y su identidad resultan desestabilizadas por medio del lenguaje exuberante y las técnicas narrativas experimentales. Los personajes y las voces que aparecen en la trama de la novela confunden sus rasgos y atributos sexuales (invertidos o andróginos), o se transforman de seres con rasgos sexuales diferenciados: los masculinos se tornan femeninos o al revés, son sus opuestos, sus encarnaciones travestidas; o, más aún, mutan de humanos en animales y viceversa. Así lo observamos en la metamorfosis del estado humano de Cobra en “animal heráldico” en el metro de París, por efecto del fuerte maquillaje y las cirugías plásticas del/la travesti.

Esta falta de estabilidad ontológica de los sujetos lleva a percibir dos tipos frecuentes de seres sexualmente transgresivos: los andróginos, que combinan lo masculino con lo femenino en el espacio de un solo cuerpo, y los travestis, que juegan con la representación invertida de los géneros sexuales diferenciados en términos tradicionales. Sus cuerpos constituyen espacios donde se cruzan o invierten signos y marcas de lo masculino y de lo femenino. Estas marcas se presentan como imágenes o inscripciones en la superficie corporal, re-creada figurativamente en el espacio textual y, simbólicamente, sobre el “cuerpo” de la escritura: el papel. De esta manera, el cuerpo se convierte en un espacio simbólico en el cual se inscribe el sentido configurado por el sistema cultural por el lenguaje como producto de una convención social. Los cuerpos de los sujetos como Pup, la Señora y Cobra nunca aparecen biológicamente determinados ni son estables en cuanto a sus apariencias, sean masculinas, sean femeninas. Por el contrario, en la narración se les atribuyen rasgos momentáneos y pasajeros, fugaces en el tiempo y espacio de la acción, transformadores e invertibles a medida que se desarrolla la historia. En el relato, también de manera convencional, estos rasgos pueden adquirir un sentido temporal, momentáneo, relacionado con lo masculino o lo femenino de manera cambiante, según la contextualización, disposición y competencia cultural del lector implícito. En las escenas eróticas, los atributos sexuales aparecen ostentosa y exageradamente femeninos o masculinos, pero no se fijan como atributos estables atribuibles a ningún cuerpo biológico o a un personaje en particular (esto no solo se aprecia en el caso de Cobra-Pup en esta novela, sino también en la novela anterior, *De donde son los cantantes*, en el de las muchachas mutantes

Auxilio y Socorro, y en la novela posterior, *Colibrí*, en el de los luchadores Colibrí y el Japonés). Otras veces, la sexualidad traspasa las identidades establecidas de los personajes y sus cuerpos, marcados convencionalmente por los nombres propios, para producir una inversión estructural juguetona de los roles actanciales a nivel de la historia (trama) y del relato (discurso). Este es el caso de los personajes cambiables de la Señora y Pup/Cobra, de Cobra y Totem, Tundra, Tigre, Escorpión, quienes se funden, además, con las voces de los narradores. Resultan borrosos los límites que separan a los personajes de los narradores y hasta de los autores implícitos, y sus identificaciones sexuales.

En la narrativa sarduyana, en particular, la superficie del cuerpo constituye un espacio para la inscripción simbólica de la sexualidad. Ocurre en la novela que la inscripción de ciertas marcas corporales (maquillaje, cortadas, tatuajes, mutilaciones) en la superficie epidérmica de los personajes (o aun narradores) se confunde con, o simboliza figurativamente, la inscripción del texto en la superficie del papel. Este fenómeno ya fue señalado en otras obras literarias por René Prieto, en *Body of Writing*, y por el mismo Sarduy, en *Escrito sobre un cuerpo* y “Writing / Transvestism”. En estos casos, el relato adquiere una dimensión erótica y metatextual mediante la cual el acto de escribir equivale a marcar, perforar o tajar el cuerpo. En la novela, esto se presenta en la pintura facial, el tatuaje y la alteración del tamaño de los miembros (34-35), o de todo el cuerpo, por ejemplo, en el cambio de Cobra en Pup (52-54), o en la alteración de los órganos reproductivos de Cobra durante la transformación transexual en Marruecos (105-108). De manera figurativa, metonímica, el acto de escritura se transforma, por extensión, en una actuación erótica en la que simbólicamente se marca con signos convencionales (artificiales) el género sexual de los personajes, luego se invierte y se ofusca la distinción entre ellos. La acumulación de marcas de género sexual variables y la excesiva ornamentación lingüística llevan al enmascaramiento, confusión y desequilibrio de las referencias estables de lo masculino y lo femenino. Así como en el acto erótico, también en el acto de escribir se opera una fusión de sujetos —el autor y lector implícitos con los narradores y los personajes— cuyas marcas distintivas se borran. Esto ya lo hemos observado, por ejemplo, en el uso equívoco de las formas de la persona gramatical —yo, tú, él/ella—, pero sobre todo en la presentación de los personajes Cobra-Pup, la Señora y Cadillac como travestis, o sea seres

sexualmente invertidos e inestables. Esta confusión aumenta con el uso prolífico de los referentes espaciales desplazados y del vocabulario artificioso.

Julia Kushigian, quien a su vez cita a Judith Butler, propone la siguiente definición de este fenómeno de dispersión y recreación de la identidad sexual y cultural:

[Es] una suerte de acción que va más allá de las oposiciones binarias del género masculino y femenino. Produce una lucha erótica para crear nuevas categorías nacidas encima de los escombros de las antiguas, de encontrar un modo nuevo de crear un cuerpo dentro del campo cultural. (“Severo Sarduy” 1614)

En este contexto, conviene utilizar el concepto del “devenir” de Néstor Perlongher, quien aplica y desarrolla las ideas de Deleuze⁹ referentes al sujeto como “punto de subjetivación” y sin centro. Perlongher cita a Deleuze: “ya no hay sujetos, solo individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos’ [...] individuaciones instantáneas” (66), que constituyen un mapa de “procesos de marginalización y minorización, de movilizaciones de sujetos ‘no garantizados’” (67). Se refiere a movimientos autoconstitutivos del “yo” desde la periferia, desde la margen. Perlongher explica con más detalle:

Estos procesos de marginalización, de fuga, en diferentes grados, sueltan *devenires* (partículas moleculares) que lanzan el sujeto a la deriva por los bordes del patrón de comportamiento convencional. [...] Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmestión* con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el “entre” del medio, es ese “entre”. (68; énfasis añadido)

Perlongher sitúa unos “puntos de pasaje” entre las “polaridades identificatorias (sexuales, raciales, sociales, nacionales)” en la conformación del devenir o autoconstitución del sujeto (68). Este concepto resulta útil para nuestra relectura de Sarduy, por tener la flexibilidad semántica necesaria

9 Nos referimos aquí a las ideas del “nomadismo” y del “desplazamiento” que participan en la formación dinámica de la identidad, comparada esta al movimiento de una caravana y de los camellos (Deleuze y Parnet 34-42).

para el examen de las transgresiones de identidad sexual del sujeto presente en sus textos, particularmente en la fugacidad del personaje Cobra. Llama la atención la movilidad sexual de los sujetos transitivos en la configuración de un “punto de pasaje”, de transición entre las categorías de lo masculino y lo femenino. Esto lleva a la transformación del concepto de “identidad” en “otredad” o “alteridad” (por ejemplo, sexual), la identidad u otredad, ahora como un sitio de transgresión y transición de las marcas constitutivas del sujeto, sin llegar a cristalizarse en una mera afirmación de *una* identidad nueva, alternativa, siempre determinada, como la típicamente postmoderna actitud de afirmarse “diferente”: *gay, lesbian, latino, Afro- o Native-American*, etc., y decenas de otras identidades “minoritarias” categorizadas pero, asimismo, controladas y situadas por el discurso oficial en su lugar discursivo apropiado y fijo (en la margen). Todas estas categorías inconscientemente forman parte del crisol neoliberal de la “globalización homogeneizadora” del mercado de conceptos, ideas y modas libres (Lipovetsky, *L'empire* 9-14), sujetado al poder discursivo y financiero de los centros enunciativos de información y de cultura en Estados Unidos y Europa.

La representación de la sexualidad transgresiva y no heteronormativa en un contexto cultural híbrido y móvil en las novelas de Sarduy deriva de una operación discursiva neobarroca, efectuada lingüísticamente sobre un espacio conceptual móvil de la identidad sexual y cultural transitivas y transnacionales. Los personajes como Cobra y Colibrí ya no poseen *una* identidad sexual o nacional, sino que se conforman de manera transitoria en procesos de contacto, en diálogos de alteridades y otredades que los transforman.

El sujeto des-sujeto

En la novela *Cobra* se desterritorializa el sujeto ambiguo y transitivo que intenta liberarse (literal y figurativamente), ya no como un ser coherente e identificable, de los límites discursivos, culturalmente preconcebidos y “sujetantes”. Las formas narrativas polifónicas y la experimentación sintáctica y léxica reflejan esta liberación del sujeto en la dimensión formal. Al des-sujetar, la representación lingüística des-subjetiva a los sujetos textuales (y sexuales). La de Sarduy, en este caso, ya no es una escritura del “yo”, sino de la aniquilación y dispersión del “yo”, una escritura de la palabra-como-máscara,

una simulación del vacío que existe detrás del (pro)nombre (la instancia discursiva simbólica); representa una escritura de desplazamiento conceptual y espacial en la página, de ilusión y engaño del sentido. La palabra-como-máscara no funciona sino por y para sí misma, como una forma, una pantalla que esconde el vacío detrás. Sarduy lo explica en su ensayo sobre el barroco: “Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar a su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (“El barroco” 183). El “yo” no es más que un signo convencional, un sujeto gramatical o narrativo, una representación lingüística y literaria, y por ende artística, una máscara de sí mismo para sí mismo. Es interesante considerar que la palabra “persona”, que aquí podríamos relacionar con “sujeto”, en latín originalmente significaba “máscara”.¹⁰ Más que personajes o funciones discursivas cerradas y coherentes, en la novela *Cobra* aparecen “sujetos” nodulares y fragmentados: las muñecas enmascaradas. Esta nulidad, que caracteriza al sujeto disperso en las novelas de Sarduy, también particulariza su empleo de la lengua: implica una sobreabundancia que llega al exceso del vaciamiento y agotamiento, tanto filosófico (posmoderno) como comunicativo. Este aspecto de la obra sarduyana fue bien apercibido por Biagio D’Angelo:

If polyphony or dialogue is also an act of knowing the other and —according to the bakhtinian reading of Dostoyevski— a recognition of one’s own mysterious Other, in Sarduy it is reduced to an empty, useless and sterile dialogue. If parody is both challenge and artistic creation; an unchained competition in which the imitated master is recognized, in Sarduy it is an artifact that is emptied of the codes of knowledge, a “blank parody”, as Jameson would suggest. It is a sign that is only simulation [...]. (291)¹¹

10 Edward A. Roberts, en su diccionario etimológico de la lengua española, indica que la palabra latina *persōna* definía originalmente a un personaje en una obra dramática o también designaba la máscara que el actor se ponía para representar a este personaje. A su vez, el latín lo pidió prestado del más antiguo etrusco *phersu* que, literalmente, significaba “máscara”, y posiblemente lo combinó con el griego *prosōpon*, que significaba “cara” o “rostro” (2: 346).

11 “Si la polifonía o el diálogo también es una manera de conocer al otro y —de acuerdo con la lectura bajtiniana de Dostoyevski— un reconocimiento de su propio Otro misterioso, en Sarduy está reducida a un diálogo vacío, inútil y estéril. Si la parodia es tanto un reto como una creación artística, una desencadenada contención en la cual el maestro imitado es reconocido, en Sarduy es un artefacto vaciado de los códigos

Asimismo, la exacerbación del artificio y de la experimentación narrativa en estos textos oblitera cualquier caracterización fija de los personajes en la historia narrada y de las voces que la presentan en la narración. Las novelas de Sarduy exponen, más que relatan, un examen del proceso mismo de la representación por medio de la lengua que se autorrefleja en el metatexto narrativo a partir de múltiples posiciones de sujetos dispersos: los personajes, los narradores, los autores implícitos. Todos ellos se (con)funden indiscriminadamente en la narración y crean un relato polifónico.

Consideramos el concepto de “identidad” como un conjunto de características, factores, saberes y poderes que determinan la existencia así como el funcionamiento coherente de un sujeto en su entorno sociocultural. Estos elementos inscriben, identifican y distinguen al sujeto en el ámbito de la cultura, sea hombre o mujer, (latino)americano o europeo, occidental u oriental. Para Lyotard, la identidad puede definirse como un proceso gramatical distintivo de un sujeto —un “yo” en relación con un “otro” discursivo, el “tú”, “él”, “ella”, etc.—, opuesto en un momento dado al discurso del “yo” (Lyotard, “La condición” s. p.). Las distinciones de identidad (en el sentido de Lyotard, gramaticales) pueden presentarse en varios niveles: individuo, grupo social, raza, nación, género sexual, entre otros. Las fuerzas o condiciones que integran (o sujetan) este conjunto de rasgos de identidad (o posiciones del sujeto) en cualquiera de estos niveles, según Joan Scott, conforman de manera discursiva su experiencia:

Treating the emergence of a new identity as a discursive event is not to introduce a new form of linguistic determinism [...]. Being a subject means being ‘subjected’ to definite conditions of existence, conditions of endowment of agents and conditions of exercise. [...] Subjects are constituted discursively, experience is a linguistic event, but neither is it confined to a fixed order of meaning. (34)¹²

del conocimiento, una ‘parodia en blanco’, como sugeriría Jameson. Es un signo que es nada más que simulación” [traducción propia].

- 12 “Tratar la emergencia de una identidad nueva como un evento discursivo no implica introducir una nueva forma nueva de determinismo lingüístico [...]. Ser sujeto significa ser ‘sujetado’ a condiciones determinadas de existencia, condiciones de creación de agentes y condiciones de ejercerlos. [...] Los sujetos se constituyen discursivamente, la experiencia es un evento lingüístico, pero tampoco está limitada a un orden fijo de sentido” [traducción propia].

Scott enfatiza la interconexión de las dimensiones social e individual en la formación de la identidad, la cual es una construcción histórica y culturalmente variable. Por lo tanto, el significado de las categorías de identidad cambia según dichas condiciones y, con ellas, las posibilidades de concebirse uno a sí mismo (35). La idea clave en esta aproximación al sujeto es la concepción de la identidad como un proceso discursivo dinámico y variable, contextualmente determinado y “sujetado” a variaciones circunstanciales. Con esta idea, se abre en la literatura todo un espacio amplio para crear, por medio de la ficción narrativa, un sujeto nuevo y de su identidad móvil, así como ocurre en el libro *Borderlands/La Frontera*, de Gloria Anzaldúa. Este constituye, de una manera ejemplar, una aproximación al proceso discursivo de la reformulación de la identidad femenina hispana-chicana-lesbiana-ambisexual, a través de un discurso narrativo y poético que se enfoca en la construcción de un sujeto inestable ubicado en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, una zona de contactos y transgresiones de todo tipo.

Las dimensiones estética y política del polifacetismo de Cobra

La exuberancia lingüística y erótica y los desplazamientos culturales visibles en la narrativa de Sarduy se sitúan en el nivel discursivo-simbólico de la ficción, de la literatura como expresión artística, la cual también puede adquirir un sentido político. En *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Fernando Burgos afirma que en las novelas de Sarduy, como ya señalamos, existe una relación entre los actos sexuales corporales de los personajes y los narradores, y el acto de la escritura en una comunión entre el sujeto escribiente y su objeto: la lengua, el papel, el cuerpo. Se refiere a las novelas de Sarduy como una “escritura erótica, es decir, de juego no funcional, no productivo, que se encuentra en la persecución transformativa del texto” (216), en el mero placer de la escritura, en el derroche ilimitado de los significantes en el juego lúdico desbordado de un texto dinámico, transformacional y militante. Burgos ensalza la relación, tan neobarroca en fin, de texto-cuerpo-texto: “Cuerpo y escritura, asociación transformativa, lúbrica lucha, empecinado deseo destructivo del orden” que llega al extremo de aniquilación, “anuncia la virtualidad de una escritura que ofrenda artísticamente —en su propia

destrucción y metamorfosis— una percepción acumulativa y radical sobre el acontecer cultural moderno y posmoderno” (222). Este tipo de escritura, que en el caso de Sarduy asociamos con el neobarroco antillano, puede interpretarse como un ataque a la racional mentalidad capitalista de producción, ahorro y acumulación, porque utiliza, con ironía, la exuberancia y el derroche de significantes (el exceso de ornamentación, la recarga de figuras discursivas) y de significados (las ambigüedad de las identidades sexuales y la multiplicidad de referentes culturales). El derroche de signos lleva a la apertura del significado, a la apertura del sujeto y de su identidad. La exuberancia formal y la apertura conceptual van a la par, y se relacionan con dos procedimientos poéticos típicamente barrocos: el culteranismo y el conceptismo, respectivamente, tal y como lo explica Alfonso Reyes al referirse al barroco gongorino (Parkinson Zamora 170-171).¹³

Las técnicas estilísticas típicas del Barroco histórico, a saber, la acumulación de metáforas, la experimentación lingüística y la parodia, se combinan con un nuevo contenido de desplazamientos transculturales que sitúan la acción de las novelas en espacios deliberadamente artificiales, esquemáticos y dispersos en múltiples lugares del Occidente y del Oriente. Hay lugares que remiten a la “isla” —entendida como Cuba— o a una “selva” tropical americana, a ciudades coloniales cubanas, a saber, La Habana o Santiago, y a ciudades de Europa, África del Norte o Asia, en el Tíbet y la India. Esto produce un efecto desconcertante que, desde el punto de vista del análisis pragmático del discurso, es el propósito del neobarroco como estilo radical, desestabilizador y contestatario del orden económico burgués capitalista, de la cultura de consumo centralizada, de la “administración tacaña de los bienes” (Sarduy, *Barroco* 209). El neobarroco logra la apertura del sentido al desplazar y desestabilizar conceptos supuestos, en el nivel del lenguaje, en la base estructural misma de todo funcionamiento del orden burgués —patriarcal, heterosexual y logocéntrico—, propagado principalmente por los centros de poder estadounidenses y europeos. Desde una perspectiva filosófica, Sarduy afirma lo siguiente:

13 Alfonso Reyes incluye un excelente corolario de los términos que definen el barroco literario español: el “conceptismo” y el “cultismo” (conocido más como “culteranismo”) en “Savoring Góngora”, parte de su ensayo *Cuestiones gongorinas*, incluido en *Baroque New Worlds*, de Lois Parkinson Zamora (170-171).

Al contrario [del histórico], el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (*Barroco* 211-212)

Recordemos aquí la idea esencialmente barroca del *horror vacui*, del miedo filosófico y existencial del vacío, del impulso por llenar todo espacio con una ornamentación excesiva, aunque sea simuladora (Parkinson Zamora y Kaup 25).¹⁴ En la narrativa sarduyana, la heterogeneidad de los sujetos y de sus sexualidades camaleónicas puede constituir el reflejo de una crisis de la homogeneidad maniqueísta en cuanto a las tradicionales distinciones masculinas-femeninas y occidentales-orientales. Por esta crisis y por el miedo que produce, se procura llenar el vacío existencial con una multiplicidad de identidades nuevas, encarnadas por estos personajes fluctuantes y por la polifonía de las voces narrativas. Como un acto comunicativo estético, social y político, el texto literario constituye la expresión de una condición cultural en crisis, la que, por su cronología, podríamos llamar la “posmodernidad”.

La conexión del neobarroco con la posmodernidad se percibe más fácilmente al relacionar los rasgos barrocos de la carencia, la falta de referentes estables y el desequilibrio estructural con las ideas formuladas y aplicadas a la modernidad tardía por Lyotard en *La condición postmoderna*, sobre todo en lo concerniente al derrumbe del discurso totalizador, el “gran relato” de la modernidad, y de las llamadas “metanarrativas” como la Religión,

14 Parkinson Zamora y Kaup, en la introducción a su antología sobre el Barroco y el neobarroco, citan la siguiente observación de Carlos Fuentes respecto de la importancia del concepto del *horror vacui* (el horror del vacío) para el arte barroco: “The *horror vacui* of the Baroque is not gratuitous — it is because the vacuum exists that nothing is certain. The verbal abundance of Carpentier’s *The Kingdom of This World* or of Faulkner’s *Absalom, Absalom!* represents a desperate invocation of language to fill the absences left by the banishment of reason and faith. In this way post-Renaissance Baroque art began to fill the abyss left by the Copernican Revolution” (25). (“El *horror vacui* del Barroco no es gratuito; es porque existe el vacío de que nada tiene certeza. La abundancia verbal de *El reino de este mundo* de Carpentier o de *Absalom, Absalom!* de Faulkner representa una invocación desesperada de la lengua a que llene los espacios en blanco dejados por la expulsión de la razón y de la fe. De esta manera, el arte del Barroco posrenacentista comenzó a llenar el abismo dejado por la Revolución Copernicana”) [traducción propia].

la Filosofía, la Ciencia y la Historia (Lyotard 36, 73-75; Garavito 6). El espíritu de la nueva época de inestabilidad y transgresión culturales, y de cambios políticos mundiales en la segunda mitad del siglo xx, en reacción a la globalización e hipercomercialización, también ha sido analizado por Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* y *El imperio de lo efímero*. Este autor francés destaca la influencia de la publicidad y de la moda en la formación de la nueva consciencia colectiva, y define el individualismo, el hedonismo y el narcisismo como valores supremos en una sociedad que se orienta cada vez más hacia el consumo de productos variables, instantáneos y desechables. Estos elementos funcionan en las obras de Sarduy de modo irónico mediante el estilo *kitsch*, como ya lo mencionamos en *Cobra*. De manera semejante, Jean Baudrillard, en *Simulacra and Simulation* (24, 42), resalta este surgimiento de representaciones simultáneas y pasajeras de objetos, la acumulación excesiva y la exuberancia de lo ornamental en el proceso de simulación, es decir, de una representación ilusoria y engañadora del objeto que se produce en una época de crisis (el Barroco del siglo xvii o la “condición posmoderna” de fines del siglo xx). Esta época se caracteriza por una búsqueda del estatus ontológico dentro de un contexto del vacío existencial y cultural, agravado por las desigualdades económicas producidas por el sistema neoliberal del neocolonialismo mundial.

La novela, como espacio discursivo y estético, constituye un lugar de contestación y de disidencia política. Lo afirmó Sarduy con anterioridad al considerar el barroco como “un estilo de discusión”, “un estilo revolucionario”, transgresivo del orden burgués y capitalista.¹⁵ También es radical por desestabilizar el modelo heterosexual mediante la aparición de personajes con una sexualidad cambiante. Podemos entender la inclusión de la violencia erótica en las narrativas analizadas como una alusión a la subversión política.

El tratamiento estilístico y narrativo rebuscado, bien sea experimental o bien sea ornamental, que se le da al tema de la sexualidad ambigua y transgresiva en las obras apunta hacia una tendencia estilística neovanguardista-neobarroca en la narrativa sarduyana. El primer elemento de este término se explica por la presencia de las técnicas narrativas experimentales que el

15 La posición de Sarduy respecto del carácter transgresivo, revolucionario y subversivo del neobarroco frente al orden burgués queda formulada y expresada en múltiples ocasiones en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (176, 182-183) y en su libro sobre este tema, titulado *Barroco* (209).

autor hereda del movimiento de la vanguardia histórica en la literatura de las décadas de 1920 a 1940. El segundo término se justifica por la presencia del artificio, característico de la prosa de varios narradores relacionados principalmente con la región Caribe y definida por la crítica como el “neobarroco antillano”. Si se tiene en cuenta el carácter volátil, por ende posmoderno, de los múltiples referentes culturales que integran sus novelas, además de los modelos literarios y estilísticos que las conforman, la narrativa de Sarduy puede ser clasificada como *pop art* o *kitsch*. Enrique Anderson Imbert considera al escritor cubano como practicante de estos estilos y lo sitúa en el marco más amplio entre el “estructuralismo francés” y el “vulgarismo norteamericano del arte pop” (409). Con una nota más positiva, Guisepe Bellini comenta que

se trata de un escritor de singulares dotes, experimentador incansable, próximo a las manifestaciones del *pop-art*. [...] En estos textos [de Sarduy] el placer de la lectura proviene de la prodigiosa inventiva lingüística, del juego encendidamente barroco y alucinante por el que se transforma continuamente la realidad (630)

En su estudio sobre la nueva novela hispanoamericana, Marina Gálvez Acero sitúa a Sarduy al lado del *pop art* de Cabrera Infante, y le asigna el término de *camp* por el “broche paródico”, la sensibilidad de pasajes transculturales (mestizajes), mezclas de registros con un toque de humor y distancia, “impiedad de alabanzas extravagantes” y la “subcultura de la homosexualidad” (117). Este último rasgo indica la peculiaridad del arte *camp* presente en Sarduy, que Gálvez Acero encuentra y define como “un nuevo renacer de una actitud vanguardista en su más pura tradición”, asociable con la continuidad modernista de la cultura alta en la vena sarcástica y paródica del homoerotismo: “lo corrosivo de su visión, divertida e irónica, pone fin a un momento cultural [moderno] que venía derrumbándose y desmitificándose desde la aparición del arte ‘pop’ a comienzos de los años setenta” (117-118).

Aunque, a nuestro parecer, la obra de Sarduy no se asocia tanto con el arte *pop* (más visual y de acceso inmediato), con certeza contiene elementos del *kitsch* por su indiscriminada combinación del arte alto rebuscado con el bajo popular, y por borrar las fronteras culturales entre el Occidente y el

Oriente. Por otro lado, el contenido de sexualidad homoerótica, ambigua y andrógina, lo aproxima al arte *camp*. Al mismo tiempo, abre un diálogo entre los espacios culturales occidentales y orientales entrecruzados en el Caribe, en un contexto que Efraín Barradas —en su análisis de la poesía de Luis Palés Matos— caracterizó como mestizo y neobarroco (84-86). Néstor García Canclini, por su lado, describe el contexto cultural latinoamericano como “relativización postmoderna” que permite “elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva” (23).

Es precisamente aquí donde nuestro análisis constituye un aporte a la elaboración de una teoría de la identidad transitiva del sujeto basada en el travestismo, la ambigüedad sexual y el nomadismo transcultural. Los ejemplos tomados de la narrativa sarduyana indican que existe la posibilidad de desarrollar un pensamiento de transitividad identitaria desde el contexto estético-literario para aplicarlo a los estudios culturales y a la filosofía de la cultura.

Un aporte y una propuesta: conclusiones

En términos filosóficos y teóricos, la narrativa neo-vanguardista neobarroca, ejemplificada por la novela *Cobra*, se adelanta a la convención social y a la ciencia, ámbitos que todavía tienden a concebir la sexualidad en términos binarios definibles, ya sean hetero u homosexuales. En el espacio narrativo de Sarduy se establece un lazo entre la identidad (individual y social) y la obra artística (la dimensión estética). Gracias al empleo profuso de los recursos lingüísticos, el escritor logra una representación del sujeto que le permite al lector percibir la sexualidad en términos distintos, no tradicionales e invertidos, del travestismo, la bisexualidad y la androginia. Al crítico literario y al filósofo de la cultura los lleva a perfilar una teoría de la identidad, tanto sexual como cultural del sujeto, que ni la sociedad ni la ciencia están listas a formular dentro de su marco patriarcal y logocéntrico occidental. En la medida en que estas ideas apuntan contra el orden capitalista-burgués, las novelas de Sarduy y las de varios otros autores hispanoamericanos contemporáneos, como Eltit, Lemebel, Bellatín, Echavarrén, Celorrio, Capote y Santos-Febres, adquieren una resonancia política radical, además de feminista y *queer*. El travesti y el andrógino novelesco, con su identidad

transgresiva, la de un personaje inestable, ambiguo y mutante, al mismo tiempo desplazado y transculturado, ataca desde el margen el orden burgués heterosexual, patriarcal y normativo. Los procedimientos de la experimentación y exuberancia lingüísticas del neobarroco latinoamericano apuntan hacia la desestabilización del sistema logocéntrico en la novela misma (como forma decimonónica y burguesa por excelencia), régimen establecido por la burguesía capitalista dentro de un orden que concibe la lengua en términos de la economía de la comunicación, la eficacia y el ahorro. El texto mismo, de manera neobarrocamemente rebelde, desenmascara la naturaleza convencional y arbitraria de este método comunicativo, de todo lenguaje y de las subyacentes relaciones de poder que lo rigen. Al cuestionar las fronteras estables en la distinción sexual y cultural, desequilibra el conjunto de valores que se consideraban indiscutibles por ser “naturales”, determinados así por el discurso científico occidental (como lo explica Thomas W. Laqueur, en *Making Sex*¹⁶) y por el discurso político y cultural neocolonial, por ende, eurocéntrico.

Consideramos factible la posibilidad de que la presencia del modo discursivo neobarroco resulte de lo señalado por Lyotard en *La condición postmoderna* como la crisis del discurso totalizador y uniforme de la identidad que lleva a la aparición de un discurso fragmentado, maleable y, en todo caso, flexible. Esta dimensión (o condición) posmoderna resulta hermenéuticamente sostenible a partir de la relectura de las novelas de Sarduy como portadoras de esta transitividad intercultural tan particularmente latinoamericana. También puede significar una propuesta estética de un discurso literario propiamente latinoamericano sobre el sujeto, la sexualidad y la identidad cultural.

Al relativizar los conceptos de la sexualidad heteronormativa, el travestismo y la androginia desvían la atención del receptor hacia la zona de contacto de

16 Laqueur demuestra que hasta el concepto de la figura humana, su constitución fisiológica, su cuerpo en términos de la distinción de género sexual, han sido formados (“creados”) por discursos, imágenes y representaciones a través de símbolos o palabras. En su libro *Making Sex*, hace un recorrido por los discursos médico y biológico, conformados en su mayoría por los científicos occidentales en los últimos 500 años, para mostrar cómo el cuerpo humano cambiaba la significación y las connotaciones de una época a otra según las creencias y la moda, factores instituidos por el “saber”, siendo este, a su vez, un agente de las relaciones de poder imperantes en un momento dado. La relación entre saber, discurso y poder acerca esta aproximación de Laqueur a la de Foucault, presentada en el ensayo *Histoire de la sexualité*.

los géneros sexuales, en el “entre” de las categorías binarias de la masculinidad y la feminidad y de otras categorías culturales, y la llevan a la zona gris de la *transición*, los llamados “the space in-between” (el espacio intermedio) (Santiago 3-5) y “la zona de contacto” (Pratt 88). El presente análisis de *Cobra* permite encarar el tema de la identidad desde una perspectiva dinámica, móvil y periférica. En palabras de José Ismael Gutiérrez, “[e]ste discurrir por fronteras espaciales e identitarias presupone una vertiginosa dinámica repleta de experiencias transversales...” (21) que aquí surgen a partir de los desplazamientos lingüísticos del texto neobarroco.

Las obras de Sarduy llevan a deconstruir las definiciones totalizadoras previamente establecidas por el discurso social, cultural y científico. Ofrecen un punto de partida para la formulación de una teoría del sujeto móvil, transexuado y transculturado, presente cada vez más en la narrativa latinoamericana reciente. Una teoría como esta se basará en la analogía existente entre el funcionamiento de la sexualidad simuladora y ambigua, como lo son el travestismo o la androginia, y las exuberantes formas de representación neobarroca en el contexto multicultural e híbrido de Latinoamérica. Precisamente, esta intersección de conceptos y contextos es lo que ofrece la obra de Sarduy para el analista de la cultura y el crítico de la narrativa actual en Latinoamérica. El estudio de una novela como *Cobra* presenta claves para el análisis de novelas más recientes con sujetos transgresivos, como *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel, *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, *Aún soltera*, de Dani Umpi, *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres, *1810: la Revolución de Mayo vivida por los negros*, de Washington Cucurto, *Ave roc*, de Roberto Echavarren y la novela-instalación teatral *Hembros*, de Eugenia Prado. Los sujetos que aparecen en las obras mencionadas demuestran su imposibilidad de categorización fija, su mutabilidad y dispersión en cuanto al sexo y pertenencia cultural. “Sus desplazamientos [de los personajes] intensifican la formación de una conciencia nómada, transitiva, que estriba en la oposición a vestirse de un tipo de identidad nacional y personal permanente” (Gutiérrez 21).

Los textos narrativos de Sarduy y de los otros autores mencionados demuestran las maneras discursivas y artísticas de alcanzar la fuga barroca, de escapar de toda categorización establecida, de relativizar y de transgredir las normas por medio de la aplicación consciente de procedimientos convencionales como, por ejemplo, la forma narrativa abierta de la novela posmoderna

y neobarroca, desnudando así los mecanismos mismos de representación que funcionan en la sociedad como categorizaciones arbitrarias, muchas veces opresivas. De esta manera, Sarduy asume una postura de disidencia política y de oposición al sistema de la administración tacaña de un sentido fijo, sentido entendido como poder creado por el logos masculino (la autoridad patriarcal) que es, a la vez, dominante y colonizador. El discurso literario, en este caso el de la novela neobarroca de Sarduy, emplea el mismo sistema operativo de la representación lingüística artificiosa que intenta desenmascarar y luego criticar. Paródicamente, opta por usar el lenguaje artístico rebuscado de la tradición barroca (del Siglo de Oro español y del modernismo francés e hispano), al final del siglo veinte, esta vez con fines irrisorios y deconstructivos, y enunciado desde la periferia del Occidente, desde la “multi-faz-ética” latinoamericana.

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters - Aunt Lute, 1987. Impreso.
- Arellano, Ignacio y Eduardo Godoy, eds. *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2004. Impreso.
- Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: Estudios sobre la otra modernidad*. México, D. F.: Ítaca, 2007. Impreso.
- Barradas, Efraín. “La guaracha del menéalo: Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco antillano”. *Actas Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*. Guayamá: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1998. 79-89. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Impreso.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985. Impreso.
- Brea, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991. Impreso.
- Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1992. Impreso.

- Capote, Raúl A. *El caballero ilustrado*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. Impreso.
- Celorio, Gonzalo. "Barroco y crítica en la literatura hispanoamericana".
Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco. Ed. Bolívar Echeverría.
México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 333-347. Impreso.
- Celorio, María Liliana. *Mujeres en la cervecera*. La Habana: Unión, 2004.
Impreso.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México, D. F.: Fondo de Cultura
Económica, 2000. Impreso.
- Cucurto, Washington. *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos
Aires: Emecé, 2008. Impreso.
- D'Angelo, Biagio. "Neo-Baroque Poetics: A Latin American Affair". *Caribbean
Interfaces*. Amsterdam: Rodopi, 2007. 283-295. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977. Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso.
- D'Ors, Eugenio. "La querrela de lo barroco en Pontigny". *Lo barroco*. Ed. Ángel
d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors. Madrid: Tecnos, 2002. 63-101.
Impreso.
- Echavarren, Roberto. *Ave roc*. Buenos Aires: Mansalva, 2007. Impreso.
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Seix Barral - Planeta, 1988.
Impreso.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. "El Boom en perspectiva". *Con-textos: Revista de
Literatura* 4 (1989): 65-83. Impreso.
- Foucault, Michel. *La voluntad de saber*. Paris: Gallimard, 1976. Impreso. Vol. 1 de
Histoire de la sexualité.
- "Qu' est ce qu' un auteur?". *Dits et écrits 1954-1988*. Ed. Daniel Defert y François
Ewald. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 789-820. Impreso.
- Gálvez Acero, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid:
Taurus, 1987. Impreso.
- Garavito, Edgar. "Lyotard: salir del romanticismo". *El Espectador: Magazín
Dominical*, núm. especial "Lyotard en Colombia". 6 de marzo 1994: 3-6.
Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la
modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.
- Gardea, Jesús. *Sóbol*. México, D. F.: Grijalbo, 1985. Impreso.
- . *El diablo en el ojo*. México, D. F.: Leega, 1989. Impreso.

- González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987. Impreso.
- González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2 El siglo xx. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.
- Gutiérrez, José Ismael. *Del travestismo femenino. Realidad social y ficciones literarias de una impostura*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013. Impreso.
- Kulawik, Cristóbal (Krzysztof). “La postmodernidad: ¿condición histórica o un nuevo estilo?” *Litterae* 6 (1996): 27-48. Impreso.
- Kushigian, Julia A. “Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une ménagerie a trois: *Cobra, Colibrí y Cocuyo*”. *Obra completa*. De Severo Sarduy. Ed. Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999. 1605-1618. Impreso.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral - Planeta, 2001. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986. Impreso.
- . *L'empire de l'éphémère*. Paris: Hachette, 1987. Impreso.
- Lytard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. México: Red Editorial Iberoamericana, 1990. Impreso.
- . “La condición postmoderna”. Ponencia plenaria. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 6 de marzo, 1994. Impreso.
- Menstrual, Naty. *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008. Impreso.
- Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert - UNAM, 2011. Impreso.
- Parkinson Zamora, Lois y Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Impreso.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona: Casiopea, 1999. Impreso.
- Prado Bassi, Eugenia. *Hembros: Asedios a lo post humano*. Novela-instalación teatral. Folleto con texto-guion del CD con video y música. Beca Fondart Artes Integradas, Chile, 2004. Impreso.

- Pratt, Mary Louise. "Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation". *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Ed. Steven M. Bell, Albert H. Lemay y Leonard Orr. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993. Impreso.
- Prieto, René. *Body of Writing: Figuring Desire in Spanish American Literature*. Durham: Duke University Press, 2000. Impreso.
- Roberts, Edward A., ed. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Spanish Language with Families of Words Based on Indo-European Roots*. 2 vols. Thorofare, NJ: Xlibris, 2014. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Vol. 2. Buenos Aires: Alfa, 1974. Impreso.
- Santiago, Silviano. *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*. Ed. Ana Lúcia Gazzola. Durham: Duke University Press, 2001. Impreso.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000. Impreso.
- Sarduy, Severo. "Barroco". *Ensayos generales sobre el Barroco*. Comp. Severo Sarduy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 147-224. Impreso.
- . "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1978. 172-89. Impreso.
- . *Cobra*. Barcelona: Edhasa, 1981. Impreso.
- . *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara, 1984. Impreso.
- . *De donde son los cantantes*. 1967. México: J. Mortiz, 1970. Impreso.
- . *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Impreso.
- . *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982. Impreso.
- . "Writing/Transvestism". *Modern Latin American Fiction*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1990. Impreso.
- Scarpetta, Guy. *L'artifice*. Paris: Bernard Grasset, 1988. Impreso.
- . *Le retour du Barroque*. Paris: Gallimard, 1992. Impreso.
- Scott, Joan. "Experience". *Feminists Theorize the Political*. Ed. Judith Butler y Joan Scott. New York: Routledge, 1992. 22-40. Impreso.
- Spadaccini, Nicholas y Luis Martín-Estudillo, eds. *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. Impreso.
- Toro, Alfonso de. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. Vol. 1. Ed. David William Foster y Daniel Altamiranda. New York, London: Routledge, 1997. 221-249. Impreso.

- Umpi, Dani. *Aún soltera*. Buenos Aires: Mansalva, 2005. Impreso.
- Vieta, Ezequiel. *Pailock*. La Habana: Letras Cubanas, 1991. Impreso.
- Wellek, René. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship". *Concepts of Criticism*. Ed. Stephen G. Nichols, Jr. New Haven: Yale University Press, 1963. 69-114. Impreso.
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Trad. Kathrin Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1967. Impreso.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de la postmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1989): 108-34. Impreso.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979. Impreso.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998. Impreso.
- Burgos, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Orígenes, 1985. Impreso.
- "La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa". *Nuevo Texto Crítico* 2.3 (1989): 157-69. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972. Impreso.
- Kulawik, Cristóbal (Krzysztof). *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009. Impreso.
- Kushigian, Julia A. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. Impreso.
- Liotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Impreso.
- . *Toward the Postmodern*. New Jersey: Humanities Press, 1993. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Los nuevos novelistas". *Mundo Nuevo* 17 (1967): 19-24. Impreso.

Sobre el autor

Krzysztof Kulawik es, desde el 2001, profesor titular de las lenguas española y portuguesa, de Literatura Hispanoamericana y de Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad de Central Michigan, en Mount Pleasant, Estados Unidos. Recibió su primer título de magister en filología hispánica y estudios ibéricos en la Universidad Jagiellonski, en Cracovia, Polonia, luego completó una maestría en literatura hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá, Colombia. Terminó su doctorado en Español y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florida. Sus áreas de interés son la narrativa latinoamericana contemporánea en la vena del neobarroco y de la neovanguardia, los estudios de género, particularmente las sexualidades transgresivas como la androginia y el travestismo, y las teorías de la subjetividad e identidad. En 2009, publicó un libro relacionado con esta temática, titulado *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, con Iberoamericana-Vervuert. También ha publicado numerosos artículos sobre el tema del neobarroco latinoamericano y, ocasionalmente, sus conexiones con la narrativa vanguardista en Polonia, que aparecieron en revistas especializadas de Estados Unidos, Colombia, Chile, México, Alemania y Francia. Ha indagado los temas del neobarroco, la posmodernidad, la deconstrucción de la identidad y de las sexualidades estables mediante análisis textuales de la obra de autores como Severo Sarduy, Diamela Eltit, Pedro Lemebel, Eugenia Prado y Cristina Peri Rossi.

Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano

Carlos Bastidas Zambrano

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

cbastidaz@gmail.com

Este artículo trata sobre la literatura policial argentina de la década de los setenta. Se centra específicamente en el estudio de las particularidades narrativas y el análisis del género policial en la novela *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano. El artículo trabaja la novela de Soriano desde la problemática de la apropiación y reescritura de las fórmulas y convenciones del *hard-boiled* y estudia la forma como en esta obra el género policial se convierte en un escenario de ficción, teatralidad y autorreferencialidad literaria.

Palabras clave: Osvaldo Soriano; novela policial; literatura popular; cultura de masas; *hard-boiled*; hiperficción.

Cómo citar este texto (MLA): Bastidas Zambrano, Carlos. "Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 245-262.

Artículo de reflexión. Recibido: 20/05/12; aceptado: 15/09/14.



**Crime Fiction, Comic Illusion, and Narrative Theatricality
in Osvaldo Soriano's *Triste, solitario y final***

The article examines Argentinean crime fiction from the 1970s, focusing specifically on the study of the narrative peculiarities and the analysis of the crime fiction genre in Osvaldo Soriano's novel *Triste, solitario y final*. The study approaches Soriano's novel from the perspective of the appropriation and rewriting of the formulas and conventions of *hard-boiled* fiction and examines the way in which the genre becomes a scenario for illusion, theatricality, and literary self-reference in this novel.

Keywords: Osvaldo Soriano; crime fiction; popular literature; mass culture; *hard-boiled*; hyperfiction.

**Gênero policial, ilusão cômica e teatralidade narrativa
em *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano**

Este artigo trata da literatura policial argentina da década de 1970. Centraliza-se no estudo das particularidades narrativas e na análise do gênero policial no romance *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano. O artigo trabalha o romance de Soriano a partir da problemática da apropriação e reescrita das fórmulas e convenções do *hard-boiled*, e estuda a forma como o gênero policial se converte num cenário de ficção, teatralidade e autorreferencialidade literária nessa obra.

Palavras-chave: Osvaldo Soriano; romance policial; literatura popular; cultura de massas; *hard-boiled*; hiperficção.

EN TÉRMINOS GENERALES, EXISTEN TRES particularidades estético-literarias que definen la novela policial argentina de los años setenta: la apropiación de las formas del *hard-boiled*, el uso de la cultura de masas y la parodia del género. La recepción de las formas de la novela dura norteamericana en los años sesenta y setenta significó un giro en la tradición y evolución del relato policial argentino y latinoamericano.¹ Aquí se evidencia la transformación de las lógicas estructurales y narrativas que identificaban al género. Así, la novela negra ya no gira exclusivamente alrededor de la presentación de los indicios que llevan a la resolución del crimen, los autores no buscan la construcción de una trama de orden “geométrico”, sino que la atmósfera, el desarrollo de los personajes y la representación de la sociedad como una entidad problemática, violenta y en conflicto, se instauran como la temática y el trasfondo de la narración detectivesca.² A esto habría que sumar el cambio de las expectativas de los lectores del género y de la industria editorial de la época.³

Al respecto, los estudios críticos sobre la novela negra latinoamericana coinciden en afirmar que este giro en los referentes literarios implicó, a su vez, un giro ideológico y político del género policial.⁴ Sin embargo, y para el caso específico de la literatura de los setenta, si bien es cierto que la novela dura está asociada con la politización del género policial latinoamericano, esta politización se da de forma explícita en los escritores argentinos de las décadas de los ochenta y noventa, o, más precisamente, de la posdictadura.⁵ No quiere negarse con esto el valor histórico y crítico de literatura policial de la época (véanse, por ejemplo, *Los asesinos las prefieren rubias*, de Juan Carlos Martini, o *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli), sino más bien enfatizar en el hecho de que la apropiación del *hard-boiled*, en mayor medida, operó dentro de una generación de escritores y escrituras en que la idea de representación no sugiere la configuración de una literatura directamente comprometida ni mucho menos realista. Incluso, si se analizan

1 Para un análisis de los procesos, etapas y evoluciones del relato policial argentino, véase Lafforgue y Rivera.

2 Para un análisis del relato policial de enigma y el *hard-boiled*, véase Piglia.

3 Véase, por ejemplo, a finales de los sesenta, el caso de *Serie Negra*, colección dirigida por Ricardo Piglia.

4 A propósito de la politización del género policial en América Latina y la novela negra, véanse Martín Escribá y Sánchez Zapatero y Fraser, entre otros estudios.

5 Acerca de la literatura policial argentina de la posdictadura, nos remitimos a Gail González.

las obras más representativas de la década⁶, la elusión de lo histórico es un carácter propio de sus estéticas. Esta particularidad podría entenderse tanto como una estrategia para evadir la censura del régimen militar de la época, como una salida que esta generación dio a la polémica de los años sesenta y setenta entre la escritura comprometida (Sábato, Viñas, Walsh) y los escritores afiliados a la revista *Sur* (Borges, Bioy Casares, Ocampo). Estos fenómenos, que están asociados con lo que de Diego (2000), en su estudio del contexto histórico-literario de los años setenta, denomina “crisis del canon realista de representación”.

El punto es que, más allá de lo que trajo consigo que las narrativas policiales de los setenta se apropiaran de las fórmulas de la novela negra, que cambiaran de paradigmas literarios, lo que caracteriza a esta generación es el uso de modos discursivos que exceden el realismo y el relato intelectual borgeano. Elementos como la apología deliberada y paródica del género, la referencia a la cultura de masas, la apropiación de los prototipos y clisés, la exacerbación del artificio, el homenaje, la elusión de lo histórico, entre otros, son valores y estrategias literarias de la época⁷.

En las literatura de los setenta, como en *Triste, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, o en *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig, el uso de lo policial implicó recuperar para la literatura el universo paraliterario (magazines, *pulp*) y extraliterario (cine, televisión), que enmarcaban al género dentro de la cultura de masas. La novelas policiales de los setenta tipifican paródicamente al género, sus modos e íconos. Por otra parte, su objetivo no es ser precisamente literaturas policiales. El género no es un fin en sí mismo, y se hablaría más de una apología desviada y paródica. En este

6 En el estudio de Lafforgue y Rivera se señalan las siguientes obras policiales como ejemplares de la producción literaria de esta generación: *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig; *Los tigres de la memoria* (1973), de Juan Carlos Martini; *Triste solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano; *El agua en los pulmones* (1973), de Juan Carlos Marini; *El jefe de seguridad* (1973), de Julio Cesar Galtero; *Un revolver para Mack* (1974), de Pablo Urbanyl; *Ni un dólar partido por la mitad* (1975) y *Noches sin lunas ni soles* (1975), de Rubén Tizziani; *Su turno de morir* (1976), de Alberto Laiseca; *La mala guita* (1976), de Pablo Leonardo; *Los últimos días de la víctima* (1979), de José pablo Feinmann.

7 “Los narradores que se acercan al género a lo largo de los años setenta parecen acentuar la línea paródica, que borda sus florituras sobre tics, convenciones, manierismos, estilos y lenguajes que exigen, sobre todo, un público entrenado en el desciframiento y la fruición de cierto tipo de *claves*, aportadas por el cine negro, la historieta, Hollywood, el erotismo de las *pin up girls*, la mitología del jazz, el revivalismo *Kitsch*, el culto de los antihéroes, la novela ‘dura’, la gestualidad Humphrey Bogart, la moda de los años 40, etcétera” (Lafforgue y Rivera, 94)

caso, más que parodia —en su sentido clásico—, valdría mejor referirse a un tipo de parodia contemporánea asociada al pastiche (Amar Sánchez): los autores policiales de los setenta, más que distanciarse del objeto evocado, de elevar a lo literario el lenguaje de la cultura de masas, lo que hacen es asumir sus formas, entender al género y sus prototipos culturales como un modo de expresión literaria y de experimentación.

Así, en la novela de Osvaldo Soriano (1943-1997) *Triste, solitario y final* (1973), lo policial es más una impronta, una apropiación deliberada y paródica de íconos del *hard-boiled* y el cine estadounidense, que una escritura que pueda catalogarse como afiliada propiamente al género. Así, y aunque existe toda una parafernalia de figuras y formas literarias que indican el vínculo de la novela con la ficción policial, pretender definirla dentro de los límites del género es, por lo menos desde una visión clásica de esta literatura, insuficiente. El mundo de *Triste, solitario y final* está construido bajo la idea de artificio e intertextualidad; aquí la ficción enfatiza en su carácter de artefacto literario y de homenaje cómico, brutal y nostálgico al escritor norteamericano Raymond Chandler y su detective Philip Marlowe.

Por otra parte, y en cuanto al modo de análisis de la escritura de Soriano, es necesario abordar, en principio, la temática de la condición contemporánea y autorreferencial de *Triste, solitario y final*. El uso de la idea de autorreferencialidad aquí se refiere, por un lado, al desplazamiento de la verosimilitud por la de la farsa narrativa, es decir, el relato afectado por un alto grado de teatralización de los modos de la ficción, y, por otro, a la suspensión de lo real como una manera de poner en marcha el extrañamiento de la lógica narrativa de la novela moderna. Singularidades que, además, están marcadas por la progresiva degradación de los personajes, por el menoscabo y falseamiento de su condición corporal y subjetiva, y están directamente relacionadas con el modo en que lo policial actúa en esta novela: en Soriano, el género es menos una estructura narrativa que un escenario cargado de significantes distanciados que solo evocan lo policial y que, sin embargo, están construyendo una versión contemporánea del género.

Estructura y particularidades narrativas

Triste, solitario y final está estructurada en dos partes. La primera es el relato fragmentario de la vida de los cómicos Stan Laurel y Oliver Hardy (el

Gordo y el Flaco), y va desde el arribo de Laurel a los Estados Unidos, hasta su muerte en 1965. Osvaldo Soriano compuso este capítulo en siete fragmentos, los cuales tienen la particularidad (como lo explica Juan Pablo Neyret, en “Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano”) de que los impares narran la biografía de los comediantes y los pares el encuentro ficticio entre Stan Laurel y el detective Philip Marlowe en el año de 1965. Este primer capítulo sirve de prólogo a las aventuras de Marlowe y el periodista Soriano, que son la línea argumental fuerte de la novela. Por otro lado, el epitafio en la tumba de Stan Laurel, con el que concluye esta primera historia, actúa como epígrafe del segundo capítulo del relato y es el eje narrativo (que simula un efecto cinematográfico) con el que se conectan la primera y segunda historia. La segunda se centra en los personajes de Soriano y Marlowe, y ocurre siete años después de la muerte de Laurel, en 1973. El periodista, que es el mismo Osvaldo Soriano, y el detective, una versión ficcional del héroe de Chandler en los años setenta, se encuentran por azar en la tumba de Laurel y, desde ese momento, inician la búsqueda y reconstrucción de las biografías de Laurel y Hardy. Esta búsqueda se estructura en cuatro escenarios: el primero (el único constante en el relato) es la casa de Marlowe, que es un espacio sin acciones, hecho para mostrar la intimidad de los personajes. Los otros tres son recorridos por Los Ángeles y tienen tres ejes argumentales: la entrevista fallida del cómico Dick van Dyke, un relato detectivesco de persecución y, finalmente, la entrevista y secuestro de Charles Chaplin.

El plano de la escritura se construye en tres niveles, cuyo modo de operar muestra el desplazamiento de la idea de la verosimilitud en la novela. El primero se refiere al plano de las acciones y el argumento. Si bien Osvaldo Soriano usa un modo de escritura afín al relato policial negro, clásico y no experimental, si lo comparamos con la escritura del *boom* latinoamericano, este modo de escritura está deliberada y reiteradamente falsificado (simulado) por la lógica estructural del relato. Soriano propone líneas argumentales que no se resuelven; son relatos y escenas rotas, historias inconclusas que vuelven al punto de partida (la casa de Marlowe y el propósito siempre aplazado de reconstruir la historia de Laurel y Hardy) para con ello negar el desarrollo causal de las situaciones. El autor propone escenarios en los cuales los personajes principales operan según la lógica estructural, absurda y fragmentaria del *gag*: personajes tipificados del cine mudo, reconocidos

por el público como comediantes, sometidos a situaciones extravagantes, violentas y ridículas, y cuyas historias no tienen un sentido causal sino que son más bien pretextos para la representación de la comedia. El escritor argentino recupera los modos narrativos del cine de Laurel y Hardy, que es el trasfondo temático de la obra, en el cual entre una y otra película —lo mismo que en las distintas escenas de *Triste, solitario y final*— estas figuras aparecen representando varias veces el mismo papel. Cambia el telón de fondo, pero los personajes se mantienen constantes en su condición de cómicos y sujetos marginales. Por otra parte, es significativo que el espacio de las acciones sea un lugar construido a partir de los imaginarios del *hard-boiled* y de la industria del cine estadounidense. Así, Soriano refuerza el carácter ambiguo y circular del relato.

El segundo nivel es la ambigüedad de la escritura y el uso paródico del lenguaje. Soriano representa paródicamente las problemáticas de las traducciones populares y el relato simula los doblajes del cine. El efecto cómico del relato se soporta en gran medida en el equívoco de que el periodista Soriano no pueda comunicarse con los otros, que necesite de la intermediación de Marlowe. Esta situación, si por una parte acentúa el carácter marginal del personaje como extranjero, por otra, evidencia la forma deformada y paródica del funcionamiento del lenguaje en la novela. Igualmente, los diálogos, salvo los del periodista con el detective (se dice que Marlowe habla español; claro, esto es una licencia literaria de Soriano) y con algunos personajes episódicos, están afectados, o parecen estarlo, por la traducción del narrador. Da la impresión de que existe algo errático, defectuoso y falso en el lenguaje de los diálogos y de la narración; el uso de la jerga popular argentina, la mención del cocoliche y de los yuyos, por ejemplo, crean una distancia entre los modos del habla narrativa y lo narrado. Con ello, la identidad lingüística del relato queda definitivamente afectada; así, el problema de la verosimilitud pertenece también al nivel del lenguaje. De igual forma, la relación entre el personaje, el narrador y el autor es ambigua. Todos ellos interrelacionan, en la figura de Soriano, lo intra, lo para y lo extratextual; ambigüedad que actúa directamente sobre la escritura.

Relacionado con esta última problemática, se encuentra el tercer nivel: la condición autorreferencial del relato. La historia de Marlowe y el periodista funciona como la trasescena ficcional de la escritura de la biografía de Laurel y Hardy. Soriano viaja a Los Ángeles con la intención de documentarse

sobre la vida de los cómicos, pero esta investigación está constantemente aplazada por la lógica errática de las acciones. Los fragmentos de la vida de los cómicos en el primer capítulo operan como apartes de esta biografía y su función dentro del relato es la de crear un efecto de ficción y circularidad. Sin embargo, más allá de la naturaleza circular del relato, lo que existe en realidad es la construcción de un juego de paralelismos entre las historias y los personajes de estas dos ficciones: Marlowe y Soriano actúan casi como los dobles, doblemente cómicos, trágicos e igualmente marginales, de Laurel y Hardy. En relación con la temática del personaje, retomaremos algunas categorías propuestas por Mijaíl Bajtín sobre la definición del bufón y la influencia de esta figura teatral del Medioevo en la literatura moderna y contemporánea; lo mismo que la propuesta de Theodor Adorno sobre el narrador de la novela contemporánea, para relacionarlos con el modo como funcionan los personajes de Osvaldo Soriano.

Marlowe y Soriano, personajes teatrales y degradados

En el capítulo quinto de su *Teoría y estética de la novela*, Mijaíl Bajtín plantea que las funciones cómicas e icónicas de algunos personajes prototípicos de la cultura cómica y popular de la Edad Media y el Renacimiento, concretamente el bufón, el tonto y el pícaro, fueron apropiadas por la novela moderna. De estas figuras, Bajtín enfatiza en tres atributos fundamentales: 1) están relacionadas con el teatro y las mascaradas populares (el carnaval); 2) la forma exterior, sus gestos, actos y expresiones no evocan un sentido propio, literal, sino que son figurados y dobles, y 3) son el reflejo de otra existencia, un reflejo indirecto; son “los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel” (311). Por otra parte, el autor enfatiza en el hecho de que el carácter teatral, popular y público de estos personajes los pone fuera de los espacios de la realidad ordinaria; son festivos, pertenecen al carnaval y esta posición les permite un cierto grado de libertad ante la censura. Al ser estos personajes la representación de la risa popular, al ser existencias volcadas a la representación de su papel, dice Bajtín, crean “una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica” (311).

Para Bajtín existen dos momentos en que estas figuras se convierten en elementos constitutivos de la literatura moderna: 1) en la novela moderna

el autor se apropia y enmascara; asume la voz del bufón y el tonto como una manera de controvertir las convencionales sociales y políticas. El enmascaramiento le permite desarrollarse en un plano intermedio entre la literatura y el escenario teatral: un espacio de libertad y de parodia, de desdoblamiento e intromisión en las dimensiones privadas y públicas de los sujetos. 2) El segundo momento, que es el que nos interesa resaltar, es la transformación de estas figuras en *personajes esenciales* de la literatura moderna, portadoras del punto de vista del autor, así como de las funciones cómico-críticas teatrales y paródicas que les son propias.

Ahora bien, según lo propone Adorno, en “La posición del narrador en la novela contemporánea”, las particularidades del mundo contemporáneo se contraponen al desarrollo de una experiencia narrativa que dé cuenta del mundo objetivo; tanto lo real como el mismo sujeto narrativo están expuestos a la crisis de la objetividad literaria. De acuerdo con Adorno, la novela contemporánea tiene una relación contradictoria con las formas realistas y descriptivas de la novela moderna. El estatus objetivo del narrador ya no es ahora una posición dada de por sí, inmanente al relato, sino que está intervenida por diferentes estratos subjetivos y narrativos que suspenden la integridad objetiva (espacio-temporal) de la narración. Así, la inmanencia de lo real en lo literario es controvertida por la intervención reflexiva del narrador sobre la forma de lo narrado, y por la autorreflexividad y autorreferencialidad de la escritura. La posición del narrador trasciende el ámbito de la representación de las formas humanas y pretende ahora ir en búsqueda del mismo lenguaje, demostrar la irrealidad de la ilusión de realidad; recuperando, como lo afirma Adorno, “aquel carácter de broma superior que en otro tiempo poseyó, antes de que, con la ingenuidad de falta de ingenuidad, se presentara con la apariencia demasiado lisa de verdad” (50). Finalmente, según lo aclara el autor, en la novela contemporánea el narrador sitúa el eje discursivo y argumental dentro de los procesos mismos de la ficción literaria. El lector no asume el papel del espectador de la escena dramática, sino que ve los ensayos, la intromisión épica del narrador, los errores deliberados, la maquinaria lingüística detrás de la cortina del discurso literario, el acto mismo de la creación literaria.

Si consideramos las categorías propuestas por Bajtín en relación con el significado y funciones del bufón en la literatura moderna, junto a la propuesta teórica de Adorno sobre la situación del narrador en la literatura

contemporánea, es posible analizar la evolución del personaje de la novela moderna bajo tres presupuestos histórico-literarios: 1) el narrador de la novela realista del siglo XIX, al equiparar lo narrado con los valores de lo real, legitima la existencia y subjetividad del personaje dentro de los presupuestos de la verosimilitud; 2) la multiplicación del punto de vista en la novela del siglo XX implica que el narrador y el personaje actúan como formas polifacéticas y múltiples, como identidades polivalentes y no idénticas; 3) la teatralización narrativa de la ficción, como en el caso de *Triste, solitario y final* o de las novelas de Samuel Beckett, hace que el personaje no sea la representación de una realidad subjetiva-objetiva, sino que evoque otras realidades en las cuales ficción y artificio son elementos constitutivos y, a la vez, desconfiguradores de la idea de identidad. Así, en este tipo de narrativas contemporáneas, el personaje es una entidad esencialmente teatral y artificiosa (incluso arquetípica, si se considera el vínculo que existe entre él y los personajes cómicos estereotipados de la escena teatral clásica y medieval). Recursos narrativos como la autorreferencialidad, la parodia, lo paradójico, el extrañamiento narrativo, la dramatización del artificio, el uso de situaciones insólitas y extravagantes actúan como elementos que potencian el carácter ficcional del personaje. La merma de sus valores referenciales, el despojo de los atributos psicológicos y sociales --o la simulación y ambigüedad de estos atributos, como ocurre con los personajes de Soriano-- hacen que su existencia coincida con el carácter artificioso de la escritura y que él sea más bien una máscara cómica, que esté sometido a las arbitrariedades de la ficción. Habría finalmente que considerar que, no obstante el carácter hiperficcional del personaje contemporáneo evoque algunas cualidades cómicas y críticas de las figuras teatrales, existe un movimiento hacia la degradación y la precariedad de la representación del sujeto.

En la parte inicial de este estudio analizamos algunas particularidades de la escritura de *Triste Solitario y final*, en las que se evidencia la ruptura con la idea de verosimilitud de la novela moderna. Singularidades como la lógica no causal del relato, la ambigüedad de la escritura, la condición autorreferencial, doble y paradójica de la obra constituyen un universo narrativo que define a los personajes de Soriano como figuras propiamente ficcionales. En principio, y en relación con la naturaleza hiperficcional del relato, se ponen en escena dos tipos de personajes que, a su vez, evocan dos situaciones de la ficción y la cultura de masas: los personajes estereotipados

de la literatura policial y los personajes del cine estadounidense. En cuanto a los primeros, el uso de Philip Marlowe y de los seres y situaciones que acompañan las escenas de carácter policial de la novela, es un homenaje a Raymond Chandler y al *hard-boiled* norteamericano. No obstante, esta novela, en cuanto homenaje, no podría catalogarse estrictamente como policiaca. Lo policiaco es más bien un motivo, un efecto estético y una reconstrucción fracasada. Es precisamente por este carácter de “fracaso” narrativo de lo policial, potenciado, además, por la irresolución de la intriga y la inadecuación moral del detective Marlowe al espacio de la contemporaneidad estadounidense, lo que transfigura el homenaje en un campo estético que multiplica y revela la ficción dentro de la ficción.

El autor argentino no se limita a la parodia del personaje de la novela policial, sino que se apropia de un mito literario del *hard-boiled* con todo lo que ello implica. Soriano no quiere ocultarlo ni someterlo a otros contextos —recurso literario que usaría Borges—, ni menos aún lo desfigura o caricaturiza. Por el contrario, Soriano conserva las cualidades que lo definen como figura de la ficción popular y masiva. Por otro lado, es significativa la función paratextual del título y del epígrafe (fragmentos de *El largo adiós*, de Chandler). Con este recurso el autor revela el carácter literario del detective Marlowe y la autorreferencialidad y ficcionalidad de la escritura. De igual manera, el efecto autorreferencial de los paratextos afecta la condición de Soriano como autor-personaje y, como se hizo referencia anteriormente, hace que cohabiten en la figura del periodista lo intra, lo para y lo extratextual.

El segundo tipo de personajes, las figuras del cine de Hollywood como Laurel y Hardy, Chaplin, Dick van Dyke, John Wayne, entre otros, aunque son claramente parodiados y ridiculizados en la novela, mostrados y desacralizados como ídolos de la cultura de masas, cumplen la función de reproducir el sentido de extrañamiento de los actores centrales de la novela. Estos personajes, según la terminología de Bajtín, encarnan una existencia volcada irremediablemente a la representación de su condición escénica. Las estrellas del cine, tal como son mostrados por Soriano, al ser fenómenos identificados con la cultura de masas, son simultáneamente ídolos y actores que tienen la particularidad de que su condición problemática, más que estar en lo intrasubjetivo, existe en el plano de lo espectacular. En ellos lo subjetivo opera como negación, como la petrificación de la identidad y de lo corpóreo en la máscara escénica que llevan consigo. Lo que podría ser

interpretado como el vacío interior de los personajes, es en el relato del escritor argentino el presupuesto que configura la ausencia de identidad y la simulación-simulacro de lo subjetivo en la escritura contemporánea. Quizá el único momento en el que algo como *la condición humana* se proyecta en la novela sea en el proceso de degradación corporal de algunos personajes.

Pero la precariedad (que afecta particularmente a Laurel, Chaplin y Marlowe) no existe como una cuestión que implique conflictos de la interioridad; al contrario, lo precario es la imposibilidad corporal de representar el papel con el cual se han identificado. Por esta razón, es significativo que Laurel busque a Marlowe para que investigue las razones por las cuales él no es contratado, que Marlowe sea un detective fuera de tiempo o que Chaplin sea arrastrado a un homenaje ridículo. El sufrimiento, la angustia del estado inapropiado del cuerpo, no es otra cosa que la exaltación de lo monstruoso como único simulacro de lo humano. De ahí la naturaleza trágica del gesto cómico de estos personajes: el sentido de fealdad y de lo monstruoso (en los parámetros de lo corporal entendido como acto y posibilidad gimnástica de representación, de lo subjetivo como mascarada escénica) es el único índice de teatralidad en que “lo humano” puede ser representado. Es en esta perspectiva en la que podría interpretarse el título de la novela. *Triste, solitario y final* es la melancolía de un cuerpo que, imposibilitado para la acción teatral, se abandona y es abandonado a la degradación de una comedia de identidades fracasadas.

Habría que considerar, finalmente, que en la novela de Osvaldo Soriano la idea de representación narrativa tiene el valor de la puesta en escena teatral. El personaje es literatura puesta en el escenario de otra literatura (Marlowe), es máscara cómica llevada fuera del escenario (Laurel, Chaplin) y es el autor involucrado y reducido a la máquina de su propia ficción (Soriano). Sin embargo, la teatralización de lo narrativo funciona también como melancolía de un cuerpo y de una identidad que el personaje ha perdido en el juego de una ficción exacerbada. El personaje es de alguna manera consciente de que ha sido arrebatado de sus territorios dramáticos de acción, del universo de lo policiaco, de la pantalla del cine, del anonimato y omnisciencia del autor. Despojado de su mundo, marginado de su contexto, está arrojado a un teatro de meros significantes en el que él es uno de ellos. La marginalidad tiene, por otra parte, su expresión en los recorridos erróneos del detective y el periodista por la ficticia ciudad de Los Ángeles. Como ocurre al final de la

novela, los personajes terminan convertidos en criminales, en algo diferente a lo que representan sus identidades convencionales y fallidas. De igual manera, los objetivos que marcan la singularidad de sus personalidades, el ideal, en términos de Lukács, se reproducen como un registro melancólico y retórico de las identidades despojadas de sus universos dramáticos.

Lo policial como un ícono y un escenario

En relación con el valor genérico de la novela, hay que establecer, en principio, que uno de los elementos que distancian a la novela de Osvaldo Soriano del género policial clásico --incluso, con el *hard-boiled* estadounidense y los géneros literarios afines-- es que la intriga policiaca es una estructura narrativa ausente en el relato. El hecho de que las líneas argumentales en *Triste, solitario y final* no sean resueltas en el desarrollo del relato, sino que estén constantemente falseadas por su irresolución, por su vuelta al punto de partida, hace que las lógicas narrativas de la literatura policial sean formas vacías de valor estructural, que sean más un efecto, una simulación de estructura. Sin embargo, el fracaso de la intriga policial sugiere, a su vez, la revaloración de lo policial. Así, como en el caso de esta novela, la heterodoxia posmoderna de las literaturas contemporáneas hace que los géneros sean un campo de explotación y experimentación literaria. De ahí la ambigüedad en la categorización de novelas como la de Osvaldo Soriano o la de Manuel Puig, *The Buenos Aires affair*; novelas que no solo bordean lo policial, sino que usan paródicamente su parafernalia, la desfiguran con otros propósitos y, más allá de su carácter paródico,⁸ hacen otra literatura policial en función de la renovación de los paradigmas del género.

En este sentido, es necesario retomar la idea de los géneros literarios según la propone Jorge Luis Borges en "El cuento policial". Borges afirma en este ensayo que los géneros, más que arquetipos literarios, más que una

8 Para Amar Sánchez, la parodia "Se burla del original y presupone la existencia de una norma lingüística. El pastiche, en cambio, es una práctica neutral [...] una parodia vacía y solo es posible en un momento en que se desvanecen las reglas y no tenemos más que diversidad y heterogeneidad de estilos. Por otra parte, esta práctica no tiene como punto de referencia una cultura superior sino que está muy ligada a las formas masivas, dominantes de la época. A diferencia de la parodia que implica una mirada ridiculizadora desde la alta cultura sobre las formas que descalifica, el pastiche iguala, nivela sin establecer juicios de valor sobre los diversos elementos puestos en contactos" (25).

abstracción, son un fenómeno estético que involucra “la conjunción del lector y el texto” (Borges 230).⁹ En otras palabras, los géneros son un tipo de marca literaria que depende del modo como cada texto es leído. Así, por ejemplo, es el caso de la novela policial.

Según el escritor argentino, Poe no solo instituye las fórmulas del género policiaco, sino que además crea un tipo de lector especializado en estas literaturas, un lector capaz de encontrar ciertas particularidades, cierto tipo de convenciones que guían el desarrollo de su lectura. Ahora bien, no interesa por el momento discutir qué tan válidos o no son los argumentos de Borges en torno a la idea de los géneros. Su lectura está en función de sus propios intereses literarios. Lo que habría que resaltar de su tesis es el hecho de que en obras como la de Osvaldo Soriano se trabaja con la idea de frustrar a este tipo de lector especializado. Soriano vuelve sobre estas convenciones, pero las despoja de su valor y lógica estructural para hacerlas meros significantes. Lo policiaco se transforma en una escenografía literaria. Esta cuestión se evidencia en el uso de modos de escritura (la parataxis y los diálogos), de atmósferas (Los Ángeles), de la acción desbordante, de personajes prototípicos (la mujer fatal) y de un héroe (Philip Marlowe) representativos del *hard-boiled* estadounidense. A diferencia de lo que sucede en “La muerte y la brújula”, Soriano no pretende cambiar las lógicas del género, variar su sentido y progresión, sino desplazarlas e, incluso, obviarlas, para enfatizar en el componente de imágenes e imaginarios canónicos. Se podría afirmar que el vacío estructural en *Triste, solitario y final*, más que negar el carácter policial de la novela, afirma el valor imaginario e icónico del género.

Volviendo a la idea de la teatralización de lo narrativo, en *Triste, solitario y final* la construcción de los personajes y las situaciones se vincula, desde cierta perspectiva, con la obra de Samuel Beckett (1906-1989). La situación del periodista Soriano y el detective Marlowe en la novela se asemeja a

9 Por su parte, Claudio Guillen afirma que “El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro: el cuento, el poema épico, la novela policiaca, la película de terror o del Oeste. Piénsese en la comedia de Lope de Vega, que supo crearse un público. ¿Es más importante este factor cuando Lope improvisa una comedia que cuando compone una epopeya culta como la *Jerusalén conquistada?* (1609). Es raro que el ‘receptor’ tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas” (147).

la relación paradójica que establecen Vladimir y Estragón, personajes de *Esperando a Godot* (1956), con la institución del drama clásico. En Beckett, la fórmula dramática se frustra porque el conflicto teatral no sucede, sino que queda en estado de espera. Asimismo, los personajes de Osvaldo Soriano se mueven dentro de la irresolución y la negativa de la obra a establecer un conflicto policial. El conflicto se enuncia, pero no se resuelve. Todo queda a mitad del camino: la investigación del periodista Soriano sobre la vida de Laurel y Hardy, el caso de la mujer fatal, la persecución policiaca y el secuestro de Chaplin. Los escenarios, los personajes, las situaciones y el lenguaje, la misma intertextualidad, están provocando --simulando-- la impresión de ser un relato policial; formas que si bien tienen un valor de género, son clausuradas por el sentido paradójico de la novela. Por eso, como se enfatizó en el anterior apartado, se podría explicar la progresiva degradación de Marlowe: el detective ha sido apartado de su lógica discursiva.

Aun considerando el quiebre de la lógica estructural del relato policiaco, *Triste, solitario y final* puede definirse como una novela policiaca, si se evalúa su valor icónico, es decir, la escenificación de los imaginarios populares y masivos de la novela negra estadounidense se constituyen como el soporte genérico de la obra. Philip Marlowe no es un personaje más, sino que carga con todo el valor simbólico y popular de esta figura. No se pretende con esta afirmación categorizar la novela de Soriano como policiaca --quizá sea mucho más que eso--. Sin embargo, en cuanto a la temática de lo policiaco, es necesario enfatizar en estos imaginarios.

Los íconos de lo policial en la novela, si bien son meros significantes vacíos de valor estructural, se instituyen como el referente inmediato con el cual se puede asociar el carácter y valor de la novela. Lo policial es estructura, pero también superficie; es una historia de representaciones que han ido constituyendo la cultura de lo policial (basta un cigarrillo, un sobretodo y un sombrero de los años cuarenta para que venga a la mente la idea del detective). *Triste, solitario y final* representa el valor de ficción, de artificio, de convención iconográfica de la novela negra estadounidense. Soriano no pretende transponer la novela negra al contexto latinoamericano, sino exaltar el valor de traducción, de apropiación inadecuada de una literatura cuyo contexto específico es Norteamérica. Este hecho se revela en el uso del periodista Soriano (personaje/autor), de un extranjero inadaptado e incapaz de hablar la lengua.

Si bien es cierto que el arribo de la novela negra estadounidense significó un cambio de paradigmas en las escrituras policiales argentinas y latinoamericanas de las décadas de los sesenta y setenta, y que este tipo de novela marca un giro del policial hacia temáticas de mayor contenido social y político, en la obra de Osvaldo Soriano el *hard-boiled* está exento de componentes sociales. Lo histórico es más bien una huella. La evocación de eventos como la Guerra de Vietnam o la revolución *hippie* de los años setenta en Estados Unidos son índices temporales que buscan enfatizar la inadecuación del detective Marlowe a su contemporaneidad, cuestión que revela el contenido de artificio de estas literaturas. Así, aunque el paso de la novela de enigma a la novela negra implicó una distensión de la intriga policiaca, la lógica del relato es menos rígida y, por así decirlo, más atmosférica, el uso de otros valores icónicos sugiere que el género policiaco, además de ser una convención de estructuras, crimen, pesquisa y desvelamiento, es también una serie de imaginarios iconográficos y escénicos que determinan la impronta del género. Los géneros literarios, así literarios, así como lo expone Borges en “El cuento policial”, son una ilusión, una ficción que legitima un determinado tipo de lectura. La novela negra es también una convención de estructuras e íconos que relativizan su asociación con la idea de realismo, de representación social, de “latinoamericanización” del género, con lo que usualmente se le ha asociado.

Osvaldo Soriano, en *Triste, solitario y final*, usa la ilusión de lo cómico, de policial y la farsa narrativa, para evidenciar la crisis de la representación literaria de la realidad en las formas de la escritura contemporánea. La teatralización de lo narrativo opera tanto en el desarrollo espectacular del relato, como en la similitud que existe entre los personajes de Osvaldo Soriano con los del teatro de Beckett: los personajes dramatizan su condición de personajes literarios y teatrales. El mundo está hecho de agregados de la ficción, de materiales que no pertenecen o, mejor, no se refieren a la vida real, sino que evocan imaginarios colectivos y populares (la novela policiaca y el cine de Hollywood) y que han sido reelaborados por Soriano para construir una farsa de ilusiones y desdoblamiento de las identidades narrativas y subjetivas. Al parecer, lo que pretende el autor argentino es quebrar la legitimidad de la diégesis narrativa, de la lógica del relato policial que evoca, para instaurar una escritura que existe en un punto medio entre lo espectacular-teatral, los imaginarios populares y lo literario. La negación de lo real implica el desplazamiento de lo verosímil hacia el campo de lo ilusorio y de la ficción.

En la novela, lo real se trunca por el carácter exacerbado de la ficción, tanto así que el contexto histórico latinoamericano es un referente lejano y difuso que aparece en la escena como un defecto de traducción, de doblaje. *Triste, solitario y final* es biografía, novela policiaca y farsa cómica; pero también es un juego entre lo falso y lo auténtico que potencia la ficción en todos los niveles. El universo literario de esta novela es un policial tipificado, teatral, nostálgico y paródico.

Obras citadas

- Adorno, Theodor, W. “La posición del narrador en la novela contemporánea”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 45-52. Impreso.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Biblioteca Estudios culturales, 2000. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus, 1991. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1996. 189-197. Impreso.
- De Diego, José Luis. “Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata, 2000. Impreso.
- Fraser, Benjamin R. “Narradores contra la ficción: La narración detectivesca como estrategia política”. *Studies in Latin American Popular Culture* 25 (2006): 199-219. Web. Enero 20, 2012.
- González, Gail. “La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura”. *Hispania* 90.2 (2007): 253-263. Impreso.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comprada*. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Bernardo Rivera. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. Impreso.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas: teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985. Impreso.
- Neyret, Juan Pablo. “Los textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*”. *Espéculo* 25 (2003-2004). Web. Abril 15, 2012.
- Piglia, Ricardo. “Lo negro del policial”. *Juego de cautos: La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Comp. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1992. 55-59. Impreso.

Martín Escribá, Àlex y Javier Sánchez Zapatero. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 49-58. Impreso.

Soriano, Osvaldo. *Triste, solitario y final*. Barcelona: Bruguera, 1979. Impreso.

Sobre el autor

Carlos Bastidas Zambrano es magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones se encuentran “Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini” (2012) y “El Cuadrante de la Soledad y el teatro épico latinoamericano” (2009). Actualmente se desempeña como editor en la Oficina de Publicaciones del Jardín Botánico José Celestino Mutis.

Sobre el artículo

El artículo está basado en la tesis de grado titulada “La novela policial argentina de la década de los setenta”, aprobada por la Maestría en Literatura, de la Pontificia Universidad Javeriana (abril de 2012).

¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos

Lídice Alemán

Truman State University, Missouri, Estados Unidos

laleman@truman.edu

Este artículo se propone determinar cuán revolucionarias fueron las construcciones poético discursivas de las categorías identitarias de raza y género, según las imágenes poéticas creadas por la escritora afrodescendiente cubana Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950), en la década de los ochenta. Es decir, cómo la poeta se vio a sí misma como mujer negra, dentro de un contexto cuya retórica de igualdad se contradecía con su praxis diferenciadora. Me interesa la evolución de la mujer negra cubana a casi treinta años de iniciado el proyecto revolucionario del "hombre nuevo". Analizo el diálogo del discurso poético con el discurso dominante (el político), para distinguir cuán considerable fue la participación de este último en la redefinición de las categorías género y raza, teniendo en cuenta que tales conceptos de identidad no son construcciones exclusivamente culturales, sino también políticas, camufladas estratégicamente detrás de lo cultural, tradicional e histórico.

Palabras clave: poesía contemporánea afrocubana; Soleida Ríos; género; raza; mujer negra.

Cómo citar este texto (MLA): Alemán, Lídice. "¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 263-295.

Artículo de reflexión. Recibido: 10/07/13; aceptado: 24/11/14.



Isn't This Woman Always the Same Woman? Gender, Race, and Cuban Poetry of the 1980s in the Poetic Works of Soleida Ríos

The purpose of this article is to determine the revolutionary nature of the poetic-discursive constructions of the categories of race and gender in the poetic images created by Afro-Cuban writer Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950) in the decade of the 80s. This implies examining how the poet saw herself as a Black woman in a context whose rhetoric of equality contradicted its differentiating practices. I am interested in the evolution of the Black Cuban woman over the almost thirty years since the revolutionary project of the "new man" was launched. The article analyzes the dialogue between poetic discourse and the dominant political discourse, in order to determine the considerable influence of the latter on the redefinition of the categories of race and gender, taking into account that those concepts of identity are not only cultural but also political constructions, strategically camouflaged behind cultural, traditional, and historical aspects.

Keywords: contemporary Afro-Cuban Poetry; Soleida Ríos; gender; race; Black woman.

Esta mulher não é a mesma de sempre? Gênero, raça e poesia cubana dos oitenta na obra poética de Soleida Ríos

Este artigo propõe determinar quão revolucionárias foram as construções poético-discursivas das categorias identitárias de raça e gênero, segundo as imagens poéticas criadas pela escritora afrodescendente cubana Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950), na década de 1980. Isto é, como a poeta viu a si mesma como mulher negra, dentro de um contexto cuja retórica de igualdade se contradizia com sua práxis diferenciadora. Interessa-me a evolução da mulher negra cubana prestes a completar trinta anos de iniciado o projeto revolucionário do "homem novo". Analiso o diálogo do discurso poético com o discurso dominante (o político), para diferenciar quão considerável foi a participação deste último na redefinição das categorias de gênero e raça, considerando que esses conceitos de identidade não são construções exclusivamente culturais, mas também políticas, disfarçadas estrategicamente detrás do cultural, tradicional e histórico.

Palavras-chave: poesia contemporânea afro-cubana; Soleida Ríos; gênero; raça; mulher negra.

La poesía me ha otorgado una identidad.

Soleida Ríos, *Secadero*

A DIFERENCIA DE LA DÉCADA DE los setenta, y tal vez como resultado del incremento de la censura en ese decenio, en los ochenta se produce en Cuba una poesía caracterizada por la agudeza del lenguaje, una que traduce el discurso oficial en versos como los de la poeta mulata Caridad Atencio: “del sacrificio el sueño es la porción más nítida” (*Los viles* 11). El “deshielo” de los ochenta, como lo llamó Duanel Díaz, o el cuestionamiento que los discursos de la resistencia le fueron imprimiendo al de “la verdad” de la doctrina política, dio origen a una poesía marcada por la desilusión, que puso fin al júbilo institucionalizado de los setenta con versos como “[e]star viva no es saber explicar tanta amargura” (Frómeta, *Pasos* 38). En los ochenta aparecen por primera vez dentro del marco revolucionario cubano discursos poéticos que cuestionan el oficial: “Quién se atreve a decir hasta aquí / Qué ley justifica que alguien decida / lo que debemos hacer” (Frómeta, *Pasos* 36).

La poesía del tercer decenio de la Revolución cubana, a diferencia de la escrita durante las dos primeras décadas, es rica en recursos poéticos, libertad de forma e imaginación. Su tono permite distinguir el pesimismo de una “justa ambigüedad” y de “un público amparado en el furor del límite” (Atencio Mendoza, *Los viles* 9-14). Para Roberto Zurbano, esta poesía que comienza a aparecer en Cuba a mediados de los ochenta se ha caracterizado por “el cuestionamiento tácito de la realidad y el análisis crítico, consciente de nuestros gestos más cercanos”. El crítico ve los textos poéticos de la época como una suerte de “cámara vuelta hacia todos los ángulos —tomas, problemáticas, fenómenos— de la sociedad, incluyendo aquellos en los que no se detuvo la poesía anterior (o lo hizo de manera superficial) por más de una razón” (*Elogio* 27).

Conociendo estas peculiaridades de la poesía del tercer decenio del periodo revolucionario cubano, así como la “más de una razón” que Zurbano no especifica, me interesa analizar hasta qué punto esa “cámara” estuvo “vuelta hacia todos los ángulos” en las publicaciones que hizo en los ochenta Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950), cubana y negra, cuya consolidación como poeta comienza con sus textos de dicho periodo. Me preguntaré, además,

cuál es su aporte a la poesía cubana y, finalmente, cómo la poeta trata el problemático tema racial, así como la temática de género, a treinta años de la revolución social, si los textos poéticos de la época sobresalen, según Zurbano, por el “cuestionamiento tácito de la realidad y el análisis crítico”.

Las exigencias oficiales que silenciaron la temática racial en los primeros años revolucionarios comenzaron a ser minadas treinta años después. La obra poética de Ríos de este periodo descubre, por ejemplo, que el cuerpo cultural de la mujer negra cubana continuaba siendo problemático. El “llegar a ser” mujer cumpliendo con el modelo ¿revolucionario? oficializado por la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), se contradecía con el estereotipo racial decimonónico que persistía en el imaginario nacional. Por su parte, el contexto en el que el cuerpo cultural de la mujer negra comenzó a dar claras señales de su complejidad, al ser el espacio simbólico de convergencia de raza y género, estuvo marcado por dos eventos políticos de envergadura: el Segundo (1980) y Tercer (1986) Congresos del Partido Comunista de Cuba (PCC). Ambos ratificaron que “el Estado, bajo la orientación del Partido, ejerce la dirección, el control y la planificación de todas las actividades sociales” (10). La centralización era más aguda de lo que parece, debido a que ambas direcciones, la del Estado y la del Partido, recaían sobre una misma figura política. Asimismo, tal centralización desacredita la retórica de igualdades raciales y genéricas del discurso oficial y descubre la vacuidad de las identidades colectivas revolucionarias cubanas, las cuales son construidas solo para alcanzar un objetivo político. Por ende, el intento de homogeneizarlas a través de la identificación de sus particularidades con un líder o un ideal tiene por objetivo primario la estabilidad social.

La existencia de esta problemática identitaria en Cuba es confirmada por Caridad Atencio cuando comenta que “[n]o teníamos ese discurso incorporado [...]. Mi concientización racial tiene lugar hacia los noventas, hasta entonces me sentía sencillamente cubana” (Entrevista s.p.). Por su parte, Coralía Hernández Herrera indica que “[s]e ha ido tomando conciencia de la diversidad, del mestizaje, porque se hablaba de ello pero un poco en ‘blanco y negro’, o sea, en teoría, no en la práctica” (Entrevista s.p.). Zoelia Frómata reconoce que “[c]onsciente o inconcientemente ellos [los negros] no me veían como de su raza, me veían muy lejos y yo también así me veía y así se mantuvo hasta que fui adulta” (Entrevista s.p.). Asimismo, Soleida Ríos tampoco “veía” el aspecto racial de su identidad:

Creo que empecé a darle color a la gente en los poemas justamente cuando empezó a sobresalir mucho a nivel social todas estas cosas que estaban como debajo, que no se veían, que no eran observables. Uno podía sentir que había algo pero no era alarmante, no era significativo, [...] la parte dura de los 1990, el llamado Periodo Especial que fue una sacudida económica, también sacudió ese aspecto. (Entrevista s.p.)

La temática de género era otro punto tan vulnerable en los ochenta como la raza. Las desigualdades que prevalecían en ese terreno también deslegitimaban la igualdad institucionalizada en la Segunda Declaración de La Habana (1962), según lo ilustrara una investigación publicada en 1982 por el Centro de Estudios Demográficos de Cuba. El documento indica que

es necesario tener presente las caducas concepciones que aún mantienen algunos hombres, y paradójicamente también algunas mujeres, sobre el papel de estas en la familia, viéndola más en función de reproductora y en su papel de atención a la crianza de los hijos, que en una mayor integración a la sociedad, es decir, solo como ama de casa y objeto sexual. (Farnós Morejón, González Quiñones y Hernández Castellón 75)

Al ser este el panorama racial y de género de dicha década, el cuerpo cultural de la mujer negra cubana era el más problemático. Por un lado, su identidad racial había sido excluida del discurso, pero sus estereotipos no habían sido excluidos de la práctica. Por el otro, vio las puertas abiertas para incorporarse a las tareas sociales si era “sencillamente cubana”, con palabras de Atencio, pero cerradas si pretendía apartarse de sus funciones “naturales” (hogar, familia, maternidad), además de que a su “razón de ser” le agregaron las obligaciones con su patria y su revolución. Con el sujeto femenino negro puesto ante tal encrucijada, surgen en Cuba los primeros estudios de género, los cuales, al igual que el discurso oficial y por ser parte de él, ignoraban la temática racial y se enfocaban en la mujer cubana como categoría homogénea. Según Nara Araújo,

[a] partir de los 80 y a lo largo de los 90, la crítica feminista comenzó a ganar un lugar en los medios de difusión cultural y espacios académicos, avances que no podrían desligarse de un cambio en la percepción sobre el

feminismo y los estudios de género en las instituciones relacionadas con la investigación sobre la mujer en Cuba. (9)

Aunque estos estudios, incluyendo los de Araújo, no sobrepasaban los opuestos binarios, pues giraban alrededor del tema de “la opresión de la mujer por el hombre” (39) e ignoraban la diversidad racial, impulsaron varios seminarios y encuentros en la Casa de las Américas, y propiciaron la apertura de “un programa de Estudios de la Mujer y un Premio Extraordinario dentro del Concurso Casa” para las investigaciones relacionadas con la mujer, y la organización de una cátedra dedicada a dicho tema en 1993, Cátedra de la Mujer, en la Universidad de La Habana (Araújo 9).

Paralela a la parquedad racial de los estudios de género, en los ochenta la creación poética tuvo características específicas que la diferenciaron de la producida en los dos decenios anteriores. Como comenté al inicio, la producción poética rompe definitivamente su compromiso con los héroes y los mártires de la gesta revolucionaria de 1959. El lenguaje es más elaborado y metafórico, y los textos mucho más críticos e inconformes: “Lo peor no es lo que se dice / sino lo que tenemos que ocultar” o “[m]añana habrá que decir la verdad / exclusivamente nuestra verdad / no para que nos perdonen / sino para que comiencen hacer historia” (Frómata, *Pasos* 10, 34). No obstante, a pesar de la agudeza de poemarios como *Pasos de ciegos* (1989), de Frómata, que dieron un vuelco a la poesía cubana, López Lemus apunta que si se agrupan

los libros por sus direcciones expresivas, no es difícil advertir que predominó el tema del amor, las formas clásicas unidas a un versolibrismo mucho más personalizado y, en general, el significativo deseo de escapar de la atmósfera testimonial de la vida colectiva. (*El siglo* 283)

El tercer cuaderno de Soleida Ríos, *Entre mundo y juguete*, “publicado por Letras Cubanas, con años de retraso, en 1987”, según la poeta, corrobora la generalización mutilante (como todas las generalizaciones) hecha por el investigador cubano (*Fuga* 7). Llama la atención, no obstante, el silencio de aproximadamente ocho años entre este título y el anterior, *De pronto abril* (1979). Ríos justifica su alejamiento editorial debido a su situación laboral: “yo tenía un trabajo absorbente que no me permitía dedicarme demasiado

a la escritura. En esa etapa la escritura era lo inevitable, porque tiempo para dedicárselo tenía muy poco” (Entrevista s.p.). Es posible, sin embargo, asociar su silencio con una idea de Michel Foucault en relación al autor de un texto. Foucault advierte que el autor de un enunciado es cuestionado a través del contenido de lo que lo dice. Lo dicho puede o no activar “los procedimientos de exclusión y los mecanismos de rechazo” contra ese sujeto que enuncia (*El orden* 44). La propia autora da legitimidad a esta asociación cuando lamenta que la censura de los setenta exigía “no obscuridad, no pesimismo, lo que puede acercarse a no ruptura” (Entrevista s.p.), pues es precisamente la ruptura lo que le interesa a la poeta: “Lo onírico es consustancial con mi persona. Mi relación con el sueño como texto data de 1979” (*Secadero* 15). Tal interés ha sido ampliamente demostrado por Ríos con cuadernos como *El texto sucio* y *El libro de los sueños*, ambos de 1999.

Lo significativo, sin embargo, es el cambio temático y estilístico de la poesía cubana de la época que ilustra *Entre mundo y juguete* (1987) y que se corresponde con la política de rectificación de errores proveniente del Tercer Congreso del PCC (1986). En este evento, la máxima figura del gobierno cubano reconoce que “[a]lgunas de las cosas que han originado [los] problemas las hemos creado nosotros mismos y debemos también saberlas rectificar oportunamente” (Castro, Consejo s.p.). Sumándose a lo que el discurso oficial encasillaría como “rectificación de errores y tendencias negativas”, la poesía cubana va a ser mucho más simbólica, con un lenguaje metafórico que la aleja del destinatario obligado de los años sesenta y setenta (Guzmán Moré 45). Esta va a caracterizarse también por la ausencia de la temática racial y de género, al menos en la obra de las escritoras negras y mulatas más jóvenes del momento. Esto es ilustrado por la producción poética no solo de Ríos, sino también la de Caridad Atencio y Zoelia Frómata, en las cuales no hay un tratamiento explícito de la temática en cuestión, al contrario de lo que ocurre en la obra de Nancy Morejón, Georgina Herrera y Excilia Saldaña.

Atencio comentó las posibles causas de tal ausencia temática: “Creo que ese tema ha emergido en mis últimos libros, pero ya como vivencia, nunca en el sentido de que los blancos me están quitando lo que me pertenece, aunque lo he vivido” (Entrevista s.p.). Asimismo, Frómata advierte: “[m]i poesía no creo que te sirva para tu investigación porque verdaderamente en ella no hablo de la negritud para nada” (Entrevista s.p.). Ríos, por su parte, indica: “[e]n mis poemas nunca vas a encontrar una referencia al color hasta

después [de los ochenta]. Todo aquello que me lastra yo trato de hacerlo a un lado y si lo voy a usar lo uso en algo que me levante, que sea productivo” (Entrevista s.p.). Los comentarios de Atencio, Frómeta y Ríos sugieren que ninguna advirtió su diferencia racial hasta después de los ochenta, lo que apunta hacia una posible interiorización de la identidad colectiva femenina “homogénea”, construida a partir de 1959 con el reforzamiento de la FMC, y representada por un modelo blanco como indican los logotipos que han identificado a tal organización. La comprensión de tal fenómeno puede darse con la ayuda de los postulados teóricos de Ernesto Laclau, que indican que “cualquier identidad popular requiere ser condensada [...] en torno a algunos significantes” (*La razón* 125).

Lo cierto es que para las autoras formadas, como Atencio, Frómeta y Ríos, por la Revolución, el tratamiento de raza y género no fue una preocupación tan urgente como para las poetas nacidas antes de los cincuenta (Herrera, Morejón y Saldaña). Mientras estas eran conscientes de su racialidad, a las educadas en el periodo revolucionario la raza les había sido camuflada detrás de otras categorías de identidades homogéneas, por ejemplo “cubanas”. Dicho con otras palabras, Herrera, Morejón y Saldaña fueron parte de la época de la Segunda República (1940-1958), en la que sobresalieron los ideales de unidad racial en el imaginario nacional. A su vez, este fue reforzado por el discurso de los intelectuales de la época (Ortiz, Guillén), que abogaba por una identidad mulata constituyente de la “cubanía”; es decir, “una identidad nacional suprarracial debía funcionar como un elemento homologador” (Bobes 72). Sin embargo, Atencio, Frómeta y Ríos viven la siguiente época (1959-), una de cambios radicales en el universo simbólico del imaginario cubano. Aquí el pilar de los ideales de unidad no es la raza, sino la ideología que predica el Estado. Además, se funden Estado, patria y nación, ahora contraponidos simbólicamente, en contraposición a un enemigo amenazante o, lo que es igual, “en torno a la *defensa*. [...] *Lo cubano* se define fuera de la ciudadanía y de lo antropológico y lo étnico, tornándose una elección ética y política” (Bobes 114, 122).

Esta nueva definición de lo cubano que excluye lo racial del imaginario nacional ha sido advertida por la crítica en la obra de Ríos:¹ “Obviamente,

1 Según Ríos, “un capítulo de *Secadero* se llama ‘Miedo al negro’. Ahí podrás encontrar más elementos de esos que estaban debajo, o sea detalles que no eran muy observables, pero que una mirada aguda podía ver” (Entrevista s.p.). El capítulo en cuestión (65-74)

Ríos está más preocupada por el sujeto femenino, el deseo y el subconsciente, que por la cultura africana o caribeña, y las tradiciones literarias” (Davies, *A Place* 140; traducción propia).² No obstante, no es necesario el tratamiento explícito del tema por parte de la poeta para distinguir en su primer cuaderno de los ochenta, *Entre mundo y juguete*, y en los que lo siguen, una representación de su “ser mujer negra” que pone en duda la homogeneidad pretendida en torno a un ideal, y corrobora su construcción “mediante la representación” o teatralización del modelo presentado como “universal” en su contexto (Laclau, *La razón* 203).

Entre mundo y juguete se distingue por hacer uso de un lenguaje poético más metafórico (aunque todavía menos simbólico que los cuadernos que le seguirán) y por el reemplazamiento del plural *nosotros* por el *yo* poético de la primera persona del singular. El libro incluye tres poemas publicados con anterioridad, “Agua de otoño” (10-12), “Paredes” (20-21) y “Pájaro de la bruja” (44-45). Este último recrea varias leyendas campesinas fusionadas en una atmósfera del realismo mágico:

El pájaro nació del filo de un machete
[...]
Vive en el canto de la Bruja
[...] Y en el mal tiempo
vuela implacable sobre los guanos de un bohío
y entonces alguien tiene que morir. (44)³

La voz lírica reproduce el discurso masculino de los campos cubanos, en versos como “unos compadres se vieron una noche / [...] algo se puso en el lugar donde la hombría se rompe, no se sabe” (45).

de *Secadero* (2009), cuaderno en prosa, narra los temores de los vecinos de la hablante ante un supuesto negro “rescabuchador” (69), que visita la vecindad por las noches con fines lascivos. Con marcada ironía, la narradora menciona, además, una “crema hidratante cubana que *limpia, blanquea, embellece su piel*. Excelente loción... también para mis piernas y brazos” (72; énfasis en el original). Son estas dos las únicas referencias directas a la temática racial que he encontrado en su obra.

- 2 “Evidently, Ríos is more concerned with female subjectivity, desire and the subconscious than the African or Caribbean cultural and literary traditions” (Davies, *A Place* 140).
- 3 “Pájaro de la bruja” está incluido en *De la Sierra, De pronto abril y Entre mundo y juguete*, o sea, en los tres primeros poemarios de Ríos.

El tópico dominante de este poemario con innegable huella existencialista, no obstante, es la “casa”, que se repite de forma explícita en once ocasiones y en nueve a través de vocablos que le hacen referencia, como “paredes”, “ventanas”, “cerrojos”. El poema que abre el cuaderno recrea dicha imagen de forma más directa:

“Casa”
Palabra dolorosa que no viví
no he visto
no tuvo el paso la huella de mi pie
sino cuando se cierra en el recuerdo.
[...]
Aún ayer el humo salía gris por la ventana
Caliente escasa virgen la comida. (7)

Una primera lectura de este poema, y de los restantes donde la voz lírica hace énfasis en el tema de la “casa” y sus referentes, da señales de carencia. El vocablo se asocia en el cuaderno con el desasosiego de la voz lírica al no disponer de ese espacio físico: “No puedo entrar [...] Alguien corre cerrojos en su / puerta, avisa / alerta, afila dientes nuevos / Pero quién dijo que voy para quedarme” (16). La hablante se encuentra en el exterior, en la intemperie donde “[l]as calles esas me llenaron los ojos / de un sol extraño de lunes a domingo” (16). Se proyecta en un espacio afuera/abierto/masculino, de vulnerabilidad para la mujer, cuyo espacio tradicional es lo opuesto, adentro/cerrado/femenino. La zona simbólica donde se ubica la voz poética es una a la que no pertenece, según el texto, ya que la desestabiliza: “Si tengo un centro, no es / la llave de mi cuarto. / Si tengo un centro no soy yo” (17).

El sujeto lírico de *Entre mundo* deslegitima la retórica oficial de igualdad de género y pone en duda el gesto revolucionario de hacer partícipe a la mujer, junto con el hombre, del espacio exterior (la incorporación de ambos a la vida laboral y social). La obsesión de la voz poética por un espacio femenino interior, sugiere que el espacio masculino exterior, disponible para la mujer cubana desde 1959, al menos a nivel discursivo, en la práctica la hacía tan vulnerable como siempre. El diálogo que tiene lugar en el espacio simbólico del cuaderno entre los elementos sémicos, autor/destinatario/contexto, permite proponer aquí que, si en el texto poético el “afuera” continuaba

siendo un espacio incómodo para la mujer negra que habla en el poema, en su contexto social las desigualdades raciales y de género persistían. Una interpretación metafórica del poema sugiere que el espacio de estabilidad para la mujer era todavía el tradicional.

A la vulnerabilidad de la voz lírica, se suma su autorrepresentación como una mujer frágil: “Únicamente una mujer estaba / allí, blanda / como la espuma, temblando / el corazón entre las sábanas” (14). El “ser mujer” está articulado en el poemario a través de un filtro patriarcal que imprime sobre el cuerpo cultural de la mujer denominaciones fijas asociadas a su sexo, e inferiores respecto a su opuesto binominal. La objetivación sexual que resalta el sujeto lírico descubre un cuerpo cultural cuya significación depende del rol sexual que desempeñe. Lo indica la hablante del poema al ser más solicitada como objeto de placer que como sujeto de pasión: “Los que reclaman sobre todo / mi ajustador bajo la blusa / aquí me ven —sin él— con estos / pies / no muy calzados” (16-17). Es decir, la mujer representada en el poema, que es negra según indica el verso 10 de “Augurio” (53), aparentemente adquiere significación a medida que ella cumple con el estereotipo sexual de su raza. En “Agua de Otoño” la voz poética declara sin remordimientos, “amo a este hombre y no le pertenezco” (10); en “Bolero de otro”, “Otro ha entrado en mi cuerpo. / Otro que me calibra el peso, las razones” (58) y en “Augurio”:

así un día llegarás
con tu cuerpo que parece cansado
y volverás a izarme
como si fuera un papalote negro
un paño vivo, ondeando sola
en la distancia que va entre tú
y el viento. (53)

La imagen del papalote se asocia con la del títere, es decir, un objeto que alguien manipula a su antojo, que no tiene vida o posibilidad de decidir por sí mismo. El bienestar de la voz lírica de Ríos depende del deseo de él y, por ende, es él quien le da o no determinada capacidad de acción, lo cual, insisto, es problematizado por la identidad racial de la hablante. No se trata aquí de cualquier “papalote”, sino de uno con un color específico, cuyo estereotipo en términos sexuales se refuerza en el poema.

Si género y raza convergen en la mujer representada en *Entre mundo y juguete*, es posible pensar en una interiorización del estereotipo de mujer sexualizada que acompaña a dicho sujeto, el mismo que fue parte del aparato cultural del siglo XIX, como ha denunciado Bell Hooks (*Black Looks* 62). En el contexto dentro del cual se inscribe el cuaderno de Ríos es la música popular cubana la que mejor ilustra dicho fenómeno, aunque ese campo no forme parte de los objetivos de este estudio.⁴ La letra de las canciones bailables y los videos que las acompañan en la televisión nacional reproducen una fascinación casi enfermiza por el cuerpo de la mujer negra, mas lo peor es cuando ellas mismas alimentan el imaginario insinuando con su *performance* deseo y disponibilidad sexual.⁵ La voz lírica de Ríos muestra, de forma similar, complacencia con el rol que le ha asignado el sujeto amado, el de esperar siempre dispuesta a ser manipulada.

Otra mirada de género hecha sobre sí misma a través del filtro oficial, patriarcal, que desarrolla la poeta en *Entre mundo y juguete*, es la relativa a la maternidad. Por un lado, la figura de la madre de la hablante es evocada como ser sufrido y sagrado,

[s]é que mi madre llora allí
en su patio
cuando yo me decido
y voy tocando el polvo del recuerdo
[...]
Perdona madre mía
pero me he dado cuenta que esto
no fue posible. (11)

La figura materna se incorpora al poema muy a tono con el comentario de Catherine Davies:

-
- 4 No estoy insinuando que este fenómeno sea exclusivo de Cuba. Textos como el colombiano “negra caderota, tú sí bailas cumbia, tú mueves la cintura con mucho movimiento” son ampliamente conocidos.
- 5 Las cantantes cubanas Juana Bacallao y Elena Burke, por solo citar dos ejemplos de mucha popularidad en Cuba antes y después de los ochenta, hicieron su carrera artística proyectándose como mujeres negras hipersexualizadas. O sea, triunfaron alimentando el imaginario racista y sexista.

Para las feministas socialistas y marxistas de los veinte, la maternidad fue sagrada. [...] La maternidad representaba la unidad familiar, la honradez, la abnegación y la virtud. [...] Después de la Revolución estos valores simbólicos de la madre persistieron: “la veneración de la maternidad es la piedra angular de la cultura nacional”. (*A Place* 196; traducción propia)⁶

Con la Revolución, los valores esencialistas asociados a la mujer fueron oficialmente promovidos. La voz lírica de la poesía de Ríos expresa un fuerte sentido de frustración al reconocerse incapacitada para la función reproductiva, como indican la añoranza subrayada con el uso del tiempo condicional de “Cantaría una canción de cuna” (24-25) y los siguientes versos:

Mi vientre no da flor.
Prenderé incienso, eucalipto
yerba buena
voy a rociar agua de lluvia
para que te reciban. (53)

El malestar que produce en la hablante su esterilidad biológica sirve para resaltar el vacío de su cuerpo cultural en tanto significación, es decir, su carencia de significado al no cumplir con la norma. Según Judith Butler, la “ley paterna” exige que el cuerpo femenino sea caracterizado por su capacidad para la reproducción, mas se oculta detrás de una “necesidad natural” construida por la misma “ley” (*El género* 195).

Respecto a similares normativas (leyes paternas que circunscriben el cuerpo femenino), la propia escritora comentó que, en Santiago de Cuba,

durante cuatro años llevé una vida iconoclasta (nómada y algo escandalosa visto desde afuera). ¿Una mujer joven, separada de su familia, una mujer negra con un afro, soltera y ambicionando ser poeta? Un serio peligro para el machismo de la región. (DeCosta-Willis 346; traducción propia)⁷

6 “For the socialist and Marxist feminist writers of the 1920s motherhood was sacred. [...] The motherhood represented family unity, probity, abnegation and virtue. [...] After the Revolution this symbolical value of the mother persisted: ‘veneration of motherhood is a cornerstone of national culture’”.

7 “for four years I had let an iconoclastic life (nomadic and, as viewed from the outside, quite scandalous). A young woman, separated from her family, a Black woman with an

La cita, que no solo apunta hacia los prejuicios de género, como pretende la poeta, sino también hacia sus desventajas raciales, permite hacer dos asociaciones. Primera: la mujer negra cubana, aunque vivía sus diferencias raciales, dejó de percibir las como tales, al ser absorbida por el “discurso de la verdad” respecto a la “igualdad” de razas. Como consecuencia, ella relacionaba sus desventajas solo con el género y se las atribuía a su oponente binominal, corroborando así la forma de operación del patriarcado.

La segunda asociación se relaciona con la angustia volcada en el poema “Augurio” (53). Las palabras de Ríos sugieren que este estado emocional es originado por la incapacidad de la hablante para cumplir lo establecido por el “machismo de la zona” respecto a la maternidad. De ser así, la poeta ignora que en su contexto no es solo la cultura tradicionalmente machista la que privilegia la maternidad. Esta es fomentada de manera oficial, como indican los logos que han identificado a la FMC, para recordar solo una de sus formas de legitimización. Tampoco debe obviarse que la glorificación de la maternidad ha sido fomentada por algunas feministas, como la propia Julia Kristeva, por ejemplo, que la enaltece, al señalar la deuda del origen del lenguaje con el cuerpo pre-simbólico materno (anterior a la “ley del padre”): “Debido a que un sujeto es siempre semiótico y simbólico, ningún sistema de significación que él produzca puede ser ni ‘exclusivamente’ semiótico ni ‘exclusivamente’ simbólico; en lugar de ello está ocligatoriamente endeudado con ambos” (Kristeva 34; traducción propia, énfasis en el original).⁸ De cualquier forma, no es precisamente un problema de machismo cultural, “el deseo de dar a luz es producto de prácticas sociales que exigen y generan esos deseos para llevar a cabo sus fines reproductivos” (Butler, *El género* 191). De ahí que la imposibilidad de la voz lírica de llegar a ser lo estipulado para su cuerpo cultural (madre en este caso) la lleve a sentirse descalificada socialmente como mujer y, en consecuencia, angustiada.

Así, el tercer poemario de Ríos revela una contradicción significativa en el cuerpo cultural de la mujer negra. Si bien las normativas preestablecidas para su género le exigen llegar a ser madre para alcanzar la categoría

Afro, unmarried and ambitious to become a poet? A serious danger for the machismo of the region”.

8 “Because the subject is always *both* semiotic *and* symbolic, no signifying system he produces can be either ‘exclusively’ semiotic or ‘exclusively’ symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both” (énfasis en el original).

identitaria “mujer”, el estereotipo racial del cual este sujeto y su contexto no se han librado la empuja a servir como objeto sexual y, por ende, la descalifica para participar en la creación de la familia patriarcal tradicional que el discurso oficial favorece. Siguiendo aquí a Laclau, el sistema de poder dentro del cual una identidad intenta construirse, por un lado, frustra la constitución plena de esa identidad y, por el otro, se erige como la primera condición para su formación (“Universalismo” 55). Laclau advierte que si una identidad “ha de construirse plenamente, solo puede hacerlo dentro de un contexto —el Estado-nación, por ejemplo— y el precio a pagar por la victoria total *dentro de ese contexto*, es la total integración al mismo” (56; énfasis en el original). Asimismo, esta unificación con el contexto se lograría mediante la repetición de las normas culturales que lo gobiernan (Butler, *El género* 282). Tales conceptos teóricos permiten afirmar que la repetición de las normas culturales de raza y género, propias del contexto cubano de los primeros treinta años de Revolución, discordantes entre sí y oficialmente reforzadas, dio lugar a un sujeto femenino negro o mulato contradictorio.

Es significativo el conocimiento que tenía Ríos de esa contradicción de su contexto, lo cual dejó asentado en la antología de poetas cubanas *Poesía infiel* (1989), cuya selección y prólogo fueron de su autoría. En esta colección, la poeta incluyó textos de veintidós mujeres escritoras. El cuaderno recoge cuatro poemas suyos, dos pertenecientes a *Entre mundo y juguete* y dos que volverá a publicar en *El libro roto* (1994).⁹ En la “Introducción” Ríos sostiene que

No es ninguna noticia que la práctica no se corresponde exactamente con el alcance de las leyes y que en nuestra sociedad todavía persisten factores objetivos que limitan la no igualdad de la mujer —que nunca habrá de ser la pretensión, sino la validez de sus derechos. ¿Acaso puede decirse que tienen ya las mujeres iguales posibilidades de ejercer su inteligencia en cualquier terreno de la vida, incluyendo el del arte y la literatura? ¿Acaso tienen, se ha alcanzado el nivel de representatividad que sus realizaciones les han hecho merecer? (*Poesía* 4)

9 De *Entre mundo y juguete* fueron incluidos “Casa” (171-172) y “Bolero de otro” (173-174). En *El libro roto*, que verá la luz cinco años después, estarán “Ultima noche de Zamfir” (175-176) y “Alto resuena el cuerno llamándonos” (177-178).

Este artículo demuestra que no. Sin embargo, para la poeta, el alcanzarlos era cuestión de “factores objetivos”,¹⁰ independientes de la voluntad de las personas (incluidas las que ejercían el poder político). También para Ríos, la desventaja social de la mujer dependía de la herencia cultural o tradición, “machismo de la región”, “necesidad” masculina de dominación.

El cuarto cuaderno de Ríos, *El libro roto* (1994) recoge su poesía escrita entre septiembre de 1987 y julio de 1989. Estos serán los últimos textos poéticos de la autora de la década de los ochenta, según indica el propio cuaderno.¹¹ El libro marca la madurez poética de la autora, y estrena un giro estilístico y temático que caracterizará su producción literaria a partir de este momento. Sobre este cuaderno, la autora comenta que el “texto reclamaba la necesidad de otras voces [...]. Voces, visiones, delirios, frenesí, sueños... de otros. Mi yo no se eclipsaría por eso. Al contrario. Estaba necesitada de rupturas, de otra liberación” (*Secadero* 13). Asoma aquí, en “Pasado meridiano” (27-40), el interés de la poeta por tratar los sueños. El trabajo con las imágenes oníricas es central en este texto y será la línea poética de Ríos en, al menos, sus tres libros posteriores:¹²

aquel cielo era mío y no sé por qué causa
yo lo tenía guardado en unos pomos y
cuando salgo para saber si había mal tiempo afuera
estaba todo blanco
[...] y cuando
desperté y miré el cielo y vi que estaba
arriba... fue algo horrible. (*El libro roto* 31)

10 “Por factores objetivos se entienden las condiciones que, independientemente de las personas, determinan la orientación y el marco de su actividad. Tales son, por ejemplo, las condiciones naturales, el nivel de producción alcanzado, las tareas y necesidades del desarrollo material, político y espiritual que han alcanzado madurez histórica” (Rosental y Ludin 168).

11 *El libro roto* fue publicado en 1994 y apareció una segunda versión, en España, en 2003, titulada *El libro roto: poesía incompleta y desunida (septiembre 1987 - julio 1989)*. En la primera versión, lo de “poesía incompleta...” aparece entre paréntesis, debajo del título, y en la segunda forma parte de él de manera más explícita, como puede apreciarse.

12 Con relación al interés de Ríos por lo onírico, la poeta considera que “es solo un recurso y, por supuesto, no el único que organiza mi escritura. Por lo general cada uno de mis libros, desde los 1990, es un camino” (Mensaje por correo electrónico).

El origen en la obra de Ríos del tópico de los sueños puede localizarse en la influencia que ejercieron sobre ella los escritores del *boom*, que se demuestra con las referencias literales que hace de Julio Cortázar, “[h]a venido La Maga sin esa vieja historia de Rocamadour” (55), y de Jorge Luis Borges, “[s]e puede hacer otra vez la Torre de Babel” (58), además de un exergo de este último en el poema “Maleva y los niños en el paraíso” (19). De igual forma, la huella de Borges es axiomática en el texto “Hay mucho cielo metido en el espejo” (41-42).

El diálogo del poemario con el *boom* latinoamericano adquiere gran visibilidad cuando la poeta decide, como aquellos escritores hicieron, romper la línea que separa la realidad de la fantasía. El discurso poético metafórico pero coherente de los inicios de Ríos es atravesado a partir de aquí por otro que pareciera fluir de su inconsciente. Junto con su interés por la temática de los sueños, tienen lugar sus primeros pasos hacia una poesía pura. Tal vez la definición más cercana a lo que entiendo por poesía pura sea la de Antonio Espina:

Poema puro es el que sensibiliza una idea poética en su forma abstracta. Poesía pura —es decir, estado puro de poesía— es la representación de esas formas en nuestro espíritu. La calidad poética se decide y manifiesta, no en la misma idea, en la idea en sí, sino en la emoción refleja que despierta en nosotros. (Citado en Linares Pérez 50)¹³

Esta es una poesía donde prima la estética, la yuxtaposición de imágenes aparentemente divorciadas entre sí; por ende, tiende a la ambigüedad. El sujeto poético se dispersa y al lector le resulta difícil fijar, discernir un mensaje específico. Esta dificultad lo obliga a mantener una participación activa durante la lectura —lo cual es muy típico también de la literatura del *boom*— y a enfrentarse a menudo con textos en prosa poética, similares a los que Ríos recoge en su siguiente publicación, su quinto libro, *El texto sucio* (1999). En *El libro roto* (1994), Antón Arrufat observa que,

13 Dulce María Loynaz (1902-1997), Premio Cervantes en 1992, fue una de las voces femeninas más conocidas de la lírica cubana y cultivó también esta poesía (Linares Pérez 183-192), que pudo haber sido una fuente de influencia para Ríos.

debido a que el libro es *roto*, su poesía es considerada “discontinua” [...]. La ruptura es lo que le da significación al nuevo libro de Soleida, pero es también lo que le hace insatisfactorio. *El libro roto* nos enfrenta a una suerte de autoconciencia, lo cual es inusual para un poemario. (350; traducción propia, énfasis en el original)¹⁴

Obviando la ligereza de Arrufat al etiquetar el libro como “insatisfactorio” por romper con lo canónico, considero que *El libro roto* es el puente de la obra de Ríos entre dos momentos muy diferentes de su producción poética. De un lado se encuentra su poesía inicial con tendencia coloquialista, y con temática social y existencial (en ese orden) y, del otro, su restante creación (la que comienza con *El texto sucio*) cuyo énfasis está puesto en el proceso de la escritura más que en el contenido. Aún así, todavía es posible distinguir aquí, en *El libro roto*, un sujeto poético estable, si no en todos, al menos en algunos de los textos incluidos, que permite reconocer cómo veía la poeta su “ser mujer negra”.

En “Nota debajo de la puerta” (7), texto en prosa poética que funciona a manera de prólogo, Ríos adopta la voz de un hablante masculino y ajeno a la literatura, que será “el timbre y el oído” para la creación del cuaderno: “No me invitó [la poeta] por complacencia [...] sino porque sabía que sin este animal hasta la letra torcería su cercado. Yo manejaba tranquilamente mi camión en Caibarién. Vine y la iluminé. Le di mi ojo de cíclope” (7). Como indica la cita, el texto sigue la tradición, al asociar la sabiduría (el conocimiento) con lo masculino. Esta tradición, como indica Susan J. Hekman, en su importante estudio *Gender and Knowledge*, tiene su origen en el Siglo de las Luces. En el siglo XVIII, la dicotomía hombre/mujer era sinónimo de racional/irracional, lo que conducía a la asociación de la mujer con la naturaleza y los objetos. Lo peor, no obstante, es que esta asociación

no es exclusiva de la Ilustración. Se remonta a los inicios del pensamiento occidental [y] de hecho, es un fenómeno histórico. [...] En la pre-modernidad, la asociación de la mujer con la naturaleza fue conceptualizada en términos

14 [“b]ecause the book is *broken*, its poetry is considered “disconnected” [...]. The rupture is what gives meaning to Soleida’s new book but also what makes it unsatisfactory. *El libro roto* presents us with a kind of self-awareness, which is unusual in a poetry ensemble”.

de una naturaleza-madre misteriosa y proveedora. Con el surgimiento de la ciencia moderna esta conceptualización de la naturaleza fue modificada en una de fuerza salvaje que necesitaba doblegarse a la dominación masculina. (105-106; traducción propia)¹⁵

A tono con esta tradición, *El libro roto* abre denunciando una praxis cultural donde el poder de acción que concede la escritura está atado todavía a un género concreto. Así lo sugiere la asociación metafórica hombre/cíclope (fuerza, poder), en contraposición con la necesidad de “iluminación” de la poeta, que hace que el texto “Nota debajo de la puerta” caiga dentro de la dicotomía racional/irracional.

Esa necesidad de un saber masculino que valide su escritura permea el libro en conjunto. Lo masculino es asociado con poder de acción, con lo todopoderoso, en contraste con lo femenino, que continúa relacionándose con lo frágil, con lo carente, en consonancia con el cuaderno anterior, *Entre mundo y juguete*. La urgencia de una figura masculina que la confirme pone a la poeta en contraposición con Herrera y Saldaña, quienes sitúan a la mujer negra en el centro de su escritura, es decir, ni siquiera la representan a la altura del hombre, como hizo Nancy Morejón, sino por encima de este. El saber masculino es representado aquí como el puntal que sostiene a la hablante y a los textos de *El libro roto*. El mero título del cuaderno llama la atención sobre el poco crédito que la escritora le adjudica a su hablante femenina, de ahí que acuda metafóricamente a un “cíclope”: “Lo que ella escribe se lo he dictado yo cuando la veo que duerme en una casa que se cae” (7).

Si fuera solo la figura masculina del cíclope a quien la hablante acude, el hecho podría tomarse como una suerte de parodia de la habilidad “superior” del hombre para escribir, una parodia de la “racionalidad” masculina versus la “irracionalidad” femenina. No obstante, esta hipótesis es deslegitimada por la presencia dominante de la figura masculina. La hablante acude metafóricamente no solo a un cíclope para que le dicte los poemas sino, también, al padre para que la salve del fin: “dame tu mano enorme mano

15 “is not unique to Enlightenment thought. [It] can be traced to the very beginnings of western thought [and] it is in fact a historical phenomenon. [...] In premodern thought, woman’s association with nature was conceptualized in terms of a nature that was a mysterious but nurturing mother. With the rise of modern science this conceptualization of nature was changed to that of a wild force that must be subordinated to a dominant mankind” (105-106).

antigua / levántame [...] yo no quiero morir” (14). Ambos, el cíclope y el padre, funcionan dentro del poemario a un mismo nivel, como lo indica el verso “[e]ste libro se escribe bajo un signo terrible: *dios es el hombre*” (7; énfasis en el original). Ambos sujetos abren y cierran el cuaderno, enmarcándolo dentro de una atmósfera donde la voz lírica asume como natural su incapacidad para actuar:

Oh, padre
los que vendrán van a escucharte
aun los que ya no vendrán
oyen tu voz
lejos o cerca
todavía nos conmueve tu palabra

[...]

nuestras patas se enredan y tropiezan
nuestras patas que parecen de espuma
van heridas y arañan el camino
contigo hicimos el milagro
nuestra casa en el medio del monte
contigo combatimos los buitres los gusanos
armamos nuestros dientes de leche. (89-90)

Con tono melancólico, el poema confirma que el padre de la hablante es la figura patriarcal, gracias a la cual hasta lo imposible (el milagro) es realizable. Los versos citados representan a la figura paterna como el pilar que mantenía erguida la familia. Ahora, sin él, “parecen de espuma”. Los restantes miembros de su núcleo son frágiles y torpes, “se enredan y tropiezan”. La figura patriarcal es central pues domina la palabra, es dueño de “la verdad”, tiene voz y voluntad para actuar. Así lo sugieren los versos “los que vendrán van a escucharte / aún los que no vendrán / oyen tu voz”, citados arriba.

Como “[e]ste libro se escribe bajo un signo terrible: *dios es el hombre*” (7), la presencia masculina se refuerza con citas de versos de César Vallejo (24), Cavafis (47), Rilke (50) y José Lezama Lima (87, 70), además de las de

Cortázar y Borges que mencioné antes. Se suman las referencias a San Jorge, “entró el dragón (la flecha de cola adelantada) y / San Jorge detrás con una lanza enorme” (25), y las bíblicas a San Pedro (75), Isaías (76), Jeremías (78) y al Eclesiastés (82-83). La poeta, aunque se apropia de ciertas referencias bíblicas y símbolos religiosos familiares para los lectores, no los vacía de su significado original como podría suponerse, sino que, más bien, lo refuerza mediante la personalización: “Me volví y fijé mi corazón / para saber y examinar e inquirir la sabiduría / y la razón. Y para conocer la maldad de la insensatez / y el desvarío del error” (82). Al respecto, Ríos indica que

los poemas bíblicos representan parte de *mi lectura* de un Gran Libro y no agrega una sola palabra a la antigua versión de Casiodoro de Reina —1569—, editada por las sociedades bíblicas de América Latina, en su revisión de 1960. (89; énfasis en el original).

Sobre el símil hombre-dios cae el mayor peso del poemario: “Dicen que el hombre / cuando no levantaba un palmo de la tierra / puso las siete llaves a los siete candados” (17).

En contraste con este símil, en el que la figura masculina es resaltada como símbolo de un ser cuyo poder excede lo terrenal, alcanzando dimensiones celestiales, la voz poética de Ríos se representa a sí misma como “una inocente mariposa” (7), y sostiene que “me abortó el miedo / [...] / yo era obediente” (11), “yo lavo la ropa clara [espacio en el poema] ropa oscura / yo remuevo la sal / yo entono un canto / un canto de mi garganta rota” (18-21, 15), además, “[u]n error vendría a ser la forma de mujer en que acaba mi cuerpo” (54). La representación de género de estos versos no cuestiona, sino refuerza la tradicional asociación de la mujer con las tareas del hogar y con lo frágil. Es, además, muy similar a la del libro anterior y está a tono no solo con el falocentrismo que caracterizó a los escritores del *boom*, sino, también, con la tradición poética cubana predominantemente masculina. Asimismo, la hablante se ve a sí misma dentro de las relaciones de género en correspondencia con su contexto, uno en el que las masculinidades eran particularmente reforzadas con la figura militar del líder de la Revolución.

El reforzamiento discursivo del contexto dentro del cual se inscribe el poemario puede perfectamente dar origen a un sujeto femenino inconforme pero sumiso. Lo ilustran los siguientes versos de “Martes 13 en el mar de

los sargazos” (45-46), donde la voz poética maldice a un opuesto que la destruyó, al tiempo que le implora un tratamiento digno:

beso y maldigo en ti a los hombres que vendrán
beso y maldigo a los que un día
me construyeron y me devastaron
[...]
abre mi cuerpo tú
con esa suavidad que me es desconocida
invéntala ahora para mí. (*El libro roto* 46)

Las imágenes de los “hombres que vendrán” y la “suavidad que me es desconocida”, de nuevo coinciden con el estereotipo sexual que carga el cuerpo cultural de la mujer negra. Y es que, como indica Hooks, “bombardeada con imágenes que representan el cuerpo de la mujer negra como algo prescindible, ella ha absorbido pasivamente este pensamiento o ha resistido enérgicamente” (*Black Looks* 65; traducción propia).¹⁶

Después de *El libro roto*, donde la voz poética de Ríos sugiere que ha asumido su estereotipo racial y de género, la poeta publica *El texto sucio* (1999). Los textos, escritos mayoritariamente entre 1990 y 1992, sugieren una gran preocupación de la poeta por lo estético. Es decir, se trata más de un trabajo con las imágenes que, a manera de sueños, están divorciadas entre sí en lo consensiente al tiempo y al espacio que representan. El poema en su conjunto parecería estar depurado de contenido, como en “Comala”, por solo citar un ejemplo, cuyo título, no obstante, hace referencia directa a *Pedro Páramo* e indirecta a cualquiera de los cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, cuya lógica también es parecida a la de las pesadillas. De cualquier forma, aquí las estrofas comienzan con los espacios geográficos que ocupa la hablante, que son múltiples: “Llego a un lugar que es mostrador o barra de café. [...] Entro a una tienda del pueblo. [...] ¡Ah! Pero sentarse en una penumbra semejante, mecer los sillones, esperar [...] El camino es soleado y solo [...] La habitación vacía” (110-112). Con ello la autora muestra un marcado interés por la desestabilización del sujeto de su escritura.

16 “[b]ombarded with images representing black female bodies as expendable, black women have either passively absorbed this thinking or vehemently resisted it”.

Según Ríos, este cuaderno tal vez sea su “impulso escritural más abierto [...] pude planteármelo más tarde como reflexión. Tributo al cinematógrafo, a los tan diversos lenguajes de las artes plásticas, revalidación del diario íntimo, de la correspondencia privada, de las imágenes de lo cotidiano rasante” (*Secadero* 13). Similares, entonces, a las pesadillas, los textos están formados por imágenes cuya coherencia se rompe continuamente, lo que impide fijar una temática. La ruptura es el único punto en común, lo único que realmente hilvana los textos de este cuaderno. Regresan, no obstante, figuras recurrentes en su obra poética como “Mario” y la madre.

Por su parte, en *Escritos al revés* (2009), su poema en prosa “Abrázalo... Abrázalo” tal vez resuma su desinterés hacia la temática que me ocupa en este estudio: “En mi casa de amplios espacios fluidos, relucientes, niveles..., relieve disparejo... Casa que al parecer complace a uno y otro de gustos contrapuestos. Omar, Lorente, Rito Ramón... y unas *mujeres... que, tristemente, olvido*” (89; énfasis añadido). Sin embargo, según Davies

pese al trazo corregido del mapa de las relaciones sociales en relación a la clase, el género y la raza (pero no la sexualidad), todavía la subjetividad femenina está en gran medida oculta y muda. Esto tiene que ver, en parte, con la idealización de la maternidad que se traduce en [...] la conservación de un sistema de género en el cual “el hombre expresa deseo y la mujer es objeto del mismo”. (*A Place* 200; traducción propia)¹⁷

Esta cita justifica indirectamente el triste “olvido” del sujeto femenino por parte de la poeta. Ríos había olvidado metafóricamente a la mujer de la misma forma en que lo había hecho su entorno. Esta correspondencia texto-contexto, autor (particularidad)-entorno (universalidad), que se encuentra en la obra literaria de Ríos de los ochenta y en su obra posterior, aunque sobrepasa los límites de este estudio, corrobora mi hipótesis sobre el rol determinante del poder político cubano en la formación de la mujer negra, en la etapa revolucionaria. Desde el lugar privilegiado de la política, como alertara Foucault, se ejerce uno de los poderes más temibles (*El orden*

17 [d]espite the redrawing of the map of social relationships *vis-à-vis* class, gender and race (but not sexuality), feminine subjectivity is still largely hidden and unspoken. This has partly to do with the idealization of motherhood which results in [...] the preservation of a gender system in which ‘man express desire and woman is the object of it’.

15). En Cuba, la principal arma del poder político fue la exclusión de los que no clasificaban dentro del nuevo proyecto ciudadano.

Como es conocido gracias a Butler, “la *performance* del género crea la ilusión de una sustancialidad anterior —un yo [*self*] con género central— y construye los efectos del ritual performativo del género como emanaciones necesarias o consecuencias causales de esa sustancia anterior”, es decir, la performatividad a través de la cual se construye el género es vista “como ritual cultural, como la reiteración de normas culturales” (Butler, Laclau y Žižek, *Contingencia* 35). Sin embargo, esas “normas culturales” son oficialmente reforzadas (utilizadas a conveniencia) por el poder político. Así lo demuestran en Cuba los logotipos de la FMC, que redefinían el “llegar a ser” de la mujer “nueva” con los mismos patrones del siglo XIX, y la difusión obsesiva del Día de las Madres para subrayar la deferencia hacia aquellas que ya han cumplido con su “razón de ser”.

Sirva examinar la imagen del primer logo de la FMC (aprobado en el I Congreso de la FMC, en 1962): una madre abrazando tiernamente a su bebé y una paloma detrás, cuya primera asociación no es precisamente la de paz sino fragilidad, delicadeza, belleza, o sea, lo tradicionalmente “femenino”. Es más, la mariposa del verso de Ríos es comparable a la paloma del logo en tanto asociación semántica. Entonces, si es cierto que, más que lo normalizado *per se*, es la performatividad lo que construye el género, también es cierto que esas “normas culturales” que se deben repetir son una herramienta política de subyugación para conservar la estabilidad social. De ahí que la hablante de Ríos en los cuadernos que he analizado aquí denote una interiorización no solo del estereotipo racista relacionado con la sexualidad de este cuerpo cultural, sino también, de las normas culturales de género reforzadas por el discurso oficial de su contexto, es decir, la mujer frágil como “una mariposa”.

La hablante de Ríos denuncia una práctica cultural de su contexto, recrudescida en el cuerpo de la mujer negra, de la que emergen las pre-valetientes desventajas de raza y de género de la sociedad cubana de los ochenta. Este cuerpo cultural, al no reconocer las diferencias raciales por haber sido oficialmente “erradicadas” en 1962, ni las de género por idéntica razón, asume como natural lo preceptuado para la mujer, según el “nuevo” patrón revolucionario, cuya única novedad fue la de sumarle al patrón “viejo” (decimonónico) la disponibilidad de la mujer para defender la patria-Nación-Revolución de ser atacada por “el enemigo”. Ese “novedoso” patrón

para su género, además, se contraponen con lo que el imaginario nacional espera de una mujer de raza negra. De igual forma, la mujer negra o mulata cubana identifica como cuestiones de género (“machismo de la zona”, con palabras de Ríos) las desventajas raciales. Satisfacer las expectativas de un imaginario cuyo estereotipo de raza siguió siendo el decimonónico debido al silenciamiento del tema, implica frustrarse ante la imposibilidad de no poder “llegar a ser” la mujer del logotipo de la FMC. Tal contradicción deriva en un cuerpo cultural lacerado, cuya significación depende de factores sociales ajenos a su voluntad, como lo sugiere el sujeto poético de la poesía de Ríos.

En conclusión, *El libro roto* marca el antes y después de la obra de Ríos. A partir de este cuaderno su aporte a la poesía que se produce en Cuba a partir de los ochenta fue marcado con su exploración poética en el terreno de lo onírico. Su obra da un giro hacia la poesía pura, una diametralmente opuesta a la que había “caracterizado”, con palabras de López Lemus, la poesía cubana de los setenta. Con ello, la poeta llevó a su máxima expresión, tal vez sin proponérselo, la política de “rectificación de errores y tendencias negativas” que propuso el Tercer Congreso del PCC en 1986 y, sobre todo, retó las exigencias del poder político hegemónico de una literatura en función de sus intereses.

Finalmente, la obra de esta poeta es la primera entre las escritoras negras y mulatas cubanas nacidas, como Caridad Atencio y Zoelia Frómata o formadas como Ríos, con/por la Revolución cubana, para quienes la temática racial no fue un significante de consideración. La raza quedó eclipsada detrás de las identidades colectivas vacías y “homogéneas”, construidas con fines ideológicos. Por ende, el “cuestionamiento tácito de la realidad y el análisis crítico”, que vio Roberto Zurbarán en la poesía cubana de los ochenta, no estuvo dirigido hacia la temática racial y tampoco hacia el género. En tal dirección, la creación poética de Ríos analizada aquí revela un sujeto femenino negro frágil y carente, confundido por el discurso de la verdad oficial respecto a igualdad de raza y género. Al tiempo que este sujeto, asociado por Ríos con “una inocente mariposa”, asume su estereotipo racial de disponibilidad sexual como “natural”, se frustra ante la imposibilidad de “llegar a ser” mujer por no poder llevar a cabo el *performance* (Butler) de lo prescrito para la mujer (maternidad, hogar, familia). Lo anterior subraya lo contraproducente de estudiar estos dos tópicos, raza y género, por separado (como se hace hoy en Cuba). Estos estudios divorciados no resuelven las contradicciones del

cuerpo cultural de mayor vulnerabilidad entre los redefinidos por el poder político revolucionario, el de la mujer negra, sobre cuyo espacio simbólico las categorías identitarias “raza” y “género” luchan entre sí por satisfacer el imaginario nacional y las “nuevas” normativas.

Obras citadas

- Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa: género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*. La Habana: Letras Cubanas, 1997. Impreso.
- Arrufat, Antón. “Soleida’s Reappearance”. *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Jamaica: Ian Randle Publishers, 2003. 349-353. Impreso.
- Atencio Mendoza, Caridad. *Los viles aislamientos*. La Habana: Letras Cubanas, 1996. Impreso.
- . Entrevista realizada por Lídice Alemán. 31 mayo 2012.
- Bobes, Velia Cecilia. *La nación inconclusa: (re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*. México: FLACSO, 2007. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek. *Contingencia, hegemonía, universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*. Trad. Cristina Sardoy y Graciela Homs. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Castro, Fidel. Consejo de Estado. *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*. Web. Junio 15, 2011. <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>>.
- Davies, Catherine. *A Place in the sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London y New Jersey: Zed Books, 1997. Impreso.
- DeCosta-Willis, Miriam. *Daughters of the Diaspora*. Jamaica: Ian Randle Publishers, 2003. Impreso.
- Farnós Morejón, Alfonso, Fernando González Quiñones y Raúl Hernández Castellón. *Las mujeres trabajadoras y los cambios demográficos en Cuba*. La Habana: Centro de Estudios Demográficos, 1982. Impreso.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder*. Buenos Aires: Alianza, 1990. Impreso.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 2008. Impreso.
- Frómata, Zoelia. *Pasos de ciego*. Cuba: Bayamo, 1989. Impreso.
- . Entrevista realizada por Lídice Alemán. 31 diciembre 2012.

- Guzmán Moré, Jorgelina. *Creación artística y crisis económica en Cuba (1988-1992)*. La Habana: Ciencias Sociales, 2010. Impreso.
- Hekman, Susan J. *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Boston: Northeastern University Press, 1990. Impreso.
- Hernández Herrera, Coralia. Entrevista realizada por Lídice Alemán. 7 julio 2012.
- Hooks, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, Massachusetts: South End Press, 1992. Impreso.
- Kristeva, Julia. "The Semiotic and the Symbolic". *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 2002. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- . "Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad". *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996. Impreso.
- Linares Pérez, Marta. *La poesía pura en Cuba*. Madrid: Colección Nova Scholar, 1975. Impreso.
- López Lemus, Virgilio. *Palabras de trasfondo: estudio sobre la poesía coloquialista cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Impreso.
- . *El siglo entero: el discurso poético de la nación cubana en el siglo XX, 1898-2000*. Santiago de Cuba: Oriente, 2008. Impreso.
- Ríos, Soleida. *De la Sierra*. Santiago de Cuba: Uvero, 1977. Impreso.
- . *De pronto abril*. La Habana: Unión, 1979. Impreso.
- . *El libro roto*. La Habana: Unión, 1994. Impreso.
- . *El libro roto: poesía incompleta y desunida (septiembre 1987 - julio 1989)*. Madrid: La Palma, 2003. Impreso.
- . *El texto sucio*. La Habana: Unión, 1999. Impreso.
- . *Entre mundo y juguete*. La Habana: Letras Cubanas, 1987. Impreso.
- . Entrevista realizada por Lídice Alemán. 7 junio 2012.
- . *Escritos al revés*. La Habana: Letras Cubanas, 2009. Impreso.
- . *Fuga: una antología personal*. La Habana: Unión, 2004. Impreso.
- . Mensaje a la autora. 11 noviembre 2014. E-mail.
- . selec. *Poesía infiel: selección de jóvenes poetisas cubanas*. La Habana: Abril, 1989. Impreso.
- . *Secadero*. La Habana: Unión, 2009. Impreso.
- Rosental, Mark Moisevich y Pavel Fedorovich Iudin, eds. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1965. Web. Febrero 26, 2013. <<http://www.filosofia.org/enc/ros/ros.htm>>.

Zurbano, Roberto. *Elogio del lector*. La Habana: Centro Provincial del Libro, 1991. Impreso.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. 3ra. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Impreso.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: práctica teórica y lucha ideológica*. México: Torno, 2008. Impreso.

Atencio Mendoza, Caridad. *Los cursos imantados: 1994-1995*. La Habana: Unión, 2000. Impreso.

———. *Salinas para el potro: 1990-1991*. La Habana: Extramuros, 2000. Impreso.

———. *Umbrías*. La Habana: Letras Cubanas, 1999. Impreso.

Brittan, Arthur. *Masculinity and Power*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Impreso.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York y London: Routledge, 1993. Impreso.

Capote Cruz, Zaida. *La nación íntima*. La Habana: Unión, 2008. Impreso.

———. Entrevista realizada por Lídice Alemán. 8 junio 2012.

Cardoso Ruiz, Patricio. *Cuba: historia, nación y cultura. De la conquista al triunfo de la Revolución*. Tomo I. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2005. Impreso.

Castellanos, Jorge. *Invención poética de la nación cubana*. Miami, Fl: Universal, 2002. Impreso.

Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961. Impreso.

———. *Segunda Asamblea General del Pueblo de Cuba: Segunda Declaración de la Habana*. La Habana: MINOP, 1962. Impreso.

———. *Mujeres y Revolución: 1959-2005*. La Habana: Federación de Mujeres Cubanas, 2006. Impreso.

Connell, R.W. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. California: Stanford University Press, 1987. Impreso.

Corvalán Pellé, Eric, dir. *Raza*. Cuba, 2008. DVD.

Cruz Capote, Orlando. "La nación, el racismo y la discriminación racial en la historia de Cuba y en la contemporaneidad: ¿Otra batalla ideológica-cultural?" *Kaos en la red*. Web.

- Marzo 10, 2010. <<http://www.kaosenlared.net/noticia/nacion-racismo-discriminacion-racial-historia-cuba-contemporaneidad-1e>>.
- Cubas Hernández, Pedro A. “Entre ademanes de lo posible y ardines de lo permitido: Hablar de racismo en Cuba”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 53 y 54 (verano y otoño de 2009): 44-56. Impreso.
- Davies, Catherine. “Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets”. *Women* 4 (1993): 32-48. Impreso.
- . “Hybrid Texts: Family, State and Empire in a Poem by Black Cuban Poet Excilia Saldaña”. *Comparing Postcolonial Literature: Dislocations*. Ed. Ashok Bery y Patricia Murray. Great Britain: McMillan Press, 2000. 205-218. Impreso.
- . “Madre África y la memoria cultural: Nancy Morejón, Georgina Herrera, Excilia Saldaña”. *Voces femeninas en la poesía afrocubana contemporánea*. Ed. Armando González Pérez. Trad. Belén S. Castañeda. Philadelphia: La Gota de Agua, 2006. Impreso.
- Díaz, Duanel. *Palabras del trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución cubana*. Madrid: Colibrí, 2009. Impreso.
- Espín Guillois, Vilma. *La mujer en Cuba: familia y sociedad*. La Habana: Imprenta Central de las FAR, 1990. Impreso.
- Fernández Robaina, Tomás. *Identidad afrocubana, cultura y nacionalidad*. Santiago de Cuba: Oriente, 2009. Impreso.
- . “Un balance necesario: la lucha contra la discriminación al negro en Cuba de 1959-2009”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 53 y 54 (verano y otoño de 2009): 57-62. Impreso.
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Caronte Ensayos, 1996. Impreso.
- . *Un diálogo sobre el poder*. Buenos Aires: Alianza, 1990. Impreso.
- Frómata, Zoelia. *Ave de tránsito*. La Habana: Unión, 1997. Impreso.
- . *Pasión de los delfines*. Santiago de Cuba: Oriente, 1999. Impreso.
- Fuente, Alejandro de la. *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*. Madrid: Colibrí, 2000. Impreso.
- Fusco, Coco. “Histling for Dollars *Jineterismo* in Cuba”. *Global Sex Workers: Right, Resistance, and Redefinition*. Ed. Kamala Kempadoo y Yo Doezema. New York y London: Routledge, 1998. Impreso.
- González Pagés, Julio César. *Macho, varón, masculino: estudio de masculinidades en Cuba*. La Habana: De la Mujer, 2010. Impreso.

- González Pérez, Armando, ed. *Voces femeninas en la poesía afrocubana contemporánea*. Philadelphia: La Gota de Agua, 2006. Impreso.
- Hart Dávalos, Armando. *Cambiar las reglas del juego*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. Impreso.
- . *Intervención en la IX reunión de ministros de cultura de los países socialistas*. La Habana: Letras Cubanas, 1978. Impreso.
- . *Discurso de clausura del Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. La Habana: UNEAC, 1977. Impreso.
- Hooks, Bell. “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”. *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños, 1994. Web. Noviembre 30, 2012. <<http://www.bib.ub.edu/fileadmin/fdocs/otrasinapropiables.pdf>>.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artist after the Revolution*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004. Impreso.
- Informe Central I, II y III Congreso del Partido Comunista de Cuba: presentado por el compañero Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*. La Habana, Cuba: Editora Política, 1990. Impreso.
- Kutzinski, Vera. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *Del post-marxismo al radicalismo democrático. Entrevista*. Santiago de Chile: Materiales de Kritica, 1986. Impreso.
- . *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Ley de la maternidad de la trabajadora*. La Habana: Ministerio de Justicia, 1974. Impreso.
- López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana 1790-1990: cien poemas antológicos*. La Habana: Abril, 1999. Impreso.
- Luciak, Ilja A. *Gender and Democracy in Cuba*. Gainesville: University of Florida Press, 2007. Impreso.
- Marinello, Juan. “Veinticinco años de poesía cubana”. *Ensayo cubano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 113-39. Impreso.
- Memorias del 3er Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales, 1984. Impreso.

- Moore, Carlos. *Castro, the Blacks, and Africa*. Los Angeles: Center of Afro-American Studies - University of California, 1988. Impreso.
- Morales Domínguez, Esteban. "Cuba: algunos desafíos del color". *La Jiribilla. Revista Digital de Cultura Cubana* (2006). Web. Febrero 15, 2012. <http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n231_10/231_03.html>.
- . *Desafíos de la problemática racial en Cuba*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2007. Impreso.
- Morejón, Nancy. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 2005. Impreso
- . *Fundación de la imagen*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Impreso.
- . *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión, 1982. Impreso.
- Mujeres*. Año 1.1-2 (1961). Impreso.
- . Año 2.1-12 (1962). Impreso.
- . Año 3.1-12 (1963). Impreso.
- . Año 10.1-12 (1970). Impreso.
- Navarro, Desiderio. "Introducción al ciclo: 'La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión'". *Criterios*. Web. Junio 15, 2011. <<http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf>>.
- Nuez, Iván de la. "El cóndor pasa". *La Gaceta de Cuba: Periódico mensual de arte y literatura*. La Habana: UNEAC, 1989. 10-11. Impreso.
- Núñez Sarmiento, Marta. "Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001)". Ponencia presentada en la Reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos LASA 2001, Washington D.C., 6 al 8 de septiembre de 2001. *Gender and Society* 17 (2003): 7-31. Impreso.
- Partido Comunista de Cuba. *Resoluciones aprobadas por el III Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana: Editora Política, 1986. Impreso.
- Pérez Simón, Luis. "Subalternidad y fragmentación: consecuencias del protagonismo histórico del negro para el mulato en la literatura cubana post-revolucionaria". *Otro Lunes: Revista Hispanoamericana de Cultura* 2.5 (diciembre 2008). Web. Julio 01 2012. <<http://otrolunes.com/archivos/05/html/este-lunes/este-lunes-n05-a01-p01-2008.html>>.
- Plasencia, Arianne. "Sex Tourism in Modern Cuba: An Outgrowth of The Tourism Industry's Focus on Free-Market Capitalism". *The Georgetown Journal of Gender and the Law* 3 (2009): 999-1015. Impreso.
- "Propósitos". *Mujeres* 15 noviembre 1961: 50. Impreso.

- Randall, Margaret. *Women in Cuba: Twenty Years Later*. New York: Smyrna Press, 1981. Impreso.
- . ed. *Breaking the Silences: 20th Century Poetry by Cuban Women*. Canada: Pulp Press Book Publishers, 1982. Impreso.
- . *Gathering Rage: The Failure of Twentieth Century Revolutions to Develop a Feminist Agenda*. New York: Monthly Review Press, 1992. Impreso.
- Ríos, Soleida. *Antes del mediodía. Memoria del sueño*. La Habana: Unión, 2011. Impreso.
- . *Aquí pongamos un silencio. Antología breve*. Colombia: San Librario, 2010. Impreso.
- . selec. *El retrato ovalado*. Brasilia: Thesaurus, 2012. Impreso.
- . *Estrías*. Archivo modificado por última vez el 12 de enero 2014. Archivo de *Microsoft Word*. Matanzas: Vigía, 2010. Impreso.
- Rivera Pérez, Aymée. “El imaginario femenino negro en Cuba”. *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. Selec. Daisy Rubiera Castillo e Inés María Martiatu Terry. La Habana: Ciencias Sociales, 2011. Impreso.
- Scott, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. Web. Diciembre 20 2011. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/scott.pdf>>.
- Segundo Congreso del Partido Comunista de Cuba: Informe Central*. La Habana: Editora Política, 1980. Impreso.
- Sklodowska, Elzbieta. *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Smith, Lois M. y Alfred Padula. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- Tesis y resoluciones: Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana: Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 1976. Impreso.
- Uxó González, Carlos. *Representación del personaje del negro en la narrativa cubana: una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum, 2010. Impreso.
- Vasallo Barrueto, Norma. “El género: un análisis de la ‘naturalización’ de las desigualdades”. Archivo modificado por última vez el 16 de marzo 2005. Archivo de *Microsoft Word*.
- . “Identidades en tránsito: cubanas de tres generaciones”. Archivo modificado por última vez el 14 de febrero 2005. Archivo PDF

- Wasmer Miguel, Guillermo, ed. *La mujer en la Cuba socialista*. La Habana: Orbe, 1977. Impreso.
- Žižek, Slavoj. “Kafka, crítico de Althusser”. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 2001. 73-77. Impreso.
- Zurbano, Roberto. “El triángulo invisible del siglo xx cubano”. *Temas* 46 (2006): 111-123. Impreso.
- . “For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn’t Begun”. *The New York Times* 24. Marzo 2013. Impreso.
- . *Poética de los noventa: ¿ganancias de la expresión?* La Habana: Abril, 1996. Impreso.

Sobre la autora

Lídice Alemán terminó su doctorado en Literatura Latinoamericana Contemporánea en la Universidad de Washington en Saint Louis, Missouri, con un certificado en Estudios de Género, Raza y Sexualidad. Ha publicado los libros de poesía *Entrar descalza* (2002) e *Indecisiones del arquero* (2004), así como artículos de crítica literaria sobre poesía y cine en revistas académicas estadounidenses. Su tesis doctoral, “Representación de raza y género en la poesía de las poetas negras y mulatas cubanas (1960-1980)”, se encuentra en proceso editorial. Actualmente ejerce como Profesora Visitante en Truman State University, enseñando Español y Literatura Latinoamericana Contemporánea mientras continúa desarrollando trabajos de investigación.

Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de los saberes sujetos en una novela argentina contemporánea

Diego E. Niemetz

Universidad Nacional de Cuyo – CONICET, Mendoza, Argentina

diegoniemetz@gmail.com

Partiendo de algunas ideas de Michel Foucault sobre la construcción de una genealogía, se analiza cómo *María Domecq*, de Juan Forn, ofrece un ejemplo sobre el modo en que la novela histórica posmoderna, o *nueva novela histórica*, replantea los relatos a través de los cuales se construye una identidad familiar (que, en muchos casos, pretende coincidir con la identidad de un país). En el texto seleccionado, es posible observar la introducción de un discurso de denuncia y desenmascaramiento de las atrocidades cometidas por el poder. En una perspectiva más amplia, será factible señalar el modo en que esa revisión crítica de la elite dominante apunta a cuestionar el relato oficial sobre los hechos del pasado, es decir, la forma en que se construye la Historia. A partir de dicho movimiento revisionista, se llega a revelar que la memoria de la historia es producto de una relación de fuerzas que se debe desnudar y denunciar.

Palabras clave: nueva novela histórica; posmodernidad; Juan Forn.

Cómo citar este texto (MLA): Niemetz, Diego E. "Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de los saberes sujetos en una novela argentina contemporánea". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 297-319.

Artículo de reflexión. Recibido: 15/10/14; aceptado: 11/12/14.



Juan Forn and the Assault on History: Toward a Genealogy of Subjugated Forms of Knowledge in a Contemporary Argentinean Novel

On the basis of Michel Foucault's ideas regarding the construction of a genealogy, the article analyzes Juan Forn's *María Domecq* as a postmodern historical novel, or *new historical novel*, that reformulates the narratives through which a family identity (which, in many cases, coincides with a country's identity) is built. In the selected text, it is possible to detect the presence of a discourse aimed at denouncing and unmasking the atrocities perpetrated by those in power. Within a broader perspective, it is possible to say that this critical revision of the dominant elite questions the official narrative of past events, that is, the way in which History is written. That revisionist movement reveals that historical memory is the result of a relation of forces that must be unveiled and denounced.

Keywords: new historical novel; postmodernity; Juan Forn.

Juan Forn e o assédio à história: rumo a uma genealogia dos saberes sujeitos numa novela argentina contemporânea

Partindo de algumas ideias de Michel Foucault sobre a construção de uma genealogia, analisa-se como *María Domecq*, de Juan Forn, oferece um exemplo sobre o modo em que o romance histórico pós-moderno, ou *novo romance histórico*, reinterpreta os relatos por meio dos quais se constrói uma identidade familiar (que, em muitos casos, pretende coincidir com a identidade de um país). No texto selecionado, é possível observar a introdução de um discurso de denúncia e desmascaramento das atrocidades cometidas pelo poder. Numa perspectiva mais ampla, será factível indicar o modo em que essa revisão crítica da elite dominante aponta a questionar o relato oficial sobre os fatos do passado, isto é, a forma em que a memória da história é produto de uma relação de forças que se deve desnudar e denunciar.

Palavras-chave: novo romance histórico; pós-modernidade; Juan Forn.

LA NOVELA MARÍA DOMEQ (2007), de Juan Forn, es una obra que, a mi juicio, revela una fuerte impronta posmoderna en el tratamiento del material histórico del cual se nutre, y en la apropiación y utilización de una serie de recursos narrativos característicos, fundamentalmente de la autoficción. Antes de proseguir, y esquivando la espinosa discusión acerca de si la utilización del término “posmodernidad” es apropiada para el contexto social, político y cultural de América Latina,¹ debo decir que partiré de la definición del posmodernismo entendido como una “pauta cultural”, según las ideas de Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.² El autor, al proponer una periodización para las etapas de la modernidad y la posmodernidad, destaca que a menudo las hipótesis de que se valen las historias (en nuestro caso las historias literarias) tienden a “pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del periodo

- 1 Para un desarrollo del concepto de posmodernidad en la literatura hispanoamericana, puede consultarse el libro de Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. He trabajado sobre este concepto aplicado a la narrativa de Osvaldo Soriano en un artículo titulado “De buen periodista a escritor polémico”, y a parte de la obra de Manuel Mujica Láinez en mi tesis doctoral, defendida en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) en mayo del 2013.
- 2 Una complicación adicional en la utilización del concepto es la especialización semántica de los términos “posmodernidad” y “posmodernismo” que se observa en ciertos estudios sobre el tema. El primero de ellos habitualmente se utiliza en referencia a las diversas elaboraciones estéticas y filosóficas, en algunos casos muy divergentes entre sí, que pretendieron enfrentar o cuestionar el espíritu de la modernidad. Se trata de un concepto más amplio y, en cierto sentido, más flexible. El segundo término, más restrictivo que el anterior en relación a lo geográfico y a lo cronológico, haría referencia a los cambios socioculturales observables con mayor fuerza desde el último tercio del siglo xx en las naciones donde se instauró el modelo neoliberal (el “capitalismo avanzado” al cual se refiere Jameson). Si bien hay motivos atendibles que permiten justificar ambas conceptualizaciones, me parece que, en relación con el estado actual de las discusiones al respecto y teniendo en cuenta los objetivos específicos de este trabajo, no resulta fecundo sostener tales diferencias. Esta posición se fundamenta en dos puntos: primero, en el hecho innegable de que en razón de la polémica alrededor de los dos conceptos (véase el texto de Shaw mencionado en la nota anterior) y la consecuente necesidad de los críticos por precisarlos una y otra vez, estos han terminado por recibir tantas definiciones que, en algunos casos, la presunta diferencia conceptual entre ellos es imperceptible. Segundo, que en un trabajo de estas características resulta pertinente la utilización de los avances obtenidos en cada una de las corrientes aludidas ya que, de hecho, en la novela que estudiamos pueden verificarse tanto recursos estéticos asociados con la posmodernidad, como posicionamientos culturales relacionados con el posmodernismo. Por lo tanto, los términos en cuestión se introducen, aunque atendiendo a las diferencias, con un espíritu unificador que no busca pasar por alto los desarrollos teóricos, sino amalgamarlos, dadas sus potencialidades explicativas.

histórico como una homogeneidad compacta” (15). Posicionándose frente a la que considera una flagrante simplificación, afirma que:

Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el “posmodernismo”, no como un estilo, sino más bien como una *pauta cultural*: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí. (Jameson 15-16)³

De tal modo, surge la posibilidad de abordar la posmodernidad en un sentido amplio, independientemente del contexto social o geográfico en el cual se haya producido una obra. Según Jameson, por lo tanto, el posmodernismo es un espíritu común a diferentes sociedades, porque permite poner en diálogo datos provenientes de niveles diversos que se amalgaman. Entonces, podría pensarse que la posmodernidad, en el ámbito artístico, es una confluencia de rasgos que no manifiestan homogeneidad alguna, sino que obliga a poner el foco en la concurrencia de estos. En cuanto a esa aleatoriedad perceptible en las manifestaciones posmodernas, Sandra Jara, quien sigue en parte la línea de pensamiento de Jameson, aclara también la cuestión en los siguientes términos:

más que pensarla como un nuevo periodo histórico, entendemos la posmodernidad como una interpretación de la Modernidad que conlleva una actitud crítica hacia ella. Por tal motivo —aunque nos resulte incómodo el prefijo *pos*, debido a la carga temporal que implica—, las líneas que siguen intentarán mostrar que, si es posible hablar de una teoría literaria posmoderna, es porque ella surge gracias a que en el seno de la Modernidad se originó una línea de pensamiento dirigida a conmovir algunos de sus principios absolutos. (15)

Si bien la autora orienta su análisis hacia las líneas filosóficas que desarrollan algunos estudios críticos sobre la literatura, el fragmento citado tiene la virtud de recordarnos con claridad la complejidad que subyace en la terminología, y de destacar el áspero cuestionamiento de los paradigmas modernos que se realiza en la posmodernidad. Justamente en esa dialéctica

3 Los énfasis en las citas son míos, a menos que se indique lo contrario.

residen algunas de las claves que permiten interpretar la novela de Juan Forn, que es objeto de estudio en este trabajo.

Como señalé al comenzar, en *María Domecq* la impronta posmoderna puede identificarse tanto en el tratamiento que se da a ciertos temas como en los recursos y la estructura formal del relato. En cuanto a los temas, el texto gira, superficialmente, en torno a una relación amorosa que el narrador-protagonista establece con María Domecq, una prima suya y, a partir de allí, alrededor de la investigación que emprende para descubrir la verdad sobre la vida de un antepasado de ambos, muy prominente: el almirante García Domecq. Esta investigación supondrá, en primera instancia, un duro cuestionamiento de la credibilidad del relato mítico de la oligárquica familia a la cual pertenece el narrador, pero también, por extensión, una advertencia acerca de las manipulaciones sobre las que se asienta la historia oficial de un país. En otras palabras, y en un sentido amplio, la pesquisa del protagonista lleva a reflexionar sobre las limitaciones de la conservación de la memoria colectiva, sea como tradición oral o sea como historia presuntamente científica.

El crítico Leopoldo Brizuela, que reseñó la novela para el suplemento de cultura *ADN* de *La Nación*, anotó en aquella ocasión que de esta obra

se impone decir ante todo que narra una historia extraordinaria: su materia, en gran parte real, abarca varias culturas, dos o tres siglos, y varias generaciones de una familia de la alta burguesía argentina, pero sobre todo hechos que nunca hasta ahora habían sido relatados, ni en la ya larga tradición de las “novelas de la oligarquía” ni en el resto de la literatura nacional. Toda la fuerza, la convicción y la audacia formal del libro provienen de una urgencia que excede al propio autor: la de una zona de nuestra cultura que depende de la palabra para poder sobrevivir, una zona que no puede identificarse ya con una sola clase.

En cuanto a los recursos formales utilizados para alcanzar dicho objetivo, cabe destacar, para los fines de este trabajo, el de la autoficción.⁴

4 La autoficción es un tipo de narración bastante particular que progresivamente viene ganando terreno en los estudios literarios desde la década de 1970, cuando el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky acuñó la expresión para calificar una novela suya titulada *Fils* (1977). Doubrovsky buscaba, tanto con la novela como con la nueva

Para comprender su importancia hay que señalar que Forn, nacido en 1959 en Buenos Aires, en el seno de una familia de la elite económico-política argentina,⁵ introduce en varias de sus producciones literarias confesiones e intimidades sobre los integrantes del clan, fundamentalmente para expresar sus disidencias o sus incomodidades respecto al espacio social que ocupan. No sería apresurado afirmar que ese espíritu de cuestionamiento alcanza su fuerza máxima con *María Domecq*. Y, justamente, uno de los

clasificación, poner en duda algunas teorías académicas relativas a los pactos de lectura y a la figura del escritor como garante último del texto, que surgieron especialmente de las afirmaciones de Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975). En ese estudio, y en reformulaciones posteriores, Lejeune intentó dar cuenta de la autobiografía como un género contractual, que depende de “que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (52). La afirmación de Lejeune de que la autobiografía se opone a la novela en primera persona a partir de los recursos que asignan la identidad (fundamentalmente, el nombre del autor al pie del texto), fue el punto de partida para que Doubrovsky comenzara su acción estético-crítica, presentando una novela y un neologismo que buscaban romper la frontera señalada. Sin lugar a dudas, uno de los trabajos más completos sobre el tema es la tesis doctoral de Vincent Colonna titulada “L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)”, que data de 1989, en la que explora las posibilidades analíticas del término autoficción. Colonna es enfático al señalar que, si bien la proliferación de autoficciones se ha vuelto habitual a partir de la década de 1970, no debe suponerse que no existiera antes; gran parte del desarrollo de su tesis está dedicado al estudio del mecanismo autoficcional en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, donde detalla de un modo muy clarificador la puesta en abismo que implica la ficcionalización del autor, del campo literario e incluso de la misma novela. En el mundo hispanohablante, uno de los críticos más destacados sobre el tema es Manuel Alberca, quien ha trabajado el concepto en varios artículos y en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* donde, además de definir esta modalidad narrativa, analiza las implicaciones que esta conlleva para el acto de escribir y de leer. En ese sentido, expresa que la autoficción “está ligada a la quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, teorizada por la crítica literaria estructuralista, pues aunque tiene una apariencia realista convencional, en el fondo cuestiona y subvierte de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos” (50). En consonancia, Alicia Molero de la Iglesia destaca también que “en la ficción autobiográfica van a confluir la capacidad de la novela para hacer visible la condición disgregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones. *Porque a la autoficción le afecta como a la autobiografía la necesidad de revelación del sujeto, pero esta búsqueda la realiza la novela no solo expresándose sobre ello, sino representándolo*” (545).

- 5 El concepto de elite es entendido aquí en los términos desarrollados por Teun A. van Dijk, como “una noción heurística para definir algunos grupos sociales que disponen de recursos de poder específicos [...]. Los recursos de poder de las élites pueden ser múltiples e incluyen propiedad, remuneración, control de decisión, conocimiento, pericia, cargo, rango y, además, recursos sociales e ideológicos, como estatus, prestigio, fama, influencia, respeto y similares, según se los otorgue un grupo, una institución o la sociedad en general” (72).

elementos de la obra que juega a favor de esta concepción es el mecanismo de la autoficción, constatable en la identificación entre autor y personaje mediante el denominado “protocolo nominal”. En este sentido, en novelas anteriores de Juan Forn a la que nos ocupa aquí, es apreciable un elemento autobiográfico que se puede distinguir en el parecido de ciertos pasajes narrativos con anécdotas familiares que el escritor ha hecho públicas. Así, por ejemplo, en la novela *Corazones* son reconocibles, en muchos de los personajes, los rasgos de miembros de la familia de Forn.⁶ Sin embargo, el socavamiento de los límites entre lo real y lo ficcional, tan característico de la autoficción, agrega un condimento especial a *María Domecq*: apenas iniciada la narración, un personaje que se llama Juan, que trabaja en el mismo periódico que Forn (*Página/12*) y que firma una nota que en verdad fue publicada por él mismo en el diario, sufre un grave problema de salud, similar al que atravesó el escritor. Esta base determinará la lectura del texto, promoviendo como regla de acceso a este el pacto ambiguo del que habla Alberca.⁷

La combinación entre la voluntad de indagar en el pasado y los mecanismos de la autoficción se asienta en una serie muy compleja de operaciones, cuyo resultado a nivel ficcional es el descubrimiento, por parte del narrador, de una genealogía ampliada de su familia, en la que se incluye a miembros bastardos que habían sido expulsados de los relatos previos. El efecto extratextual, sin embargo, conlleva una vacilación irresoluble, ya que, si es cierto que parte del efecto de esa dinámica radica en la revisión del pasado familiar de Juan (fundamentalmente de algunos aspectos ocultos sobre la participación de su bisabuelo, el almirante García Domecq, en los actos xenófobos perpetrados en Buenos Aires durante la Semana Trágica

6 De hecho, el propio escritor reconoce este vínculo en *María Domecq* cuando menciona, metaficcionalmente, la publicación de una temprana “novela autobiográfica protagonizada por mi abuelo y yo” (110), y cuando resume, en varias ocasiones, el argumento de esta (véanse, por ejemplo, las páginas 106 y 110). Originalmente, la novela fue publicada bajo el título *Corazones cautivos más arriba* (1987) y luego reeditado como *Corazones*.

7 Al definir la autoficción en uno de sus artículos, Alberca destaca que se trata de una propuesta de lectura vacilante entre el pacto novelesco y el autobiográfico. De esa inestabilidad proviene el calificativo de “ambiguo” con que califica a este tipo de producción: “En tanto que género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, especialmente activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total” (“El pacto ambiguo” 16).

de enero de 1919),⁸ no es menos cierto que el objetivo de fondo sea minar la fe cientificista acerca del discurso histórico.

Es posible, por lo tanto, analizar la simbólica guerra de la memoria que se establece en el relato, a través del cual el clan familiar elabora una narración que procura ordenar y mitificar la figura del almirante (valiéndose, como queda dicho, de una serie de omisiones y desplazamientos acerca de su pasado), y la estrategia, a mitad de camino entre el revisionismo histórico y la ficción literaria, con la que el narrador intenta reponer los silencios de ese discurso. Como señalé, la proyección de estas revelaciones oprobiosas no afecta solamente a la memoria de la familia, sino a la de la Nación porque, como es evidente, para el grupo dominante la historia del clan es la historia del país y, por eso mismo, cuestionar lo particular implica también en este caso apuntar a lo general.

En esta perspectiva, la elaboración de la que es objeto el pasado de la familia del narrador en *María Domecq* reviste características similares a las que Ricardo Piglia identifica en su ensayo “Ideología y ficción en Borges” (1977). El crítico hace notar en esas páginas que, en la escritura de Jorge Luis Borges, la *narración genealógica* es una construcción que

no tiene nada que ver con la verdad de una autobiografía, es más bien la reelaboración retrospectiva de ciertos datos biográficos que son forzados a encarnar un sistema de diferencias y de oposiciones [entre la vertiente materna-cultural y la vertiente paterna-militar]. (1-2)

8 Con el nombre de “Semana Trágica” se conocen una serie de sucesos acaecidos en Buenos Aires durante el mes de enero de 1919. Lo que comenzó como una protesta sindical en contra de las condiciones laborales en algunas fábricas de la ciudad, derivó en hechos de violencia entre los trabajadores, la patronal y el gobierno. Algunos grupos oligárquicos, disconformes con la posición asumida por el presidente Hipólito Yrigoyen (el primer mandatario elegido a través del voto libre en la Argentina), crearon organizaciones paramilitares para atacar a los huelguistas. Sin lugar a dudas, la más conocida de esas organizaciones fue la Liga Patriótica Argentina, que entre sus acciones, además de los choques armados con grupos obreros, cuenta la planificación y ejecución del primer pogromo acaecido en América Latina en contra de la comunidad judía. Para un análisis en profundidad de estos hechos puede consultarse el libro *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, de Daniel Lvovich, especialmente los capítulos “La Semana Trágica: El gran miedo de 1919” y “La inquietud conservadora (1919-1927)”. Sobre la actuación del almirante Domecq en la organización de la Liga Patriótica, véanse páginas 189 y ss.

Se trata de un esquema dualista, a partir del cual se establece una “interpretación ideológica” (Piglia 4), en la que conviven los dos linajes mencionados. Sin embargo, la poética forniana se instala en un espacio algo diverso al de Jorge Luis Borges, puesto que en gran medida lo que puede apreciarse en *María Domecq* no es la exaltación del linaje tanto en su vertiente cultural como en la militar, sino la voluntad de subsumir una a la otra. En términos generales, podemos afirmar que el proyecto de Forn supone la revisión crítica de la herencia militar a través de la herencia cultural: si en opinión de Piglia la obra de Borges resulta de un intento por conciliar ambas vertientes en una realidad de conjunto, que si no las resuelve por lo menos les permite coexistir armónicamente, en la obra de Forn existe la voluntad explícita de anular una de ellas a través de la otra. Mediante la introducción en la narración de hechos documentados junto con conjeturas cuya comprobación es difícil o directamente imposible, la escritura permite desenmascarar las mentiras del relato heroico de la historia familiar (literalmente inoculado desde la infancia, como se deja ver en la novela), para revelar una parte silenciada u ocultada del pasado. Esto no impide, como señala Piglia para el caso del autor de *El Aleph*, que la ficción familiar también sea, en Forn,

una interpretación de la cultura argentina: esas dos líneas son las dos líneas que, según Borges, han definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. (2)

Por lo tanto, si bien una de las intenciones primordiales de la novela es instalar un discurso desestabilizante en relación a algunos de los presupuestos que fundan la nacionalidad de ciertos grupos (y la Semana Trágica lo es), la disputa entre una versión desde arriba (que exalta el militarismo y oculta la masacre) y una versión desde abajo (alternativa y de denuncia) en el seno de la elite dominante revela algo más que la simple presencia de una oveja descarriada del rebaño, como se presenta repetidamente a sí mismo el narrador de la novela. De hecho, como venimos afirmando, la operación podría considerarse como un intento de desplazamiento del poder militar (asociado, entre otros condimentos, a la idea de una nacionalidad católica,

hispanista, filofascista, que parte del grupo de elite ostenta y que es revelada en la interpretación de los acontecimientos que se propone en la novela), a partir de la afirmación de la supremacía del capital simbólico⁹ encarnado en el periodista-escritor que protagoniza el relato.

En las páginas que siguen, procuraré analizar el modo en que esa *narración genealógica* apunta en buena medida a cuestionar el relato oficial sobre los hechos del pasado y, por ende, a sugerir que la historia en su versión oficial es producto de una relación de fuerzas en la que predomina la parte más poderosa. Un antídoto contra esas imposiciones, parece sugerir la novela, es la elaboración de versiones alternativas al discurso hegemónico, en las que tengan lugar otras voces que han sido acalladas o por medio de las cuales se revelen facetas escondidas de hombres prominentes de la escena nacional. Además de tomar nota del ejercicio de autocrítica y de exhibición de las vergüenzas familiares encarado por el escritor, que se manifiesta en asuntos muy concretos, referidos, como dije, a la historia de la familia y del país, me parece importante reflexionar sobre la naturaleza de tal ejercicio, sobre su principio impulsor, pero también, fundamentalmente, sobre el combustible que alimenta esa acción y que es el mismo que puede registrarse en muchos otros escritores contemporáneos.

Lo que quiero decir es que la zona de fricción entre un relato del clan y uno de la nación configura un espacio en el cual no es difícil observar el funcionamiento de lo que Michel Foucault denominó *saberes sujetos*. Para ser más preciso, me parece pertinente señalar que en la novela hay mecanismos que, apuntalados en la historia o en la ficción (lo mismo da, como señala Piglia), podrían identificarse con las dos acepciones que Foucault da a los mencionados saberes, es decir como “contenidos históricos que fueron sepultados o enmascarados dentro de coherencias funcionales o sistematizaciones formales” (17) y, principalmente, como

toda una serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido. Y la crítica se efectuó a través de la reaparición de estos saberes bajos, no

9 Sobre el concepto, véase el libro de Teun A. van Dijk ya citado (75-76) y, principalmente, el libro *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, de Pierre Bourdieu, donde desarrolla el concepto en diversos pasajes.

calificados o hasta descalificados (los del psiquiatrizado, del enfermo, del enfermero, del médico que tiene un saber paralelo y marginal respecto del saber de la medicina, el del delincuente), de estos saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencial incapaz de unanimidad y que solo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que lo circunda). (18)

Aunque voy a profundizar en estos puntos, me parece necesario adelantar que estos saberes sujetos, en la novela, están encarnados en dos ramas bastardas de la familia Domecq: en Noburo Yokoi, un hijo extramatrimonial no reconocido que el almirante tuvo con una japonesa durante su estadía en Oriente, al que la familia siempre se negó a reconocer; y en María Domecq, descendiente de la hija con problemas mentales del almirante. Estas dos ramas, ocultas en la versión oficial del linaje, son justamente las que el narrador presentará como las opciones que pueden volver a contar el pasado, y desmontar la fantasía colectiva del clan.

Más arriba he dejado entrever que *María Domecq* puede pensarse como una novela histórica, a pesar de que difícilmente cumpliría con los estándares canónicos con los que, en general, se relacionan las obras que se incluyen en dicho subgénero. Esta asociación se sustenta en la propuesta de Fernando Aínsa acerca de la denominada nueva novela histórica cuando, en su libro *Reescribir el pasado*, considera que disciplinas como la genealogía “han abierto las puertas a una sugerente ficcionalización, situada entre la biografía, el ‘relato de vida’ o la saga familiar del rastreo histórico de los orígenes” (43). En efecto, la novela de Forn registra todas estas características: en primera medida se trata de un relato autoficcional (que intencionalmente se ubica, por lo tanto, en una zona ambigua que cuestiona los límites entre biografía y ficción). En segundo lugar, el texto también se dedica a explorar la saga genealógica, principalmente a través de la figura del almirante Manuel Domecq García, gran héroe patriarcal de la familia, tal y como es exaltado en los relatos de la abuela del narrador. Por último, la novela rastrea los orígenes identitarios de la elite y del país, al develar la trama oculta de la vida del almirante, a partir de la cual se ponen en evidencia su participación activa en la fundación de la Liga Patriótica Argentina y su acción represiva durante los luctuosos hechos de 1919. Justamente en este último sentido

puede armonizarse perfectamente con las ideas de Foucault acerca de la conformación de genealogías que hemos copiado, que Aínsa llama la atención sobre el hecho de que muchas de las novelas producidas con esas características “son interesantes en la medida en que la filiación familiar se entronca con las raíces identitarias respectivas de la Argentina y el Brasil oscilando en forma pendular entre Europa y América” (43).¹⁰

Los saberes sujetos del clan Domecq: operetas y pogromos en el seno de una tradicional familia argentina

Como queda dicho, en el caso de *María Domecq* las relaciones genealógicas son utilizadas de modo explícito por el narrador para vincular la historia del clan con la de la Argentina, pero desde una perspectiva descentrada y que nada tiene que ver con el mitificado (y mistificado) heroísmo de los antepasados borgeanos. En ese sentido, la estadía del almirante en Japón durante la contienda con Rusia juega un papel fundamental, a raíz de la cuota de exotismo y prestigio que atrajo sobre su figura, la cual ahora Juan trata de deconstruir.

El hecho de que la novela esté plagada de referencias orientalistas, elemento muy característico en la cultura de las familias de la oligarquía vernácula de comienzos de siglo, es mucho más que un simple dato anecdótico. Es la materialización concreta del mito familiar:

Toda familia tiene su relato mítico y ese es el que habíamos escuchado desde chicos mis primos y yo de boca de nuestra abuela, *corroborado y potenciado por todos los objetos japoneses que nos rodeaban en aquella casa*: katanas con pendones que colgaban de las paredes; vitrinas de laca y cristal donde parecían flotar en el aire las figuras talladas en marfil de samurais y dragones; acuarelas verticales con ideogramas y un monte nevado o la rama de un

¹⁰ María Cristina Pons sostiene ideas parecidas que justifican la inclusión de novelas como *María Domecq* en el subgénero: “En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo xx, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla” (97).

cerezo en flor; fotos en sepia con fondos de pagodas o jardines y personajes uniformados en primer plano, todas ellas en marcos delicadamente trabajados en caoba; y, en especial, dos tigres acechantes de hierro que custodiaban la chimenea en la que no había vuelto a arder el fuego desde que el almirante murió, en 1951. (Forn 20)

La aparición de elementos orientales en *María Domecq* sirve tanto para caracterizar el ambiente y la época, como para introducir una doble dimensión, heroica y exótica en el pasado del almirante Manuel Domecq García. Esto se hace manifiesto, por ejemplo, cuando el narrador describe el ceremonial que su abuela Akita¹¹ seguía cuando evocaba, para los niños de la familia, la vida del almirante:

Pocas escenas encarnaban tan plenamente mi infancia como aquellas tardes a los pies del sillón de ella, después de que nos arrearan en dulce montón del jardín a la cocina, a lavarnos atropelladamente las manos, y de ahí al living, donde nos esperaba ella recién levantada de la siesta, con el té servido. Akita señalaba entonces alguno de los muchos objetos japoneses que poblaban aquella enorme habitación y nos contaba quién se lo había dado al almirante, y por qué, y qué recuerdos le traía a él contemplarlo. (21)

La narración acarrea, consecuentemente con su principio de adoctrinamiento, una moraleja cuya intención es transmitir a la generación nueva el liderazgo y el legado del almirante. Cuando los niños inquieran sobre los motivos que llevaron al antepasado a permanecer en la Argentina, la anciana memorialista reacciona así:

11 Ya la historia del nombre de la abuela, Akita, contiene una nota de orientalismo, con todo el conjunto de operaciones de idealización y generalización características de esa perspectiva: “Una de las razones por las que todos esos nietos adorábamos a nuestra abuela era porque se llamaba [...] Akita [...]. El almirante conoció a la pequeña Akita al volver de Japón. De hecho, la bautizó así cuando la tuvo en sus brazos por primera vez”, porque “en ausencia del almirante, [la pequeña] había recibido el nombre de la hermana que la antecedió por breve tiempo en la tierra. Pero parece que él detestaba esa costumbre, y al volver a la Argentina movió sus influencias, que no eran pocas, hasta lograr cambiarle el nombre a su hija” (Forn 21). Observaremos con mayor detenimiento la carga de idealización que conlleva el orientalismo, al detenernos en el rechazo de Akita (la legítima) hacia su hermano Noboru (el bastardo).

Akita entonces nos decía que el tiempo de los guerreros ya había terminado; que por esa razón el almirante se había quedado en la Argentina, aportando su granito de arena al progreso de nuestro país, y que por eso había ahora en Buenos Aires unos astilleros y una calle que llevaban el nombre Domecq García, y que eso era lo más importante: que nosotros supiésemos seguir su ejemplo cuando fuéramos adultos, para hacer más grande el país donde vivíamos. (22)

El sistema hagiográfico oficial queda claramente aludido a través de la mención de los monumentos. Implícitamente se establece un círculo de retroalimentación, cuya lógica parece sugerir que, como el almirante fue un gran servidor de la patria, ha merecido el infrecuente honor de que diferentes lugares de la ciudad lleven su nombre, pero también que quienes tomaron la decisión de hacer esos homenajes no podían estar equivocados. Este tipo de mecanismo, a través del cual se busca regir la memoria colectiva, es uno de los canales más recurrentes contra los cuales la nueva novela histórica reacciona. En efecto, la naturalización del conocimiento resulta siempre un núcleo que debe ser roído por los relatos, en este sentido contraculturales, de la narrativa posmoderna.

A pesar de compartir esta intención con muchos de sus contemporáneos, el caso de Forn presenta la particularidad de que el sentido común histórico que debe ser deconstruido hace referencia al pasado familiar, cuyos alcances en el presente pueden ser testimoniados por él mismo. Una vez delimitado el escenario en que deben moverse los personajes, Juan, el narrador de la novela, recuerda que, entre los dos linajes que fundan la rama paterna, él ya ha hecho su elección:

Para *mi* relato mítico, yo no venía del almirante: yo venía de Carlos Forn, el gran cabrón de la familia, el arribista que se había casado con mi abuela y le había despilfarrado la fortuna y había hecho la vida más bien imposible a mi padre y sus hermanas y había terminado instalándose en la casa de La Cumbre cuando no soportó un minuto más de tilinguería porteña. (26; énfasis en el original)

La rebeldía del personaje frente a la lógica panegirista resulta un anticipo elocuente de la actitud que, como hemos comentado, no pretende la exaltación del linaje militar al modo borgeano, sino que busca poner en evidencia

el revés trágico que se esconde tras la imagen heroica de los antepasados militares. En el transcurso de la novela la acción corrosiva del discurso irá derivando lentamente desde lo íntimo-familiar hacia lo público-nacional a través, fundamentalmente, de la convergencia de dos líneas argumentales. La primera de ellas es el descubrimiento de que el almirante tuvo un hijo con una mujer japonesa y la hipótesis de que el militar argentino podría haber sido el inspirador del personaje Pinkerton, de *Madame Butterfly*. Esta especulación, indemostrable en términos estrictamente historiográficos, es introducida por medio de un interlocutor significativo por su representatividad en relación a la institución historiográfica: el historiador De Marco,¹² a quien el narrador entrevista al comienzo de la novela. Por cierto, la hipótesis de que el almirante argentino pudo haber servido de fuente para el famoso personaje de la ópera es, en una nueva complicación autorreferencial, el argumento del artículo que publica Juan al comienzo de la novela.

La segunda línea que converge apunta a revelar el rol de García Domecq en la creación de la Liga Patriótica Argentina y su participación en los hechos represivos de 1919, que cuentan, en este caso, con amplia base documental. Ambas líneas trayectorias aparecen en el horizonte de Juan casi por casualidad:

Hasta el momento en que el profesor De Marco me mandó sin proponérselo a visitar el relato mítico de mi familia, yo sabía de la Semana Trágica lo que sabía del resto de la historia de nuestro país: esa clase de conocimiento somero (con mucho más de somero que de conocimiento) que caracteriza al argentino medio [...]. Quiero decir que ignoraba la bochornosa participación del almirante en los hechos, el rol que le cupo. (89)

La pesquisa, que tiene su origen en las inquietudes sembradas por De Marco durante la charla con el narrador, resulta ser un golpe tanto a la versión oficial de la historia como a la memoria familiar que, en cierto sentido, son lo mismo. En otras palabras, cuando Juan se propone saldar la deuda del clan Domecq con aquel hijo bastardo del almirante que Akita no quiso recibir en la casa cincuenta años antes, se interna, en el mismo movimiento, en

12 En clara alusión a Miguel Ángel De Marco (1939-), quien entre otros cargos ocupó el de presidente de la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, y es un reconocido especialista en historia naval.

otro de los aspectos oscuros de la vida del patriarca: su participación en el fascismo vernáculo y en los asesinatos perpetrados durante enero de 1919.

Otro hecho significativo, desde esta perspectiva en la que se pone en duda el relato histórico-familiar, es que la investigación sea encarada en compañía de María Domecq, una prima segunda del narrador, nieta de la hermana retrasada de Akita. En las palabras del propio Juan: “Porque era cierto: había, en nuestra familia, una loca en el altillo. Era algo que no se ocultaba exactamente pero tampoco se mencionaba” (35). El personaje de María Domecq es una Beatrice (en el sentido dantesco del término) que participa de una doble naturaleza y que le permite al narrador abrir los ojos a una realidad superadora. Por ser la heredera del apellido pero no de los privilegios, María estaba al tanto del secreto que vivía oculto detrás de la figura del almirante, que se relaciona con la memoria colectiva y popular de los argentinos: “¿Sabés quién se llamaba como vos? ¿Sabés el flor de turro que tenía ese apellido?” (90). La paradoja se manifiesta en la constatación, expresada por Juan, de que “ella lo conocía mejor que yo, aunque supiera mucho menos de él” (90).

En cierta medida, entonces, María Domecq es como un prisma gracias al cual se descomponen todos los elementos constitutivos de la identidad familiar o, lo que es igual, ella representa los saberes descalificados o insuficientemente elaborados de los que hablaba Foucault en uno de los fragmentos antes comentados. Solamente a partir del contacto con la figura de la mujer, de su intermediación, los elementos del pasado familiar adquieren nuevas dimensiones y llegan a ocupar el lugar que les corresponde en el relato. María abre a Juan las puertas de un entendimiento superior de los hechos, y le permite encadenar los eslabones perdidos:

yo, que me enorgullecía de haber expuesto a la luz pública ese pequeño oprobio privado [el del hijo japonés del almirante], había sido incapaz de ver la verdadera bomba: que el presunto Pinkerton de Puccini había sido, en la vida real, el responsable del primer *pogrom* en territorio argentino, el organizador del primer grupo paramilitar a gran escala en la historia de nuestro país. (91)

La tensión que resulta de los contrastes entre el relato tradicional de la familia y la nueva mirada surgida del contacto con María es expuesta,

de modo cada vez más descarnado por el narrador, en un ejercicio de mortificación por el cual pretende desnudar cómo funciona socialmente la memoria y qué se esconde detrás de los olvidos. Apenas proyectada la sospecha sobre la figura del almirante, Juan se dedica con todas sus fuerzas a estudiar sistemáticamente el relato historiográfico para confrontarlo tanto con la tradición familiar, fijada por Akita, como con el relato disruptivo de la rama oculta, introducido por María. Así, después de comenzar este proceso de depuración de la memoria colectiva, el narrador afirma que:

A pesar de la falsedad para entonces evidente de aquel relato mítico, yo seguía infectado a mi manera del autoengaño colectivo de mi familia. Yo era la víctima y el hazmerreír perfecto de esa bella sentencia que dice: “La patria es la infancia”. Yo le estaba fritando el cerebro a María Domecq con las ignominias del almirante y los demás integrantes de su casta de prohombres. (105)

Más allá de la ironía con la que Juan se expresa al considerar su clase, es también evidente en esta cita que el ataque se dirige en contra del mecanismo por el cual la historia se construye a partir de una manipulación afectiva que deviene en la ocultación selectiva de ciertos hechos. Abrir los ojos a las acciones del almirante durante la Semana Trágica, meterse “hasta el cuello en el asunto” supone necesariamente también revisar los recuerdos de “infancia y adolescencia que volvían uno tras otro a mi mente, cargados de nuevo y amargo sentido” (105).

A partir de esa descomposición proyectada por la figura prismática de María, el narrador podrá apreciar el verdadero valor del pariente japonés. Noboru es, en sí mismo, la frontera entre la representación heroica del paso por Oriente del Almirante, supuestamente atestiguado por las japonerías acumuladas en las vitrinas que atesora Akita, y la oculta realidad familiar que se ha procurado silenciar durante décadas.

Cuando Juan y María logran dar con el hombre, que después de ser rechazado en Buenos Aires por Akita y la rama central de la familia ha pasado gran parte de su vida en Brasil, los relatos míticos que la abuela transmitía se derrumban. Esto sucede no solamente en función de la evidencia de que ese hijo bastardo del almirante es más que un simple rumor, sino a partir del testimonio de sus experiencias, que él mismo relata en primera persona. Quizás eso sea lo que explique la introducción, en el tramo final de la novela,

de un pormenorizado detalle sobre su vida, que lo sitúa equidistante, por su simpleza y su tragicidad, tanto de las anécdotas de Akita como de las especulaciones acerca del origen del personaje de Pinkerton de Puccini. Nuevamente es María Domecq quien crea las condiciones para que eso suceda:

El viejo Noboru nunca había ofrecido un relato pormenorizado de su vida a sus nietos, y tampoco a sus hijos. Siempre había hablado poco [...]. Pero María Domecq había despertado en él una locuacidad inédita (158).

Es significativo que el relato que Noboru ofrece a María no tenga absolutamente nada que ver ni con las fantasías de Juan, ni con las de Akita. Es un recuerdo austero y trágico, el de su formación y supervivencia en el Japón de los años veinte, de la Segunda Guerra Mundial y de la posguerra. Desde el punto de vista de la memoria, al restituir la voz de Noboru y al permitirle expresarse y recuperar ese pasado remoto y desconocido hasta para sus propios descendientes, lo que propicia María es el reconocimiento humano de lo que antes era solamente representación y exotismo finisecular. Es decir, la narración de Noboru cambia aquello que antes era producto de la imaginación e, incluso, objeto de la censura en el relato de la familia, por un testimonio en primera persona, canalizado a través de la voz de la víctima. Si como expresa Axel Gasquet, en *Oriente al Sur*, las imágenes orientales que suelen transmitirse a través de los relatos de los viajeros (y de Akita)

son pura representación imaginaria del Oriente, más que conocimiento acabado de su realidad concreta. Y dicha representación del Oriente dice más sobre la propia cultura que produce el motivo oriental que sobre su objeto de estudio. (16)

Entonces, las explicaciones del hijo japonés del almirante funcionan en la obra como la cancelación del orientalismo (elaborado por la familia y por la clase social) en tanto mecanismo de representación propiamente dicho y, por lo tanto, como desplazamiento de la historia oficial. Fundamentalmente, la recuperación que Juan emprende de ese antepasado perdido, de su familia, de su historia, implica un fuerte golpe al discurso unificador de la memoria colectiva del clan. En definitiva, la narración de la identidad, impuesta por

la abuela Akita, se ve mortalmente debilitada por el relato genuino (aunque periférico) de su hermano no reconocido, del desheredado, del silenciado.

A modo de conclusión

Con lo expuesto hasta aquí, puede insistirse en la intención, apreciable en *María Domecq*, de cuestionar la capacidad de recordar objetivamente y, sobre todo, de poner en duda los medios para intentar esa empresa. Este objetivo se cumple a través del socavamiento del relato mítico-familiar, revisado a través de una serie de procedimientos de diversa naturaleza, que problematizan los pactos de lectura. Sobre la base de la autoficción, el objetivo más obvio de la narración es el de desnudar la vergonzosa participación del antepasado de Juan, el Almirante García Domecq, encumbrado por el relato panegirista como el *pater familias*, en la conformación de la Liga Patriótica. En ese mismo sentido funciona también, aunque sin un sustento historiográfico, la propuesta de las ramas genealógicas de bastardos, que representan alternativas al tronco principal, concebido como producto de la corrupción de los mayores y de la complicidad de los descendientes. Resulta especialmente interesante el objetivo perseguido por Forn al poner esas dos realidades familiares en diálogo. Podría decirse que ese acercamiento a lo anteriormente condenado al silencio conduce, a la larga, a la deconstrucción de la historia oficial que se materializa a través del reconocimiento y de la apropiación de la “anormalidad”. Podemos recurrir nuevamente a Michel Foucault para explicar esta interacción:

He aquí, así delineada, lo que se podría llamar una genealogía: redescubrimiento meticuloso de las luchas y memoria bruta de los enfrentamientos. Y estas genealogías como acoplamiento de saber erudito y de saber de la gente solo pudieron ser hechas con una condición: que fuera eliminada la tiranía de los discursos globalizantes con su jerarquía y todos los privilegios de la vanguardia teórica. Llamamos pues “genealogía” al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales: el acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de este saber en las tácticas actuales. (18)

Es posible, a partir del acercamiento propuesto en las páginas precedentes, leer *María Domecq* como una genealogía, en el sentido que Foucault le asigna a ese término. Es decir, en un plano bastante obvio, como la combinación y el acoplamiento del registro histórico nacional y del saber memorístico familiar. Pero también, en un plano menos obvio y quizás más importante, como la revelación de las incorrecciones, injusticias y omisiones que el conocimiento erudito (la historia en este caso) esconde merced a la presión ejercida por quienes ostentan el poder evocador sobre quienes no lo tienen. Si un nivel del texto puede leerse como una advertencia sobre la tiranía del discurso que se presenta a sí mismo como oficial y absoluto; otro nivel, encarnado en las figuras de María y Noboru, insiste en la importancia de la recuperación de otros saberes cuya potencia reside en eliminar la jerarquía de los discursos globalizadores y los privilegios que a partir de ellos se han establecido. Para revelar ese mecanismo de dominación, el escritor-narrador precisará no solamente sustituir un conocimiento por el otro, sino también reemplazar a los narradores de ese pasado. En otras palabras, lo que Juan necesita para decantar la herencia familiar es la conexión (aunque sea ficcional) con los sectores silenciados de su familia que conducen directamente a las omisiones históricas de la nación: la rama del hijo bastardo-oriental (es decir racialmente *impura* o *mestiza*) y la rama de los descendientes de la “loca del altillo”.

Estas afirmaciones se justifican, en primera medida, porque como hemos visto no hay una frontera delineada entre la memoria familiar y la historiografía nacional. En verdad, desde la perspectiva de las elites tradicionales, no hay diferencia entre una y otra. Por tanto, Forn se propone denunciar la consecuente manipulación que surge del derecho de escribir la historia (y de imponer nombres a los monumentos, a las calles e, incluso, a los astilleros). En segunda medida, hay una asunción, en términos filosóficos, de la “culpa del sobreviviente” (que parece ser reformulada como la “culpabilidad del descendiente”). En este sentido, la trayectoria seguida por el narrador logra unir *medularmente* (Brizuela s.p.) los hechos de 1919 con la dictadura de 1976 y resulta, en definitiva, un ajuste de cuentas personal en el que el autoexamen es la única manera de evadirse del círculo familiar que propone continuar con la ceguera y la hipocresía. Como lo expresa Juan al reflexionar sobre la estrategia familiar:

Poco sorprende esa incapacidad [por comprometerse políticamente], en mi caso concreto, como venía a descubrir ahora: era una costumbre de la casa. Mi propia familia ofrecía una evidencia flagrante de cómo empujar al país y desentenderse de las consecuencias después. (111)

La verdad tiene un costo: el de suspender la representación complaciente del relato familiar tradicional para alcanzar un estado superador, para encontrar respuestas. En la búsqueda de la voz de los marginales, de los que fueron silenciados y olvidados por el relato mítico consagrado y oficializado, reside parte de la solución. El discurso de Noboru interrumpe el orientalismo y el discurso de María interrumpe el de la locura, para proponer un nuevo saber histórico, genealógico, familiar. Sobre esa base, Juan (el narrador) y Forn (el escritor autoficcionalizado) pretenden establecer una jerarquía alternativa, donde los locos y los bastardos pueden darles a los miembros “normales” de la familia un par de lecciones valiosas.

Es por todo esto que resulta posible inscribir a *María Domecq* dentro de las manifestaciones que la posmodernidad, entendida como una pauta cultural, habilita. Se trata, si no de reemplazar los discursos hegemónicos por discursos silenciados, por lo menos de leer los primeros a la luz de los segundos. Tras ese esfuerzo intelectual, inevitablemente, se oculta el socavamiento de la visión complaciente y doctrinal que proponía la historia oficial (que la familia del narrador había ayudado a escribir).

Obras citadas

- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado*. Mérida: CELARG, 2003. Impreso.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- . “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona* 9 (1996): 9-19. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Brizuela, Leopoldo. “Excéntrico mito de familia”. Reseña de *María Domecq*, por Juan Forn. *La Nación*. Web. 10 noviembre. 2007. <www.lanacion.com.ar/959829-excentrico-mito-de-familia>.

- Colonna, Vincent. "L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature". Tesis de doctorado, EHESS, 1989. Impreso.
- Forn, Juan. *María Domecq*. Buenos Aires: La página, 2011. Impreso.
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira, 1996. Impreso.
- Gasquet, Axel. *Oriente al Sur: el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 2007. Impreso.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Jara, Sandra. "Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna: sobre lo impensado del sujeto del lenguaje". *Literatura y (pos) modernidad: teorías y lecturas críticas*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 2008. 13-53. Impreso.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplemento Anthropos 19, 1994. 47-61. Impreso.
- Lvovich, Daniel. *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003. Impreso.
- Molero de la Iglesia, Alicia. "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9 (2000): 532-551. Impreso.
- Niemetz, Diego. "De buen periodista a escritor polémico. La poética de Osvaldo Soriano". *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Vol. 2. Ed. Víctor Gustavo Zonana. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 227-270. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* 2.5 (1979): 3-6. Impreso.
- Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". *La narración gana la partida*. . Comp. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, 2000. 97-116. Impreso. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Van Dijk, Teun A. *Racismo y discurso de las elites*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.

Bibliografía

- Berlanga, Ángel. Entrevista. "Hoy por hoy, el concepto de ficción ya no me interesa". *Página/12*. Web. 20 de agosto. 2011. <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-22651-2011-08-20.html>.

- Forn, Juan. Entrevista. Entrevistado por Mercedes Carreira. *Narcisa*. Web. Abril. 2007. <<http://www.narcisa.com/home.asp?id=1447>>.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Molero de la Iglesia, Alicia. “Figuras y significados de la autonovelación”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 33. Web. 2006. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>>.

Sobre el autor

Diego E. Niemetz es licenciado y doctor en Letras. Se desempeña como profesor en la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Desde 2008, ha obtenido tres becas de CONICET. Ha realizado parte de su posdoctorado en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS, Brasil). Ha coeditado las publicaciones *Hacia una visión integral de la literatura argentina* (2010), *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano* (2012) y *Nuevos Horizontes de Iberoamérica* (2013). Es autor del libro *Aventuras y desventuras de un escritor. Manuel Mujica Láinez en el campo cultural argentino*, que está basado en su tesis doctoral (actualmente en prensa). Sus artículos sobre diversos escritores argentinos contemporáneos han sido publicados en libros y revistas de América Latina y Europa.



Notas

La construcción ficcional de la ciudad a partir de la experiencia urbana de “Fernando” en *La virgen de los sicarios*

Adrián Farid Freja de la Hoz

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja

afrejad@gmail.com

“**L**A CIUDAD HACE POSIBLE NUEVAS formas de conciencia y la emergencia de un nuevo tipo de organización, vinculada con el gobierno local, con la política, la extensión del voto y el sindicalismo, con la revolución social y con el mito”, escribe Beatriz Sarlo en el prólogo a la edición en lengua española del libro *El campo y la ciudad*, de Raymond Williams, al señalar cómo concibe Williams a Londres cuando considera la experiencia urbana como un patrón nuevo, en relación con el mundo rural y con las ciudades precapitalistas” (20). Pero esto no es original, señala Sarlo, debido a que esta concepción coincide con muchos estudios sobre historia de las ciudades. Lo original de Williams, y que aquí queremos analizar a partir de la novela *La virgen de los sicarios*, es que encuentra

en la experiencia urbana un método de construcción ficcional que, conformando no solo las prácticas materiales y sociales, ofrece su modelo a la invención de ficciones. Inversamente, una perspectiva ficcional (aprendida en las novelas) caracteriza la forma de la experiencia urbana moderna. (Sarlo 18)

La experiencia y el sentimiento de Fernando Vallejo de su ciudad natal, Medellín, constituyen un elemento esencial en la elaboración de una novela como *La virgen de los sicarios*. La Medellín de los años noventa (época de auge de los carteles del narcotráfico en Colombia) hizo posibles nuevas formas de conciencia y la emergencia de un nuevo tipo de ficcionalización que se apropia de los fenómenos sociales y morales del momento.

La ficcionalización de la novela de Vallejo que nos disponemos a analizar es, por una parte, como cualquier otra, en cuanto se trata de la representación de realidades, pero, por otra, se trata de una toma de conciencia propia sobre sus percepciones, sensaciones y pensamientos de la realidad de la ciudad. Es decir que lo que aquí nos interesa entender es la manera en que Fernando (el personaje y el escritor) construye la ficcionalización de una ciudad como Medellín, a partir de su experiencia como individuo social, y cómo estas experiencias vitales de Fernando desarrollan unas nuevas formas de narración.

“Siempre he contado lo que he vivido”

Fernando Vallejo, en primera persona, escribe sobre su vida, sobre su experiencia vital. En la obra no se admite la narración en tercera persona, porque eso solo es posible si se es “Dios o Dostoievski” (15). Esta posición del autor y del narrador de esta obra se puede entender como una manera de mostrar que en la narración resulta fundamental la experiencia individual. Se trata de presentar la conciencia que se tiene de la ciudad. Lo que vale es la experiencia, y lo social pasa por lo individual.

Así lo ratifica el Fernando de carne y hueso en el documental de Luis Ospina *La desazón suprema*. Allí, Vallejo señala que “Un libro es normalmente una aventura, como la vida. Va, no sabe uno para dónde” (min 31:43 - 31:49). Y esa aventura es la aventura del propio escritor, que, por ser experiencia, sentimiento y pensamiento, lo obliga a contarlo de una manera particular, como quien narra su vida, en primera persona:

Desde hace 3000 años, desde los comienzos mismos de la literatura, desde Homero, la reina de la literatura ha sido la tercera persona, la del narrador omnisciente. El diosito humano que lo ve todo, que lo oye todo, que lo sabe todo y que nos cuenta lo que pasó en el interior del cuarto, donde están acostados los amantes, como si atravesara paredes con rayos equis o los estuviera viendo desde el techo por un hueco como la Santa Inquisición. Dios no existe, entonces yo no puedo aceptar que un hijo de vecino, un cualquier hijo de vecino, así se llame Homero, o Balzac o Dickens, o Flaubert, o Dostoievski, nos venga a contar estas cosas: lo que pensó fulanito o sutanito o menganito, y lo que dijeron ayer y antier, y trasantier y hace dos años y

hace diez años como si los hubiera grabado con una grabadora o como si tuviera el lector del pensamiento. Entonces contrapuesto a esta tendencia que no puedo aceptar, que va contraria a toda mi experiencia de la vida, yo siempre he dicho Yo, siempre he escrito diciendo Yo, humildemente. Así esta humildad la puedan interpretar como una soberbia, yo siempre he dicho Yo y he contado solamente lo que he visto, lo que he oído y lo que he vivido. (min 37:30 - 39:00)

La tercera persona para Vallejo resulta ser falsa, en tanto se trata de una mala imitación de Dios. Su proceso de construcción de una ficción del espacio urbano parte de la experiencia individual y, por lo tanto, de la necesidad de narrar desde un “yo” de la experiencia que se niega a pretender ser Dios y entrar en la cabeza de los personajes. De esta manera, *La virgen de los sicarios* y toda su obra literaria está escrita por un yo que narra lo que vive, lo que siente, lo que experimenta. El Fernando narrador de la novela que nos compete, aunque se pregunta por lo que piensa su compañero de aventuras y de cama, no se atreve a lanzar ninguna hipótesis al respecto. Para eso está Dios o Dostoievski:

¿Qué le pediría Alexis a la Virgen? Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás!
(Vallejo 15)

La forma tan personal y vivencial en que se narra esta novela nos presenta una relación particular entre los hechos a los que se enfrenta Fernando y su conciencia de estos. Asimismo, la relación entre el narrador y los personajes se presenta sin falsas formalidades, es decir, se pretende reflejar la conciencia de la experiencia del narrador en relación con la ciudad y los personajes de la manera más natural posible. Se trata entonces de una narración puramente vivencial que pretende mostrarse sincera, honesta, sin falsedades retóricas de ningún tipo. Los cambios formales de la novela del siglo xx en la manera de percibir la ciudad, a través de la conciencia del sujeto que recorre sus calles, “es una innovación que resultaba necesaria para poder dar forma

real a esta nueva manera de ver —fragmentaria, múltiple, aislada— en una nueva estructura de lenguaje” (Williams 304).

La virgen de los sicarios se presenta como una configuración material de lo que ha experimentado Vallejo en su país y, en particular, en su ciudad natal. Esta configuración material se nos presenta en esta novela a partir de relaciones sociales que no son otra cosa que prácticas de sujetos históricos. El protagonista de la obra lleva al lector a un periodo temporal específico, que se identifica constantemente con hechos que marcaron la historia del país, como la muerte de Pablo Escobar o el magnicidio de Galán:

Mire parcero: no somos nada. Somos una pesadilla de Dios, que es loco. Cuando mataron al candidato que dije yo estaba en Suiza, en un hotel con lago y televisor. “Kolumbien” dijeron en el televisor y el corazón me dio un vuelco: estaban pasando la manifestación de los veinte mil en el pueblito de la sabana y el tiroteo. Cayó el muñeco con su afán protagónico. Muerto logró lo que quiso en vida. La tumbada de la tarima le dio la vuelta al mundo e hizo resonar el nombre de la patria. Me sentí tan, pero tan orgulloso de Colombia... “Ustedes —les dije a los suizos— prácticamente están muertos. Reparen en esas imágenes que ven: eso es vida, pura vida.” (40)

Fernando construye su país a partir de las relaciones sociales con los otros. La muerte de Luis Carlos Galán es vista desde Suiza, y la aburrida vida social de los suizos se compara en este fragmento con la muerte. Los colombianos sí están vivos: esas muertes en Colombia, esos magnicidios son “vida, vida pura”. Es importante resaltar esta construcción ficcional de momentos históricos a partir de las relaciones sociales de Fernando y de su conciencia crítica, que en muchos momentos resulta mordaz. Fernando, como sujeto histórico, se mueve por la ciudad que, como veremos más adelante, es él mismo, es su yo, y por tanto su vida se narra a través de la ficcionalización de esta que, en últimas, resulta ser la ficcionalización de su propia vida.

De esta manera, Vallejo relaciona lo socialmente construido con lo personalmente vivido, pero esta comparación está supeditada a la experiencia del presente con la del pasado. El punto de valoración de la ciudad de Medellín del presente de Fernando es la Medellín de su niñez, de su pasado.

Señala Beatriz Sarlo, en su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, que “el regreso al pasado no es siempre un momento liberador

del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (9). En este sentido, el presente de Fernando es una Medellín que se aleja de la ciudad en la que él creció y la que abandonó de joven. La experiencia urbana de su infancia y su juventud resultan relevantes para entender y evaluar la situación actual de la ciudad.

La relación de Fernando con el pasado, a propósito de su ciudad natal, es ineludible e inaplazable, en buena parte porque “proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado” (Sarlo, *Tiempo pasado* 9). A Fernando le asalta el recuerdo de una Medellín de infancia, un recuerdo involuntario, pero necesario para contrastar y ser consciente de una problemática social actual. “Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se le desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo” (10). Se trata de la pervivencia y dominio del recuerdo en el presente: el recuerdo lucha por su prevalencia como elemento esencial en la construcción del hoy: “El recuerdo insiste porque, en un punto, es soberano e incontrolable (en todos los sentidos de esa palabra)” (10). El pasado de Fernando no es evocado por simple capricho: se trata de una necesidad. La rememoración de la ciudad de su infancia contrasta con la ciudad presente y no recordada de Alexis y Wilmar. Para estos jóvenes sicarios, Medellín fue y será siempre la ciudad de las comunas y el sicariato, mientras que, en el caso de Fernando,

el pasado [...] *se hace presente*. Y el recuerdo necesita del presente porque, como lo señaló Deleuze a propósito de Bergson, el tiempo *propio* del recuerdo es el presente: es decir, el único tiempo *apropiado* para recordar y, también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo *propio*. (10)

La Medellín del pasado y del presente de Fernando, comunas y más comunas

Fernando, luego de muchos años de ausencia, regresa a su natal Medellín. Pero la ciudad a la que regresa se ha transformado, no es la de su niñez. En la Medellín de hoy existen sicarios que fuman basuco; en la de la niñez de Fernando o en la de su abuelo, no. Por esta razón, el narrador le explica a su abuelo lo que es un sicario (por si acaso lo escucha desde el más allá):

“un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo” (Vallejo 9). Esta aclaración, dice, no va dirigida a los lectores que, supone el narrador, conocen bien el término. La virgen de Sabaneta tampoco es la misma de la niñez de Fernando. En aquella época, era la Virgen del Carmen y ahora es María Auxiliadora, protectora de sicarios. Asimismo, Sabaneta ha dejado de ser un pueblo para convertirse en un barrio de Medellín, y “Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben. Con perdón” (10).

Los cambios percibidos por Fernando muestran la degeneración de una ciudad que recordaba pacífica, tranquila. Una ciudad pequeña que acababa donde hoy comienzan las comunas:

En ese barrio donde hoy empiezan las comunas pero donde en mi niñez terminaba la ciudad pues más allá no había nada —solo cerros y cerros y mangas y mangas donde a los niños que se desperdigaban se los chupaba El Chupasangre—. (110)

El cambio que percibe Fernando con el conjunto de barrios denominados comunas es un elemento central dentro de la ficcionalización de Medellín y dentro de la valoración comparativa con su pasado. La experiencia del presente de Fernando, su vivencia social e íntima está en continua relación con las comunas y estas son la muestra viviente de la degradación de la ciudad: “Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia” (28). El ayer de la niñez se percibe siempre de manera idílica, “todo tiempo pasado fue mejor” o “toda infancia fue feliz” son expresiones populares que se ajustan bien al cambio registrado por Fernando. En ningún momento de la novela encontramos una imagen negativa de su niñez en Medellín aunque, si leemos la crónica roja del periódico *El Espectador* de Medellín de los años treinta o cuarenta, encontraremos un sinnúmero de hechos criminales, incluso más atroces que los que vive Fernando en su presente. Pero lo que sucede es que la conciencia de Fernando es una conciencia adulta, que cuenta lo que vive y experimenta en su presente, y en este presente lo que se vive es el infierno

al que ha llegado la ciudad, la barbarie que el fenómeno del narcotráfico ha desatado en Medellín, la miseria de las comunas:

Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más. (28)

La ciudad que vive Fernando es una ciudad dividida o, más bien, lo que percibe son dos ciudades unidas, caracterizadas topográficamente:

Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. (82)

En el presente de Fernando la ciudad nueva, la de las comunas, es maligna, es la desgracia con que se encontró al regresar. Las comunas se presentan como la causa de los males de la ciudad que, palabra a palabra, va construyendo la ficción vallejana en esta novela.

No obstante, lo interesante de la creación ficcional de Medellín radica en que la división geográfica se complementa con la división ficcional de dos ciudades que se retratan de acuerdo a las perspectivas que asume el narrador protagonista. Como bien lo analiza Moira Álvarez, la construcción espacial de la novela ha sido materia de estudios y se ha analizado a partir de las concepciones de espacio urbano de Henri Lefebvre, Walter Benjamin, Michel de Certeau, entre otros:

En la novela conviven las dos perspectivas que Michel de Certeau analiza para la ciudad de Nueva York: una desde arriba, panorámica, de voyeur que lee la ciudad desde la altura (de Certeau 152) y otra desde abajo, caminando

la ciudad, como un *flanêur* que se mezcla con sus habitantes. Desde arriba, el ojo totalizador lee la ciudad y esta visión del mundo constituye un “theoretical simulacrum” (93), a “fiction of knowledge” (92). Desde abajo, en cambio, se circula por el espacio, se lo altera y se escribe y re-escribe el texto urbano, “to practice the space is... to be the other and move towards the space of the other” (110). (26-27)

La experiencia urbana cambia de perspectiva en Fernando de acuerdo a su ubicación y a su mirada general (panorámica) o particular (vivencial) de Medellín. La visión panorámica de la ciudad se presenta desde la terraza de su casa y a partir de los recuerdos de infancia y juventud, mientras que la particular se da en cada uno de los recorridos al lado de Alexis o Wilmar (Álvarez 27). La memoria rescata las imágenes del pasado juvenil para proyectarlas en el plano actual de la ciudad. Esta proyección crea la sensación de caos en una ciudad que, al parecer, se salió de control en unas cuantas décadas. De acuerdo a esta combinación de perspectivas (panorámica y vivencial), Álvarez contrasta la postura de dos críticos de la obra que se han centrado en una u otra experiencia urbana:

Barros considera que “the act of reimagining Medellín —and by default the nation— vis-à-vis the periphery implies the appropriation of the city’s totalizing discourse” (sin paginación). En cambio, al caminar la ciudad, según Rory O’Byrne, existe un Vallejo “subversivo” que baja a la ciudad y hace un movimiento hacia el otro que lo rodea, aunque este movimiento es siempre parcial ya que “this is precisely for the reason that it constitutes an identification with the other’s otherness as presented from the point of view of the original ‘world-view’”. (27)

La conjunción de estas dos perspectivas le da a la novela la imagen de una Medellín total, que va desde el mundo “culto” del gramático, letrado, conocedor del idioma y el mundo burgués, hasta el mundo “real y miserable” del sicariato, la pobreza y el narcotráfico, pasando por las instituciones que configuran la cultura y la vida en general de la ciudad y el país, y que, por supuesto, son acusadas de la situación social catastrófica del momento.

La división de Medellín tiene como centro la crítica de la situación social a las comunas. Estos barrios de la ciudad están muy presentes en la

perspectiva general y particular del narrador, puesto que en ellos se encierran dos fenómenos problemáticos indisolublemente ligados: el sicariato y la pobreza. De ambos hablaremos más adelante, pero lo que debemos señalar aquí es que, en la ficcionalización del presente de la ciudad, las comunas se convierten en el mayor mal y la mayor desgracia para la Medellín de abajo, la de las iglesias y los barrios del pasado de Fernando. El inicio de este mal es la pobreza, la cual, como veremos, juega un rol fundamental en la construcción de la ciudad en la novela.

Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete... A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “la violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De “la violencia”... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos. Porque a ver, dígame usted que es sabio, ¿para qué quiere uno un machete en la ciudad si no es para cortar cabezas? No hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano, no hay alimaña más dañina, más mala. Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable sino. (Vallejo 29)

Aunque aquí se hace referencia al periodo de la violencia que vivió Colombia a mediados del siglo xx, en el cual se desató una fuerte guerra entre liberales y conservadores, y que se vivió principalmente en los campos de Colombia, lo que señala Fernando es el problema social del desplazamiento de campesinos hacia las ciudades, en este caso particular hacia Medellín. El centro de atención, entonces, no es la violencia de la que huían los campesinos, sino el efecto de su migración a las ciudades. Lo anterior sucede puesto que lo que se pretende mostrar todo el tiempo es la experiencia urbana de Fernando. Lo que él vive a su regreso son las comunas y todo el problema social que estos barrios traen consigo, entonces tenemos una selección ideológica a partir de su experiencia. Una selección acorde con su ideología sobre el problema social de Medellín.

A fuerza de migración campesina y de su reproducción como conejos, las comunas se fueron poblando en la Medellín de Fernando. Su presente está

determinado por la incidencia de las comunas en su vida, con su felicidad, pero también con su dolor y, sobre todo, con el dolor de la ciudad que, como veremos, es él mismo. Las comunas de la “Medallo” de Fernando crecen y crecen como un virus que se propaga y va acabando con todo.

¡Pero miren qué hacinamientos! Millón y medio en las comunas de Medellín, encaramados en las laderas de las montañas como las cabras, reproduciéndose como las ratas. Después se vuelcan sobre el centro de la ciudad y Sabaneta y lo que queda de mi niñez, y por donde pasan arrasan. “Acaban hasta con el nido de la perra” como decía mi abuela, pero no de ellos: de sus treinta nietos. Mi abuela no conoció las comunas, se murió sin. En santa paz. (51)

A Fernando le duelen las comunas, su crítica es de dolor, las vive y las experimenta a través del infierno de la Medellín de abajo, pero sobre todo las vive a través de sus amantes, que son producto de la Medellín de arriba. Las problemáticas sociales en las comunas le afectan directamente, pues la suerte de los muchachos o más bien de los niños sicarios de las comunas será la de sus amores sicarios:

En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida... Ya habrá matado a alguno y lo van a matar. Dentro de un tiempito, al paso a que van las cosas, el niño de doce que digo reemplácelo por uno de diez. Ésa es la gran esperanza de Colombia. Como no sé qué sabe usted al respecto, mis disculpas por lo sabido y repetido y sigamos subiendo: mientras más arriba en la montaña mejor, más miseria. (28)

La cultura del sicariato y los “hijueputas pobres”

Como mencionamos hace un momento, el tema del sicariato y la pobreza son dos elementos esenciales en la construcción ficcional de la Medellín de Fernando, en *La virgen de los sicarios*. El sicariato en la novela se nos describe básicamente a través de las relaciones amorosas de Fernando con Alexis y Wílmor. A partir de los vínculos con estos dos personajes, el narrador se

adentra en el mundo de los sicarios, lo conoce de cerca y lo vive como un fenómeno central para la ciudad y para su propia vida.

Le quité la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen. Eso según los sociólogos, que andan averiguando. Yo no pregunto. Sé lo que veo y olvido. Lo que sí no puedo olvidar son los ojos, el verde de sus ojos tras el cual trataba de adivinarle el alma. (16)

A Fernando no le interesa averiguar sobre el sicariato. Él no es sociólogo y, al parecer, no cree mucho en ellos. Lo verdaderamente importante para el narrador es vivir y experimentar el amor con los sicarios. Ese es su principal interés con respecto a Alexis y Wilmar. Aunque no le interese averiguar sobre ella, Fernando termina conociendo mucho de la cultura del sicariato y la experimenta sobre todo en función de la ciudad. En la intimidad del apartamento, los sicarios solo son amantes que por un momento olvidan su labor de matar. El sicariato es entendido como un simple oficio, esto se hace evidente con la confesión que “un padrecito ingenuo” le contó a Fernando sin revelar la identidad del autor de la confesión:

un muchacho sin rostro se fue a confesar con él y le dijo: “Acúsome padrecito de que me acosté con la novia”. Y preguntando, preguntando que es como se llega a Roma que es adonde ellos quieren ir, el padre vino a saber que el muchacho era de profesión sicario y que había matado a trece, pero que de esos no se venía a confesar porque ¿por qué? Que se confesara de ellos el que los mandó matar. De ese era el pecado, no de él que simplemente estaba haciendo un trabajo, un “camello”. Ni siquiera les vio los ojos... “¿Y qué hizo usted padre con el presunto sicario, lo absolvió?” Sí, el presunto padre lo absolvió. De penitencia le puso trece misas, una por cada muerto, y por eso andan tan llenas de muchachos las iglesias. (32)

Entonces, los sicarios viven su vida de sicarios como el policía vive su vida de policía, como un trabajo. Un trabajo riesgoso, eso sí. Sin embargo, el sicariato en la Medellín ficcionalizada en *La virgen de los sicarios* se

presenta sobre todo como una cultura propia de la ciudad. Una cultura que posee sus normas, sus valores y sus nuevos significados. Una cultura que Fernando vive con cada muerto que Alexis y Wilmar le regalan (porque él no le dice que maten a este o a aquel, con excepción del punkero, ni mucho menos les paga para que lo hagan). Al principio, con el primer muerto de Alexis (el punkero), Fernando se siente un tanto culpable pero, sobre todo, consternado por la facilidad para matar de su niño. Sin embargo, con los siguientes asesinatos de Alexis, Fernando se va adaptando a la cultura de su ángel exterminador, y no le pesan ni le molestan las sucesivas muertes que causan Alexis o Wilmar.

La cultura del sicariato es entonces una cultura emergente poseedora de nuevos significados y valores sociales, de nuevas prácticas culturales y económicas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. La cultura del sicariato se presenta básicamente como una adaptación de las formas y prácticas del narcotráfico que se nutre del principal problema social que ataca Fernando y le toca vivir en las calles de su Medellín: la pobreza. Sin duda, según Fernando, la pobreza es la madre de la mayoría de las desgracias y males de Medellín. El problema principal de los pobres en esta ficcionalización es que solo saben pedir y parir hijos: “Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que mejor saben hacer los pobres amén de parir hijos” (10). La pobreza se presenta como un fenómeno propio de la Medellín de *La virgen de los sicarios*, que no dista mucho de la Medellín de hoy y de las principales ciudades colombianas, en donde los índices de pobreza y desigualdad están entre los primeros lugares en los listados latinoamericanos.¹

De nuevo, el fenómeno de la pobreza se presenta a partir de la experiencia de Fernando en la ciudad. Lo que interesa al narrador de la novela es, como en el caso de la migración campesina, el efecto que tienen los pobres en la ciudad y, por supuesto, en su vida. El narrador sostiene que la pobreza es constructora de comunas y más comunas, es paridora de sicarios, atracadores y demás males que aquejan a cualquier ciudad colombiana. “Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín,

1 Véase por ejemplo el informe “Estado de las ciudades de América Latina y el Caribe 2012” de la ONU.

que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota” (83). La pobreza se presenta como un fenómeno que se incrementa cada vez más y que invade a la ciudad con sus normas y valores. El incremento de la pobreza para Fernando es causa de la brutalidad de esta raza, de esta cultura que “odiando al rico [...] se [empeña] en seguir de pobres y pariendo más... ¡Por qué no especuláis en la bolsa, faltos de imaginación, desventurados! O montáis una corporación financiera y os vais a Suiza a depositar y a la Riviera a gastar” (102).

El elemento problemático en el que más se hace énfasis en la obra es el de la “paridera” de los pobres. El Fernando de carne y hueso ha mencionado este hecho en varios discursos como uno de los factores al que los entes gubernamentales deberían prestar atención.² Por supuesto, el problema es principalmente cultural y, como lo señala el narrador, dentro de la cultura de la pobreza no es posible entender que

si se cruzan una pareja de enanos ¿qué pasa? Que tienen el cincuenta por ciento de probabilidades, fifty fifty, de que sus hijos les salgan como ellos... el gen de la pobreza es peor, más penetrante: nueve mil novecientos noventa y nueve de diez mil se lo transmiten, indefectiblemente, a su prole. (103)

Fernando pretende acabar con los pobres para acabar con el mal que le hacen a su ciudad y a él mismo. En la finca de sus abuelos, la que rememoraba con tanto sentimiento, ya no quedaba nada, pues habían construido “una dizque urbanización milagro: casitas y casitas y casitas para los hijueputas pobres, para que parieran más” (97).

Es claro que, para Fernando, las dimensiones de lo económico y lo cultural están indisolublemente ligadas. Son elementos de un mismo proceso social-material que afecta a su mundo, al mundo de su niñez, de su pasado, pero sobre todo al mundo de su presente. Un presente que ha sido transformado y que se vive como un castigo del destino.

2 En Colombia, solo hasta finales del año 2010 se firmó la ley que permite la vasectomía o la ligadura de trompas para personas adultas que no tengan hijos. Anteriormente, era necesario tener al menos dos hijos para llevar a cabo la operación de forma legal y gratuita.

Para cerrar: el “yo” y la ciudad

Yo voy a las iglesias para no desintegrarme, porque son mi pasado, mi infancia. Voy a las iglesias para encontrarme a mí mismo, para no desaparecer en la nada. Yo no puedo hablar en términos de amor o de odio tratándose de Medellín, porque Medellín soy yo mismo... es mi alma; sería como decir que yo me amo o que me detesto. Yo simplemente me soporto.

Fernando Vallejo, en *La desazón suprema*

Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él.

Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*

Para finalizar, es preciso ratificar que, como le sucede a Vallejo, el Fernando ficcional se identifica plenamente con Medellín, y es por esto que, en *La virgen de los sicarios*, la ciudad se coloca en el centro de la narración, integrada a la realidad material. La experiencia en la ciudad se estructura como un proceso social en el cual las personas configuran sus vidas. Medellín y sus males son indisolubles: el sicariato, la pobreza, la mendicidad, la violencia, en general, hacen que la ciudad viva.

Fuimos y volvimos vivos, sin novedad. La ciudad se estaba como desinflando, perdiendo empuje. ¡Qué va! Amaneció a la entrada del edificio un mendigo acuchillado: les están sacando los ojos para una universidad... (Vallejo 26).

La ciudad se presenta como un proceso ligado a la vida de Fernando, a su “yo”, y se constituye en un ente viviente en continua transformación, pero dominado por culturas hegemónicas que se conforman a partir de elementos reales y persistentes de la práctica. Como lo hemos visto, la ciudad resulta ser un espacio de hegemonías constantemente hostigadas por prácticas contra-hegemónicas (la Medellín de arriba se enfrenta a la Medellín de abajo). La conciencia de Fernando no se muestra a partir del dominio de formas y unidades establecidas, sino que se pretende generar tensiones entre su experiencia en la ciudad y las interpretaciones tradicionales o hegemónicas.

En *La virgen de los sicarios*, podemos notar que, como diría Williams en el caso de James Joyce, “las leyes y las convenciones de la observación y la

comunicación tradicionales aparentemente han desaparecido”, ha desaparecido el “diosito” que todo lo ve y todo lo sabe y, por tanto, todo lo cuenta. Aquí lo que vale es la experiencia. Lo que se ha vivido se narra desde la conciencia. Una conciencia “intensa y fragmentaria, primariamente subjetiva, aunque en la forma misma de su subjetividad incluya otras que ahora son, junto con los edificios, los ruidos, las vistas y los olores de la ciudad, parte de esta conciencia única y acelerada” (Williams 302).

La obra de Vallejo se presenta entonces como un proceso material de una experiencia social que se reconoce como privada, pero que tiene sus efectos en las esferas social y cultural, al ser una obra de arte, una obra literaria. Fernando construye el aspecto social de la ciudad a partir de su individualidad, su conciencia práctica, es decir, desde su percepción y aprehensión de formas y valores de la cultura, que ya están instituidos, pero de una forma en la que él se apropia de ellos para mostrarlos desde su propia vida. Se muestran los elementos sociales e individuales en tensión, tal y como son vividos y sentidos activamente, y no entendiendo la cultura como algo estático y pasado. De esta manera, la ciudad se ficcionaliza como el espacio urbano social y moral, construido desde la experiencia particular de Fernando.

Obras citadas

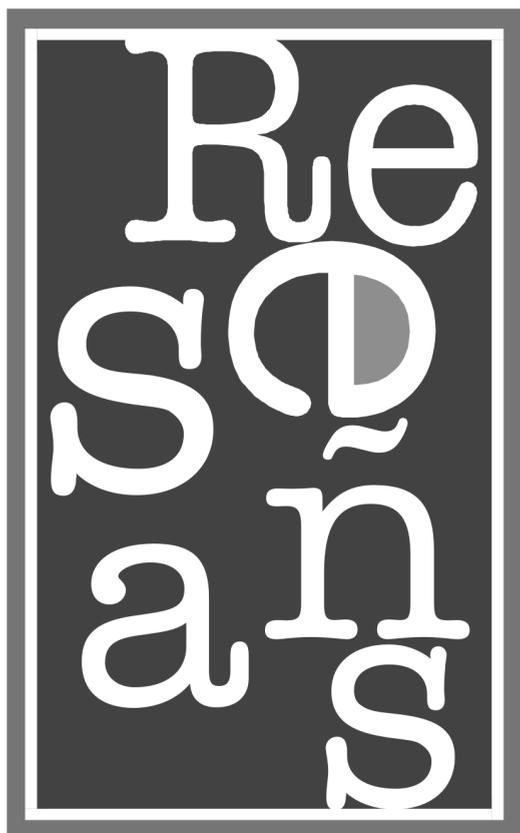
- Álvarez, Moira. “El espacio acorralado: un estudio de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño”. *Chasqui* 2.15 (2013): 15-30. Impreso.
- Ospina, Luis, dir. *La desazón suprema*. Documental. *Youtube*. Web. 31 diciembre. 2011.
- Sarlo, Beatriz. Prólogo. *El campo y la ciudad*. Por Raymond Williams. Buenos Aires: Paidós, 2001. 11-22. Impreso.
- . *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2004. Impreso.
- Williams, Raymond. *El Campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Barros, Sandro R. "Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo's *La virgen de los sicarios*". *Ciberletras* 15 (2006). Web. Junio 6. 2014.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984. Impreso.
- O'Bryen, Rory. "Representations of the City in the Narrative of Fernando Vallejo". *Journal of Latin American Cultural Studies* 13.2 (agosto 2004): 195-204. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

Sobre el autor

Adrián Farid Freja de la Hoz es Investigador de las literaturas orales en Latinoamérica y docente de literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Premio Nacional de Literatura Ciudad de Bogotá 2010. Premio Nacional Otto de Greiff. Autor de varias publicaciones sobre literatura oral en Colombia.



Reseñas

doi: 10.15446/lthc.v17n1.48699

Zapata, Juan, comp. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014. 282 págs.

La invención del autor es una compilación de ensayos que pretende dar cuenta de las distintas aproximaciones teóricas y apuestas metodológicas que se han hecho para abordar el problema de la figura del autor durante las últimas dos décadas, a nivel internacional, e introducirlas en el ámbito hispanoamericano. Para ello, Zapata encabeza la recopilación con el texto ya clásico de Michel Foucault “¿Qué es un autor?”, y pone sobre la mesa cuatro puntos importantes alrededor de los cuales girará el debate sobre el tema en cuestión, y que tendrán en cuenta todos los demás autores. Estos cuatro puntos son: el nombre del autor, la relación de apropiación, la relación de atribución y la posición del autor.

Ahora bien, para lograr su objetivo —luego de una presentación de los autores y una introducción, en la cual se hace un breve resumen de cada uno de los artículos que constituyen el corpus del libro— Juan Zapata, catedrático de la Universidad Charles de Gaulle (Lille III, Francia), estructura el libro en cinco partes, que van desde una consideración teórica del problema, hasta un intento de aproximación al este en la literatura colombiana. En el proceso, pasa por una búsqueda histórica sobre el tratamiento del problema, por consideraciones sobre mitos alrededor de la figura del autor moderno y por un vistazo a algunas representaciones de la figura del autor en la literatura francesa.

Dicha selección responde también a una intención de dar un panorama internacional de las investigaciones que se han hecho a nivel global sobre el problema del autor, y su organización busca también dar cuenta de un desarrollo histórico de las contribuciones hechas en este ámbito. Así se justifica la escogencia del texto de Foucault para introducir la compilación y su primera parte: “Hacia una teoría de la figura autorial”, pues este artículo introduce la noción de la figura autorial como una construcción, en la que participan distintas instituciones, tanto de orden literario como jurídico y mediático. No obstante, el compilador considera que Foucault desconoce en cierta medida la importancia del productor del texto y

reduce la construcción del autor a ciertas operaciones textuales que él identifica, en sus orígenes, con la exégesis cristiana y, en especial, con los cuatro criterios definidos por San Jerónimo en su *De virilis illustribus* para “identificar de manera legítima los autores de varias obras”: “la constante de valor”, la “coherencia conceptual”, “la unidad estilística” y el momento histórico de la producción de la obra. (18)

Además, “dichos criterios [...] resultan insuficientes a la hora de dar cuenta de ese complejo proceso que es la construcción autorial” (18).

Es así que, para complementar dicha noción teórica de la figura del autor, el compilador presenta los artículos “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, de Dominique Maingueneau, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, de Ruth Amossy, y “Aquello que hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, de Jérôme Meizoz.

El primero de ellos intenta explicar cómo las herramientas autoriales se materializan al nivel interior de la obra y el modo en que, a partir de estas, diversos discursos, provenientes de entidades externas configuran una imagen de autor. Para ello propone tres categorías que constituyen el proceso de constitución del autor en una figura pública: autor-responsable, autor-actor y autor autoritas, de las cuales solo la última corresponde a la entidad que puede ser asociada a una obra y ser perdurable en el tiempo, mientras que las otras dos se refieren al productor de textos que responde por la autoría de un texto y al que pone como centro de su actividad la producción de estos, respectivamente.

Este artículo da pie a Zapata para introducir el de Ruth Amossy pues, una vez puesta sobre la mesa la categoría de la imagen de autor, es posible hablar de su doble naturaleza, la cual, según la autora, está constituida por la imagen que el autor proyecta de sí mismo a través del discurso literario y la imagen producida por los distintos discursos provenientes del exterior, como la crítica literaria. Esto se complementa con el artículo de Meizoz, quien aporta el concepto de postura, que responde a la configuración de una voz y una figura como estrategia de posicionamiento en el campo literario.

El segundo conjunto de ensayos se titula “Hacia una historia de la figura del autor”, y consta de dos textos, escritos por Alain Vaillant y Pascal Durand. Cada uno de ellos realiza una búsqueda histórica con el fin de establecer hipótesis sobre la transformación del hombre de letras en autor y sobre el

momento histórico en que tuvo lugar dicho proceso, cuando se produce la ruptura entre el ser biográfico y la imagen de autor que se posiciona dentro del campo social y literario. El primero de ellos trata el problema de la doble imagen del autor en términos de persona y personaje, y propone que, en el caso del escritor moderno, no siempre el personaje (la imagen de autor) beneficia a la persona (autor) y más bien esta escisión ocasiona un desgarramiento al interior del sujeto. El autor atribuye la ruptura al problema de la mercantilización del objeto artístico y propone que la solución a la crisis se encuentra en el campo de las representaciones simbólicas. Por su parte, Pascal Durand propone que lo que desencadena la crisis es la idea romántica que buscó identificar al autor con un estilo particular, el cual implica originalidad, genio y sacrificio, pero, en el momento presente, estas características son puestas en duda, como fruto de un cambio en el sistema de valores.

La tercera parte, “Mitos del autor moderno”, sirve como eje transicional entre las dos primeras y las dos últimas, pues los textos que la constituyen (el de Pascal Brissette y el de Nathalie Heinich) tratan principalmente los mitos del poeta maldito y la bohemia. Estos han sido construido a partir de distintas posturas de los autores, y son dos tipos de imagen de autor que servirán como referencia para entender los distintos casos que se exponen en las dos últimas partes de la compilación, donde se habla de casos particulares de figuras autoriales. Estas dos partes, tituladas “Puestas en escena del autor I” y “Puestas en escena del autor II”, están conformadas por textos que presentan algunos casos de representaciones del autor en la literatura francesa y colombiana. Por ejemplo, en el caso francés, Denis Saint-Amand habla de la anomia de la figura de Rimbaud, y el papel que en ella juega su postura como poeta maldito; Jean-Pierre Bertrand habla del modo como, en la novela *Paludes* de André Gide, se deconstruye una mitología del escritor, lo cual permite que la idea del autor como un generador de certezas o un ente transmisor de saber se haga a un lado, y Sylvie Ducas toma por ejemplos a Michon y Rouaud para proponer la autoficción como un nuevo medio para rehabilitar la figura del autor sin recaer en el mito del Gran Escritor.

En el caso colombiano, el compilador presenta un ensayo de su autoría sobre José Asunción Silva. De su texto se pueden destacar tres puntos importantes: el papel del autor en el proceso de constitución de una identidad y una literatura nacionales, al asumir una postura que corresponde con los

imaginarios franceses de poeta maldito y dandy decadente; el modo en que el poeta construye, “tanto en sus posiciones comportamentales como discursivas, su identidad social y literaria” (28), lo cual Zapata intenta demostrar a partir de la noción de postura de Meizoz; y la inauguración, por parte de Silva, de la trayectoria de autor en Hispanoamérica.

En esta última parte de la compilación, Carlos Builes, Kristine Vanden Berghe y Alejandro Quin proponen ensayos sobre Jorge Gaitán Durán, que se identifica con la figura del autor comprometido, que asume una postura de “autor total”, cuya labor literaria no se separa de la actividad política; Fernando Vallejo y el modo en que él mismo construye su identidad como autor a través de la figura proyectada de sí por medio de sus narradores y de él mismo como autor. En mi opinión, en este artículo habría más claridad conceptual si se utilizara la categoría de autoficción; y Efraim Medina Reyes, quien da pie a una reflexión sobre los mecanismos de legitimación autorial en el medio del espectáculo.

Esta compilación constituye un recorrido, a través de distintas propuestas, que va desde lo teórico hasta algunos casos particulares, y busca dar cuenta de una problemática que ha generado muchos debates de un tiempo para acá. El compilador logra su objetivo de introducir el debate, desde distintas perspectivas, en el ámbito hispanoamericano, y por ello es acertada su organización de los casos franceses primero y luego de los procesos colombianos. Esta compilación es un buen primer paso para enriquecer el debate en Hispanoamérica y entender cómo la figura autorial es compleja, y está constituida no solo por las relaciones externas que la posicionan en medio del campo literario, sino por el modo en que estas relaciones afectan al ser histórico del escritor y dan pie para que él mismo asuma una estrategia de posicionamiento y establezca un juego entre él y el público lector.

Clara Galindo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

doi: 10.15446/lthc.v17n1.48700

Ruedas de la Serna, Jorge, coord. *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: UNAM, 2014. 419 págs.

La historia de la literatura mexicana del siglo XIX —o, por mejor decir, la historia general de la producción literaria de nuestro país— es, todavía hoy, una tarea en marcha que requiere, al menos, del cumplimiento de dos condiciones: la primera es la formulación de una teoría según la cual se determine con objetividad y precisión en qué reside la naturaleza esencial de los textos literarios, a fin de que no aparezcan entremezcladas en un único plano de consideraciones las obras que pertenecen a diversas agencias del espíritu (*v. gr.*, la historia, la filosofía, la ciencia) con las creaciones verbales de carácter fundamentalmente artístico-literario. La segunda condición es, a mi modo de ver, que el historiador y el crítico cuenten con una suficiente información historiográfica que les permita dar cuenta de los insoslayables vínculos que los productos artístico-literarios contraen con las realidades históricas contemporáneas, esto es, con las condiciones culturales, políticas e ideológicas que determinan —en muy buena medida— la sustancia semántica de las obras literarias, que surgen inevitablemente dentro de un complejísimo proceso de evolución o cambio social. Y todo esto porque no basta el tradicional recurso a los repertorios de retórica y poética para determinar la singular significación de una obra determinada, como tampoco es suficiente la simple exposición de los acontecimientos históricos de un cierto periodo para, con solo eso, revelar sus profundos y, en ocasiones, disimulados vínculos con las condiciones históricas que prevalecen en su momento.

En auxilio de los historiadores y críticos literarios suelen venir los propios autores, mediante la explícita exposición de su pensamiento acerca de las cuestiones planteadas. Este libro que hoy presentamos —ideado y coordinado por el Dr. Jorge Ruedas de la Serna, publicado por primera vez en 1996 y hoy venturosamente reeditado— constituye una imprescindible colección de documentos de primer orden que recoge diversos artículos y discursos de veinte escritores mexicanos del siglo XIX acerca de las que para ellos —cada uno en su momento y de conformidad con sus tendencias ideológicas— fueron las cuestiones que mayormente les preocupaban en torno del sentido y utilidad de la literatura en el México independiente, así

como de las contribuciones que ésta podría o debería hacer para el progreso de la nueva nación mexicana.

Advierte Ruedas de la Serna, en la presentación del volumen, que fueron “fuente fundamental para el registro, localización y selección de los textos aquí recogidos” los merítisimos estudios de nuestro maestro don José Luis Martínez acerca de *La expresión nacional* (1955). Debemos reconocer la extraordinaria importancia que para los estudiosos de la literatura mexicana tuvieron y continúan teniendo sus ejemplares trabajos en torno a “la emancipación literaria de México”. Con todo, *La misión del escritor* tiene una distinta intención y una concreta utilidad: en sus estudios, don José Luis citó abundantemente los testimonios de los escritores del siglo XIX para fundar su particular comprensión de las ideas de los escritores de entonces (y muy especialmente las de Ignacio Manuel Altamirano) acerca de la función que había de desempeñar la literatura en el México independiente, no menos que de la obra nacionalista llevada a cabo por los miembros de la Academia de Letrán y del Liceo Hidalgo. Por su parte, *La misión del escritor* se constituye como un bien ordenado repertorio de los artículos, discursos y ensayos que, entre los años de 1830 y 1890, fueron publicando en periódicos y revistas los más destacados escritores pertenecientes a tres generaciones y tres corrientes literarias sucesivas (la clasicista, la romántica y la modernista), entre los que descuellan José María Heredia, José María Lafragua, Luis de la Rosa, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano, José María Vigil, Vicente Riva Palacio y Manuel Gutiérrez Nájera. “Más que una antología en la que hubiesen prevalecido criterios complacientes con las preferencias estéticas o ideológicas de nuestra época —aclara Ruedas de la Serna— hemos buscado que los textos seleccionados fuesen representativos de las ideas rectoras que guiaron el debate de los escritores mexicanos del siglo XIX”; de suerte, pues, que gracias a la consulta de ese almacigo documental los estudiosos de aquella etapa de nuestra historia literaria podrán superar los habituales prejuicios de una crítica al uso, siempre acechada por las tentaciones de la glosa mostrenca y el juicio redundante.

La idea de seleccionar y reunir en un solo volumen esos textos fundamentales para la cabal comprensión del desarrollo de las letras mexicanas del siglo XIX surgió de un seminario de posgrado que tiene a su cargo el Dr. Ruedas de la Serna con el fin de reunir toda esa documentación, generalmente

dispersa en publicaciones periódicas, poniéndola al alcance de los jóvenes estudiantes, incitándolos a llevar a cabo un género de estudios histórico-críticos en los que se establezcan las necesarias relaciones entre las obras de creación literaria y las ideas sobre la literatura sostenidas por sus mismos autores; es decir, poniendo a contribución los testimonios de una constante preocupación, no solo por los aspectos estéticos de la producción literaria, sino también por la misión o compromiso social que —especialmente en esas circunstancias de la patria— los escritores se sentían obligados a cumplir. En efecto, tal como observa Ruedas de la Serna, la actividad literaria a lo largo del siglo XIX “estuvo acompañada por una reflexión, o podríamos decir ‘autorreflexión’, de quienes ejercieron el oficio de escritor y contribuyeron a darle una especial dimensión entre las actividades humanas, mayormente resaltando su utilidad e importancia para mejorar a la sociedad, depurar sus costumbres [...] revalorar nuestro patrimonio geográfico y cultural, afirmar nuestra identidad y, con todo ello, fortalecer la conciencia nacional”.

A pesar de no ser su autor un literato en el sentido estricto de la palabra, me parece un gran acierto haber incluido muy al principio de este conjunto documental un fragmento del libro de Tadeo Ortiz de Ayala, *México considerado como nación independiente y libre* (Burdeos, 1832), porque ese patriota ilustrado, informante de Morelos y colaborador del gobierno de Vicente Guerrero, dedicó un capítulo de su libro a la consideración “de los beneficios del cultivo de las ciencias y artes”, que es, en toda su extensión, un verdadero proyecto de política cultural nacionalista, cuyo principal propósito era el de contribuir a la formación de la juventud (es decir, de los nuevos ciudadanos en quienes reside el destino de la patria) por medio del fomento de las ciencias y las artes.

Se propuso el autor dar un testimonio de reconocimiento “a la memoria de los brillantes genios y sabios escritores mexicanos, cuyas infatigables tareas honraron el tiempo en que vivieron y prestaron servicios a la patria”. Pero, ¿cuáles eran para Ortiz de Ayala las dimensiones históricas de la patria mexicana? Si bien no se formuló expresamente tal pregunta, la respondió implícitamente en la exposición de sus argumentos, puesto que esos “brillantes genios” a los que se refirió se extienden desde el pasado prehispánico hasta el dilatado periodo colonial y así, por ejemplo, destaca entre ellos a Netzahualcóyotl y Netzahualpilli como legisladores y poetas del mundo azteca, cuyo idioma —en contra de la adversa opinión de muchos “sabios”

Europeos de entonces— es sin duda “bello, copioso y armónico”. Pondera, además, la obra de los científicos e historiadores de los siglos XVII y XVIII (Sigüenza y Góngora, Alzate, Clavijero, etc.), de suerte que —con parecer contrario al que más tarde expresarían algunos escritores liberales— la nueva nación mexicana fundada a partir de la independencia política no tenía por qué cercenarse más de cinco siglos de su civilizado trayecto.

Pero no bastaba con reconocerse como mexicanos en las glorias de ese pasado prehispánico y colonial. Era imperioso empezar a construir la moderna nación republicana y, así, precursor en todo, Ortiz de Ayala formuló un programa de política cultural que beneficiara especialmente a la juventud: es preciso —decía— fundar “una academia de ciencias consagrada a su cultivo, extensión y protección”, “una buena biblioteca pública”, que reúna a la que existe en la Universidad, las de los excolegios religiosos y los conventos suprimidos; dotar de una “administración celosa del honor nacional” a la Academia de Nobles Artes de México fundada en 1781, y crear un Museo mexicano que albergue “las antigüedades aztecas” y en particular las “antigüedades colosales de mérito”, que aumentarán sin duda con las investigaciones de Palenque, Mitla y otras zonas arqueológicas. Como bien se advierte, mucho del espíritu nacionalista y civilizador de Ortiz de Ayala se trasuntará en los escritores que le sucedieron.

Pero es hora ya de entrar en el terreno de las discusiones propiamente literarias y, dado el número y la extensión de los textos incorporados a *La misión del escritor*, se nos impone la necesidad de escoger para nuestro comentario solo algunos ejemplos relevantes. Al promediar el siglo XIX, en 1844, José María Lafragua publicó en *El Ateneo Mexicano* su discurso “Carácter y objeto de la literatura”. En él, sin aludir al concepto que tenía Ortiz de Ayala acerca de la extensión y continuidad de la historia mexicana, Lafragua afirma rotundamente que “acabamos de nacer: la literatura mexicana está pues en la cuna”, porque, a su juicio, “nuestra edad primitiva se pierde en la noche de la conquista” y la edad “media” —esto es, el periodo colonial— fue tan solo un remedo de la sociedad española. Hasta 1821 —declara— “nuestra literatura [...] con muy honrosas excepciones, estuvo reducida a sermones y alegatos”, y no podría haber sido de otro modo, ya que esa “sociedad no tenía carácter propio”. Así, pues, concebida la literatura por Lafragua como “la expresión moral del pensamiento de la sociedad”, la mexicana actual había nacido propiamente a mediados de 1836, cuando un grupo de jóvenes fundó

la Academia de Letrán; de ahí también que el liberal Lafragua convocara a todos sus compañeros a crear una “literatura nacional” que “pinte nuestra sociedad, mejorándola”.

En ese mismo año en que Lafragua imprimía su referido discurso, Luis de la Rosa leyó en una de las sesiones de *El Ateneo Mexicano* su disertación “Utilidad de la literatura en México”. De la Rosa englobaba bajo el término “literatura” tanto a la oratoria como a la poesía, a “la historia y todos los ramos anexos a ella”, si bien sea la poesía “la más bella imitación de la naturaleza [...] física y moral”; en síntesis, una “pintura radiante y animada de las obras de Dios”. Es evidente que en tan breves párrafos se conjuntan diversos paradigmas literarios e ideológicos en apariencia contradictorios; el primero, de carácter estético, remite al clasicismo todavía vigente en la poesía mexicana de la primera mitad del siglo XIX; el segundo paradigma, ideológico, apela a los más tradicionales dogmas de la retórica católica. Con todo, en consonancia con su pensamiento político liberal, De la Rosa coincidía con Lafragua en que “no se llegará a conocer en México la importancia de la literatura, su influencia en la civilización y en el engrandecimiento de la patria, hasta que se llegue a formar una literatura verdaderamente nacional”. Para él —como para Lafragua— también bajo el gobierno colonial “los mexicanos no tenían patria; eran como extranjeros y estaban como desterrados en su propio país”. Así, la verdadera poesía mexicana solo comenzó a escribirse durante la guerra de Independencia, porque entonces “se concibió la esperanza de tener una patria”. De modo, pues, que cuando “lleguen los días de felicidad” social, la literatura mexicana, ocupada en cantar todas las bellezas naturales del país y todas las hazañas de sus libertadores, llegará a ser la más elevada y amena del mundo y sus escritores no tendrán ya —como hasta entonces— que “mendigar la inspiración ni adornar sus composiciones con las galas de otra nación”.

La discusión en torno de la existencia de una literatura propia de la nación mexicana fue un tema obsesivo y recurrente para todos los escritores liberales a lo largo del siglo XIX. En efecto, en un artículo publicado en *La Ilustración Mexicana*, en 1852, Francisco Zarco se hacía cargo de la situación: “muchas personas ponen en duda [...] la existencia de una literatura mexicana, otras la creen naciente, imperfecta y plagada de defectos”, pero no faltan quienes piensen “que tenemos ya una literatura completa”. A examinar esos planteamientos —siempre contaminados por el ardor de las

luchas político-ideológicas— dedicó Zarco el artículo citado y en él sostenía que quienes “se empeñan en desacreditar al país” y “ven con amargura su existencia política como nación soberana (esto es, los conservadores), afectan creer que somos incapaces de todo adelanto”; por el contrario, quienes “se jactan de que México tiene ya una literatura propia, rica y enteramente original se dejan llevar por un arranque de patriotismo”.

Un examen a su juicio imparcial de la cuestión, llevaría a Zarco a las siguientes conclusiones. La culpa de que la literatura en México “esté en su infancia, lo mismo que todos los conocimientos humanos”, no es del país, sino del hecho de haber sido colonia de España durante tres siglos, porque “la literatura —dice— no nace generalmente en pueblos que viven esclavizados”, y así —contra las opiniones anteriormente sostenidas por Ortiz de Ayala— no es “nada extraño que los mexicanos durante la dominación española, no pudieran contar ni poetas, ni filósofos ni historiadores [...] la Inquisición hubiera detenido toda investigación filosófica, hubiera apagado toda luz que hubiera intentado derramarse sobre la verdadera condición de la humanidad”. Con todo, al reflexionar sobre tan drásticas opiniones, y reconociendo que “no hay opresión que sea capaz de amortiguar la inteligencia”, también en el México colonial pudieron darse, al menos, dos “rarísimas excepciones”: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, que fueron aclamados en todo el mundo, si bien el primero “tuvo mucho que sufrir”, perseguido por “el odio y por la envidia de los españoles”, y la segunda, que gozó fama de Décima Musa, fue una monja “que se dejó llevar del mal gusto de su época”, es decir por el deturpado gongorismo.

Y concluía Zarco prometiendo dedicar otros artículos a examinar “cuál ha sido la marcha de la naciente literatura” mexicana, cuál es su estado actual y cuál será su porvenir, así como las causas que podrían influir en ella para darle un carácter relativamente original, puesto que —moderando los extremos de un nacionalismo pacato en que otros habían caído— no podrían los mexicanos dejar de sentirse incluidos en un siglo en que una misma “civilización [...] asimila a todos los pueblos de la Tierra”.

El apasionado debate acerca de la naturaleza y el propósito de una literatura nacional y original se mantuvo constante a lo largo del siglo XIX en el pensamiento de los escritores de cuño liberal, y no es poco lo que acerca de esto puede documentarse en *La misión del escritor*; pero no siendo posible alargar este comentario a la totalidad de los textos incluidos en el libro, solo

queda referirnos brevemente a dos destacados escritores: Ignacio Manuel Altamirano y José María Vigil.

Del primero se incluye en este volumen su “Carta a una poetisa” —publicada por entregas en *El Domingo* a lo largo de los primeros meses de 1872—, en la cual, so capa de comentar las composiciones líricas de una “amable señorita”, y haciendo gala de sus amplísimos conocimientos de la producción literaria europea y americana, aborda algunos problemas cruciales para la literatura mexicana de su tiempo, como la imitación servil de los modelos extranjeros frente a la convicción de que las obras originales solamente podrían surgir en la medida en que se cumpla la inexcusable misión que corresponde a los poetas mexicanos de darnos sus composiciones inspiradas en “los bellísimos cuadros de la naturaleza americana” y “en el campo fecundísimo de nuestra historia nacional”; y puesto que cada país tiene “su poesía especial”, esta debe reflejar “el color local, el lenguaje y las costumbres que le son propias”.

Con todo —se dolía Altamirano— “solo en México se han visto con desdén nuestros recuerdos patrióticos”, y si se exceptúa a Moreno, Lejarza, Rodríguez Galván y Roa Bárcena, “todos los demás han preferido pedir a la historia extranjera sus héroes, imitando o traduciendo a los poetas de otro país”. Y es que “aquí en México”, “todavía no nos hemos atrevido *todos* a dar el grito de *Dolores* en *todas* materias”, porque seguimos acostumbrados a acatar los preceptos que vienen de España con la misma reverencia con que “nuestros abuelos recibían las antiguas reales cédulas”. Sin embargo, la generación actual —proclamaba Altamirano— ya va comprendiendo lo que significa la independencia de México y examina lo que llega de España, “y así como aplaude y admira lo bueno de allá, censura lo malo y lo desdenea”.

En *El eco de dos mundos*, a mediados de 1872, publicó José María Vigil su disertación “Algunas observaciones sobre la literatura nacional”. Todavía entonces, decía el autor, se escuchaba la queja de algunos de “nuestros más ilustres literatos” de que no existe en México una literatura propia. Hombre de vasta cultura histórica y literaria, Vigil señalaba la necesidad de basar la discusión sobre algunos principios indispensables, el primero de los cuales era la pertinente definición del concepto de “bella literatura”, bajo cuyo nombre se engloban únicamente “aquellas obras que proceden de las creaciones de la fantasía” y en cuyo campo —por supuesto— no se incluyen las de la ciencia ni la filosofía. Definida por Vigil, la “poesía o bella literatura [...] puede considerarse a la vez como el reflejo de la sociedad

en que se produce” y “como la expresión embellecida de las necesidades, preocupaciones, tendencias y sufrimientos de los pueblos” para, con todo eso, poder convertirse en guía de “los pueblos por el camino más corto a la noble consecución de sus destinos”.

Apuntado lo anterior, exponía Vigil su concepto acerca del carácter que debía poseer una literatura “propiamente nacional” y cuáles habían de ser las condiciones necesarias para su surgimiento. Por una parte, coincidía con sus colegas liberales en que, durante la dominación española, el desarrollo que tuvieron las letras fue análogo al que se seguía en la metrópoli, “sufriendo la misma decadencia que la pérdida de libertades políticas y religiosas había hecho sentir en la literatura”.

Con la revolución de Independencia, se abrió para México un nuevo horizonte: surgieron ideas, necesidades y tendencias desconocidas para el país colonial; la poesía entonces —sostiene Vigil— sirvió para “inculcar el odio a los tiranos”, “ponderar las dulzuras de la libertad” y “enaltecer los derechos del hombre”. A partir de ese momento, “se echaron las bases de una literatura propia que ha venido tomando las formas adecuadas a los tiempos en que vivimos y a las exigencias de nuestra sociedad”. Pero volviendo a su definición de literatura nacional y al empeño de esta por reflejar los conflictos y aspiraciones de la nueva sociedad mexicana, concluía Vigil que, si la “literatura nacional significa [...] una cosa exclusivamente nuestra, sin puntos de contacto con ninguna otra, sería preciso renunciar a ella” puesto que la misma “lengua que hablamos nos liga invenciblemente a una literatura a cuyo íntimo parentesco no es posible renunciar”.

En fin, trazaba Vigil un expreso programa para los autores mexicanos agrupados en el Liceo Hidalgo: cada uno de ellos —“sea cual fuere su estro individual”— debe dirigirse a un fin común: “a traducir las necesidades de nuestro pueblo, a elevar sus sentimientos, a purificar sus costumbres, embelleciendo lo bueno de ellas, corrigiendo lo digno de censura” para, de este modo, “alcanzar el fin moral [...] que se muestra en el fondo de toda literatura”.

Tengo que poner fin a estos apuntes, no sin antes recordar —en palabras de Jorge Ruedas de la Serna— que en ese conjunto de ensayos incorporados a *La misión del escritor* “se va dando forma gradual y dinámica a un programa doctrinario perfectamente asimilado [...] por Ignacio Manuel Altamirano”, quien acepta, modifica o rechaza, pero sobre todo “sistematiza”, las ideas

expuestas por los escritores mexicanos desde los albores del siglo XIX. Quedan, pues, invitados los lectores de esta meritisima obra a hacer sus propias indagaciones textuales y a formarse una idea bien meditada de los avatares del pensamiento literario y social de los mexicanos en esa etapa crucial del proceso histórico de nuestra nación.

José Pascual Buxó

Universidad Nacional Autónoma de México, México



doi: 10.15446/lthc.v17n1.48701

Herrera, Clara E. *Las místicas de la Nueva Granada: tres casos de búsqueda de la perfección y construcción de la santidad*. Barcelona: Paso de Barca, 2013. 350 págs.

La relación entre un historiador y su objeto de estudio es un problema que se encuentra en la raíz de toda escritura historiográfica. En él se devela lo más profundo de las motivaciones de una investigación de este tipo y solo en dicha relación podríamos volver a preguntarnos, constantemente, sobre la validez de desenterrar las ruinas de nuestra historia y reintegrarlas a la comprensión de nosotros mismos. Así lo entiende Michel de Certeau quien, al comienzo de su minucioso estudio historiográfico sobre el desarrollo de la mística cristiana (*La fábula mística*. México: Universidad Iberoamericana, 2013), dice:

El historiador “calma” a los muertos y lucha contra la violencia al producir una razón de las cosas (una “explicación”) que supera su desorden y certifica permanencia; el místico lucha al fundar la existencia sobre la relación misma con aquello que se le escapa. El primero se interesa en la diferencia como un instrumento de distinción en su material; el segundo como una escisión que establece la cuestión del sujeto. (21)

El místico es, como lo entiende Certeau en su estudio, un raro o un loco en la historia textual de la cultura cristiana: aquel que se enfrenta directamente con la experiencia de la divinidad e intenta traducir eso inefable

en una escritura coherente, y por ello hace constantes desplazamientos de lenguaje. Esta concepción del místico hace singular la relación que con él establece quien lo estudia historiográficamente, pues se crea un vínculo que Certeau expresa aquí bajo el término de *diferencia*. El destino final de ambos es, de esa forma, la pregunta por la existencia de un sujeto místico diferente: o bien porque el historiador lo *diferencie* y le dé un lugar dentro de un sistema coherente, o bien porque ese sujeto místico exprese su lucha por diferenciarse. Lo que le interesa al historiador, de todas formas, es establecer a ese sujeto a través de la recreación de su lucha por diferenciarse (lo que conllevaría un recuento, así sea oblicuo, de aquello de lo que se diferencia).

Esta intensa relación es la que se descubre en la lectura del trabajo de Clara E. Herrera, *Las místicas de la Nueva Granada*.¹ Su objetivo es justamente reconstruir esa ambigua lucha por la diferencia que constituye la “búsqueda de la perfección” y la “construcción de la santidad” en los textos místicos de tres monjas neogranadinas: la Madre Josefa del Castillo, monja del Real Convento Franciscano de Santa Clara de Tunja, la Madre Jerónima Nava y Saavedra, monja del convento de Santa Clara de Santa Fe de Bogotá, y la Hermana María de Jesús, monja cocinera del Monasterio de San José de Carmelitas de Santa Fe de Bogotá. Esto lo hace la autora a partir de un constante ejercicio de diferenciación: entre ellas tres como monjas neogranadinas de la época colonial, y entre ellas y el resto de la tradición textual, ya sea colonial o europea (diferenciar, en este sentido, es a la vez encontrar características peculiares, rasgos que se actualizan y actitudes comunes producto de un contexto histórico y cultural específico).

Este ejercicio de delimitación desemboca en la pregunta por la posibilidad de la formación de una subjetividad femenina en la escritura confesional.

1 Una de las guías esenciales de este ejercicio de diferenciación, en cualquier caso, es su inscripción dentro de una línea más amplia de estudios coloniales e hispanoamericanos que reivindican las estrategias textuales de las monjas místicas para autoconfigurarse como sujetos en el campo religioso y subvertir las jerarquías patriarcales de la forma de organización religiosa de su sociedad. Ella misma cita los siguientes trabajos: Electa Arenal y Stacey Schlau. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989); Asunción Lavrin y Rosalva Loreto, eds. *Diálogos espirituales: manuscritos femeninos hispanoamericanos: siglos XVI-XIX* (Puebla: Universidad de las Américas, 2006); Nancy E. van Deusen. *The Souls of Purgatory* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004); Kathleen Myers. *Word from New Spain: The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1665-1719)* (Liverpool: Liverpool University Press, 1993); Kristine Ibsen. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America* (Gansville: University Press of Florida, 1999).

Así pues, si bien la autora acepta de entrada que dichas monjas tenían serios impedimentos para construir su individualidad gracias a la rigidez de las estructuras patriarcales y religiosas dominantes, y aunque deja claro desde el principio que el problema de la expresión personal no era en absoluto una preocupación en la época en que escribieron estas monjas (20), no obstante, su investigación vuelve constantemente sobre el análisis de los resquicios por los cuales, gracias a la situación privilegiada que tenían en cuanto eran consideradas “elegidas de Dios”, podían autoconfigurarse como sujetos místicos y ejercer cierto control sobre sus vidas.

Así pues, Herrera demuestra que las monjas hacen uso, consciente o inconsciente, de las estrategias retóricas que habían heredado de cierta tradición mística para subvertir su relación con el poder religioso, de manera que les era posible expresar ciertos rasgos de su individualidad (como su deseo de hacer apostolado o de permanecer con cierto confesor) a través de la narración de sus experiencias místicas.

En este sentido, el estudio de Herrera utiliza de manera particularmente provechosa los conceptos de *campo cultural* y *habitus*, postulados por Pierre Bourdieu, para analizar cómo se integraban las relaciones de poder del campo religioso en la escritura de las monjas y cómo utilizaban su escritura para tomar una nueva posición en el campo, diferente a la que normalmente les era asignada como mujeres. En la tensión que se descubre entre dicha inversión de las relaciones de poder y la aceptación e integración de los esquemas que impone el campo religioso, la autora revela que cada uno de los trayectos escriturales en la perfección espiritual de estas monjas neogranadinas desemboca en paradojas y dilemas aparentemente irresolubles que denuncian contradicciones propias del medio cultural religioso en el que estaban inmersas. Estas son, entre otras, la contradicción entre concebirse como mujer pecadora y a la vez descubrirse como elegida de Dios; los problemas del límite entre expresar y explicar las experiencias místicas; el dilema de postular como don divino el deseo personal de hacer vida misional; la contradicción entre la humildad que se les exigía a las monjas y la vanidad que seguía de haber sido elegidas para escribir sus experiencias.

Por otro lado, para desenterrar estas paradojas de las obras de las monjas, Clara Herrera echa mano de diversos recursos historiográficos a través de los cuales se acerca a ese ejercicio de diferenciación del que hablábamos. Así, toda la primera parte del libro (los dos primeros capítulos) la dedica,

por una parte, a dibujar el contexto histórico y cultural de la Nueva Granada durante finales de siglo XVI y comienzos del XVII, principalmente con relación al lugar que podía ocupar la mujer en la sociedad colonial, así como a sus posibilidades de acceder a la cultura escrita y, por otra, a exponer la tradición mística de la que estas monjas se podían haber alimentado.

Entre otras cosas, destaca el hecho de que el territorio en el que se ubican los conventos de estas tres monjas (el altiplano cundiboyacense) estaba aislado geográficamente de los enclaves más poderosos de la Iglesia y del Imperio español (la sede de la Inquisición en Cartagena y los centros virreinales de Nueva España y Perú), lo que hacía que el control que dichas instituciones podían ejercer sobre estos territorios fuera muy limitado. En este sentido, la especificidad de este espacio respecto de Nueva España, Perú o la misma España era la relativa libertad que tenían las personas letradas en aspectos como el acceso a lecturas prohibidas en la metrópoli, la poca injerencia de la Inquisición en la censura de los textos que se escribían y la relación más o menos cercana entre los confesores, quienes a veces no sabían mucho más que las monjas, y sus penitentes. A su vez, una de las características internas de estos conventos neogranadinos era la división entre monjas de velo negro y monjas de velo blanco, dependiendo de qué tanta dote dieran al convento a la hora de entrar en él. Las monjas de velo blanco eran aquellas que podían dar poca o ninguna dote. De las monjas estudiadas solo María de Jesús era de velo blanco, es decir, de humilde procedencia social.

En su estudio inicial, Clara Herrera hace también una breve aproximación a las vidas y obras de tres monjas europeas que pudieron haber influido en la escritura mística de las aquí estudiadas: Santa Teresa de Jesús, Catalina de Siena y la Madre Ágreda. De cada una destaca su manera de entrar al canon eclesiástico y sus particulares recursos retóricos a la hora enfrentarse en su escritura con los dogmas de la iglesia. De los recursos que retoma Herrera vale destacar la retórica de la humildad (quitarse autoridad o dársela a la divinidad) que usa Teresa de Ávila para jugar con los límites en los que se encontraba entre expresar sus visiones místicas y explicarlas teológicamente. Así también, se destaca aquí el hecho de que la madre Ágreda formule constantemente un deseo de evangelizar a la manera del apostolado, deseo que las monjas neogranadinas expresan también con características similares, es decir, a través de la insinuación de su propio deseo de predicar el evangelio de manera misional como un mandato divino

(este último deseo también está influenciado, según Herrera, por la ética jesuítica contemplativa y misional con la que las monjas neogranadinas se relacionaban estrechamente). Y, por último, en el caso de Santa Catalina de Siena, se resalta la importancia de recurrir a la postulación de la igualdad de los sexos a través de una apelación que hace la divinidad respecto de dicha igualdad, es decir, según los conceptos de Bourdieu, se postula, en el discurso, una igualdad de las posiciones en el campo.

Pero, sobre todo, Herrera hace énfasis en la posibilidad que tuvieron estas monjas de subvertir la relación de poder establecida con sus confesores a través de sus visiones, sin que esto repercutiera en censura o en un juicio inquisitorial. Dicha posibilidad que suena, a primera vista, más como una lectura influenciada por la perspectiva de los estudios de género que como una lectura histórica, se justifica debidamente en la paradoja propia del proceso de escritura mística femenina y en las libertades específicas de su entorno marginal, expuestas en los primeros capítulos. En este sentido la autora resalta el hecho de que la Madre Josefa del Castillo pudiera escoger a sus confesores y, aún más, escogerlos entre los intelectuales jesuitas de más alto nivel, en parte gracias a su rango social; por esto, es importante también el hecho de que no se la censurara por citar la Biblia (tanto en latín como en romance). Por otro lado, la autora llama la atención sobre las ocasiones en que Jerónima Nava, por su parte, logró hacer que su confesor permaneciera junto a ella, aduciendo en sus visiones a que así se lo había mandado “mi Señor”. Y finalmente, Herrera demuestra que también la Hermana María de Jesús logra ejercer cierta influencia sobre las decisiones del arzobispo de Bogotá cuando profetiza el terremoto del 18 de octubre de 1743. En esa ocasión María de Jesús recomienda que se rece a Santa Ana como la verdadera intercesora de los neogranadinos ante Dios, petición a la que hizo caso el arzobispo, quien además pidió después consejo a la monja sobre otras de sus decisiones.

Todas estas caracterizaciones del campo cultural y de la manera en que las monjas se integraban en él o intentaban tomar una nueva posición llevan a que, en la segunda parte, cuando la autora se ocupa por separado de cada una de las monjas neogranadinas, tienda a especificar mucho más aquello que diferencia a una de las otras y del resto de la tradición textual. De esa forma, dibuja una especie de clasificación a partir de la clase de visiones que tienen, la forma en que las estructuran en una narrativa coherente y

la influencia que tiene la procedencia social en dicha estructuración o en el lenguaje que utilizan. En este sentido, caracteriza a la Madre Josefa del Castillo por la particular ascesis y violencia de sus visiones, así como por su procedencia aristocrática, por sus profundos conocimientos teológicos y por la complejidad con la que construye su personalidad, llena de conflictos con las otras monjas del convento y plagada de enfermedades y sufrimientos redentores. Esta visión, dice Herrera, estuvo principalmente influenciada por la ética ignaciana. La obra de Jerónima Nava, por otro lado, según la historiadora, no puede ser entendida como una narración de vida sino, más bien, como la descripción de una serie de visiones estructuradas por el modelo del idilio amoroso, que muy pocas veces involucra visiones demoniacas o pesadillas, y que nunca sobrepasa el nivel del coqueteo inocente y amoroso con la divinidad. Finalmente, en la Hermana María de Jesús, cuyo texto es analizado historiográficamente por primera vez en este libro, es en quien la autora encuentra más matices originales y a la que muestra más simpatía. Esta monja, quien entró al convento de carmelitas descalzas como cocinera desarrolla un conocimiento teológico que aparentemente proviene solo de su experiencia mística. Por otro lado, en sus escritos la autora descubre más referencias históricas que en los demás (por ejemplo, al terremoto de 1743, a la expulsión de los jesuitas, a la muerte del arzobispo en 1736, etc.) y, para Herrera, las descripciones que hace María de Jesús de sus visiones son las más espontáneamente narradas, lo cual las dota de una original sensualidad. Tal vez el momento en el que la autora muestra más claramente su simpatía respecto de María de Jesús es cuando, en la conclusión, habla de la vocación social de la monja:

En la perspectiva de esta monja, el verdadero misticismo no se podía dar sin estar comprometidos con la realidad social y limitarse solo a las personas con quienes se convivía: según ella, era preciso ir tan lejos como las circunstancias personales de cada uno lo permitieran. (316)

La diferenciación se hace finalmente vínculo expreso entre la historiadora y su objeto: la lucha de María de Jesús por entender y aceptar sus visiones la lleva a un entendimiento más profundo de su propio lugar en el campo religioso y de su opinión sobre las contradicciones de este y, así, en el mapa trazado por Clara Herrera, se ubica en el lugar más explícitamente

diferenciado y en el que más se distingue una evolución de una posición pasiva en el campo, es decir, de una consciencia sumisa, hacia la apropiación de una voz y la toma de posición en un lugar más cercano a la acción en el campo. De la misma manera, el lector-historiador descubre en el camino que Clara Herrera dibuja alrededor de los escritos de María de Jesús la importancia que tiene construir la propia coherencia, para así “callar a los muertos” y “dar permanencia”.

Alejandro Gabriel Pérez Rubiano

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA - CALL FOR PAPERS

MÉXICO: LOS GRANDES HITOS DE SU LITERATURA

vol. 18, n.º 2 Jul - Dic (2016)

Fecha límite de recepción: lunes, 30 de noviembre de 2015

Fecha de publicación: miércoles, 1 de junio de 2016

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Editor invitado

Fabio Jurado Valencia. Fabio Jurado es licenciado en literatura e idiomas (Universidad de Santiago de Cali, Colombia), maestro en letras iberoamericanas (UNAM, México) y doctor en literatura (UNAM, México). Es profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Propósito y temas del número

La revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, publicará en 2016 un número monográfico dedicado a los grandes hitos de la literatura mexicana. Nos interesa reunir textos analíticos que profundicen en algunas de las obras, o autores, que más se destacan en los momentos emblemáticos de la literatura mexicana.

Se considerarán textos sobre:

- La poesía prehispánica
- Las crónicas de conquista
- El barroco mexicano
- Las literaturas de la colonia
- El periodismo y las luchas de independencia
- Los movimientos literarios europeos en la producción literaria decimonónica de México
- La literatura mexicana del siglo xx y contemporánea.

Los artículos podrán concentrarse en el análisis de obras y autores específicos, o en reflexiones teóricas. Igualmente, se tendrán en cuenta artículos que aborden la literatura mexicana y la literatura comparada, estableciendo enlaces con otras prácticas artísticas y con otros discursos.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritas en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés, portugués o francés. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto.

A continuación se describe el tipo de trabajos que se considerarán para el número:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema, o proponen una posición personal y crítica con respecto al mismo. Los artículos hacen contribuciones importantes a los debates de la disciplina. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

La revista utiliza el sistema de citación MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de SCIELO: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma y envío

La recepción de trabajos para este número temático estará abierta hasta noviembre de 2015. Los trabajos que se envíen al especial serán sometidos inmediatamente se reciban a filtro editorial y evaluación de los pares (cuando proceda).

- Fecha límite de recepción: lunes, 30 de noviembre de 2015
- Fecha de publicación: miércoles, 1 de junio de 2016

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos por correo electrónico al buzón oficial de la revista: revliter_fchbog@unal.edu.co

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número temático al correo-e de la revista: www.literaturathc.unal.edu.co



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA - CALL FOR PAPERS

MILESTONES OF MEXICAN LITERATURE

vol. 18, n.º 2 Jul - Dic (2016)

Deadline for submission: Monday, 30 November 2015

Publication date: Wednesday, 1 June 2016

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Guest Editor

Fabio Jurado Valencia. Fabio Jurado has a B.A. in Literature and Languages (Universidad de Santiago de Cali, Colombia), an M.A. in Ibero-American Literature (UNAM, México), and a Ph.D. in Literature (UNAM, México). He is a professor at the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá.

Objective and Topics of the Issue

In 2016, *Literatura: teoría, historia, crítica* will publish a monographic issue dedicated to the milestones of Mexican literature. We are interested in receiving analytical contributions that delve into some of the authors or works that stand out the most in the emblematic moments of Mexican Literature.

We will consider texts on:

- Pre-Hispanic poetry
- Chronicles of the Conquest
- The Mexican Baroque
- Colonial literatures
- Journalism and the struggle for independence
- The influence of European literary movements on 19th century literary production in Mexico
- 20th century and contemporary Mexican literature

The articles may concentrate on the analysis of specific authors and works, or on theoretical reflections. We will also take into account articles that address Mexican literature from a comparative perspective, establishing relations with other artistic practices and other discourses.

Presentation Guidelines

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English, Portuguese, or French. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context.

The following types of texts shall be considered for publication in this issue:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates of the discipline. Their length ranges between 8,000 (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

The journal uses the MLA citation system. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. This information can be found on the journal's scielo web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Timeline and Submission

The deadline for submitting articles for this monographic issue is November 2015. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

- Deadline for submission: Monday, 30 November 2015
- Publication date: Wednesday, 1 June 2016

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: revliter_fchbog@unal.edu.co

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this monographic issue, please send them to the journal's e-mail address: www.literaturathc.unal.edu.co



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

LTHC ha formulado unas políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los Estudios Literarios. Su enfoque es académico y propiciará el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la de Dirección editorial y la de Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores, para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a la revista.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulan a la revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán bajo condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Sugerimos a los autores enlazar los trabajos publicados en la revista a nuestro sitio web desde páginas web personales o desde repositorios institucionales.

Para los lectores que así lo prefieran, la revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto en la revista, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado de la revista después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La revista ha formulado un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics* (COPE), en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en *LTHC*:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema, o proponen una posición personal y crítica con respecto al mismo. Los artículos hacen contribuciones importantes a los debates de la disciplina. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en el que se hace una aproximación crítica a un texto o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación a la revista. Su extensión es de mil quinientas palabras (máximo), incluyendo referencias.

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal pre publicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés. Al momento de la postulación, solo es necesario enviar el título, resumen y palabras clave de los artículos y notas, en el idioma en el que se han presentado.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato de Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, no deben entregarse en formato de imagen sino en formato editable. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300dpi en archivos TIFF o JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de

Open Journal Systems de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia y universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país, correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, Doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo-e: psimonson@unal.edu.co

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe dejarse en claro el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que se busque siempre la

claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyen en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association*, MLA, para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación “parentética” para hacer una referencia a un autor o texto dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separado cada ítem por punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de

páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impreso.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impreso.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de marzo de 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La revista tiene unas normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y sigan. Asimismo, la revista no recibe borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente por sus autores. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido enviados simultáneamente a concurso a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. El uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios, no es aceptable.

“Refritos” o “autoplagio”. La postulación de textos que ya han sido publicados anteriormente, en su idioma original o en otros idiomas, en contenido parcial o completo, no es aceptable. Se espera que la contribución

de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje de la revista se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra

que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

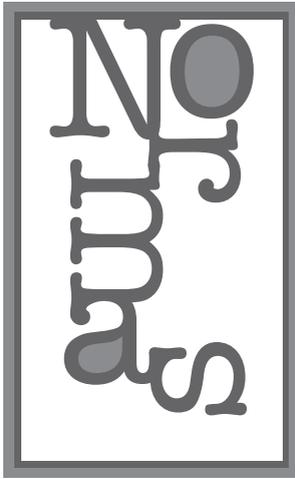
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores de la revista sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación, y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context in which its various collaborators interact.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, criticism, and research in the area.

Editorial organization. The journal is composed of two areas: editing and management. The editorial board includes the chief editor and three academic support committees (the internal advisory committee, the editorial committee and the scientific committee). All the committees are made up of research faculty from various fields of literary studies. The management team includes the editor responsible for editorial coordination and his/her respective assistants. The team also includes associate academic editors or editors who are invited to coordinate special issues.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all its processes are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different collaborators in order to facilitate the reception and evaluation of work submitted to the journal.

Arbitration process. All work submitted to the journal shall be subject to arbitration. Articles are evaluated through a “double-blind” arbitration system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three evaluators before a decision is made as to its publication. Notes and translations are evaluated by an external arbitrator, or by a member of the editorial committee. Evaluation of book reviews or interviews will also be conducted by a single evaluator, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues has no priority in the evaluation process; the criteria are the same as for the miscellaneous issues.

Work submitted by the editor or any other member of the editorial board will be evaluated in equal conditions, in accordance with the protocols designed to ensure “blind” and independent arbitration.

Conflict of interest. The journal will ensure that its different collaborators participate with the greatest possible independence and without affecting the academic and editorial processes and their results. Authors and evaluators must disclose any potential conflicts of interest that might compromise the arbitration or affect the quality of the contents published.

Confidentiality. The details of the evaluation process and the identity of those involved shall only be known to the journal’s team, not to third parties. As the “double-blind” arbitration system stipulates, the evaluators will always be anonymous.

Funding and publication costs. The journal is non-profit, and is financed with resources from the Faculty of Human Sciences of the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process involves no cost to the authors.

Access to the contents. Articles are published with open access, in the journal’s online version, under a Creative Commons license of “attribution, non-profit, no derivatives” (BY-NC-ND), through an Open Journal Systems platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. We suggest that authors link the papers they publish in the journal to our website from personal or institutional web sites.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant

involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and evaluators which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

These are the types of articles that LTHC publishes:

Articles. These are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or a comprehensive review of the relevant bibliography. They constitute an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. Articles represent important contributions to the debates in the discipline. Their length is between eight thousand and twelve thousand words, including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject under debate, or a work or academic topic which is of interest for the literary studies community. Maximum length is five thousand words including references.

Book reviews. These are informative texts which present a critical approach to one or several published texts that are of interest to the literary studies community. Priority is given to reviews of texts published in the two years prior to the moment of submitting the review to the journal. Maximum length is one thousand five hundred words including references.

Translations. Translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar about his/her work or trajectory, or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. Work submitted to the journal must be the author's own original creations, must respect copyrights and must not have been published in any other media or in other languages (except in the case of translations).

If earlier versions of the papers have appeared as work in progress or preprints in institutional repositories or on personal or institutional websites, this would not theoretically disqualify the work for publication in the journal, but we ask authors to indicate when and under what circumstances such a pre-publication or preliminary diffusion has occurred.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French. At the time of submission, the title, abstract and key words of the articles and notes may be left in the language in which the work is being submitted.

Format. Papers should be sent in unprotected (fully editable) Word format. Any tables or figures accompanying the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 300 dpi in TIFF or JPEG files.

Submitting work. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the journal's Open Journal Systems platform (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will be neither accepted nor processed.

Author information. When submitting a paper, every author must attach a condensed or full version of his/her resume. The first page of the paper must also include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliation (department and University or organization), city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and should correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: (1) what is the purpose of the article?; (2) in what logical order are the subjects or contents of the article discussed?; (3) what is the author's main point of view, or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions or repercussions of the article, its key aspects, of interest to the reader?

Notes will include abstracts no more than 100 words long, written in the same language as the note itself. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues it addresses.

There should be a minimum of three and a maximum of six key words accompanying the abstract. Like the title, they must correspond to the content discussed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on how the author hopes to most effectively reach his/her readers. We are not suggesting a single format for writing a research or reflective article in literary studies, or a review of the existing literature. However, we ask that authors always seek to express their arguments as clearly as possible. It is important that the reader should receive the message of the article distinctly and identify its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents should not be an obstacle.

Tables and figures. Any tables or figures included in the paper must come with a full reference in the body of the text, and they must appear in close proximity to this reference. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above the table, with the source below. For figures, the number as well as the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text fulfills two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which will allow him/her to expand or deepen the topic under discussion; 2) to clarify something or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that some mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at the end of the paper (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the list of references that must appear at the end of every paper.

How to cite in the text?

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, the paper may provide only the page number after the quote:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be

included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics, and article or chapter titles in quotation marks:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are several works by the same author in the list of references, and the author’s name is not mentioned in the text or section in which he/she is being quoted, then the last name may also be included in the parenthesis, separated by a comma, in order to avoid confusion:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

(Naipaul, “The Heart” 101)

When there are two or more different authors with the same last name in the list of references, the initial of the name can be included with each quotation in the body of the text in order to distinguish the source (or even the full name, if the initials should happen to be the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

When quoting dramatic works, the numbered act, scene and verses can be included in parentheses, with a period after each item, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be indicated; then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

How to construct the references?

The MLA conventions stress the need to indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). Adopting this citation

style requires authors to closely follow the conventions and orthographic signs when and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Here are some examples of the most common examples of references:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Print.

Book chapter

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Print.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Print.

Electronic article

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. March 3, 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

Authors must ensure that the list of references and the quotes made in the body of the text match perfectly. A reference not used in the body of the text should not be included in the reference list, nor should any source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

Before submitting papers to the journal, authors must take into account the following considerations:

Editorial guidelines. The journal has formal rules for the presentation of papers which authors should read, understand and follow. The journal does not accept rough drafts, but final versions which have been carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclude submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and pose copyright problems. If at some point in the process, an author decides to submit his/her article to another journal, he/she should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal of the paper.

Plagiarism. An author's use of other writers' texts, by incorporation of complete sections into his/her own work, by reproduction of fragments or by paraphrase, without full references or the necessary permissions, is not acceptable.

"Self-plagiarism". Submitting texts that have been published before, compete or in part, in their original language or in other languages, is not acceptable. A paper's contribution to the field of literary studies should not be identical or very similar to that made in other publications by the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But should this occur, a paper should avoid crediting authors who have had no real participation in the writing process. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or debate that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions leading to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the arbitration and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to editorial observations (stylistic corrections, diagramming, reviewing proofs), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution to the field. The purpose of publishing an article is almost always to open a dialogue with readers. In the case of academic articles, most of these readers belong to the community of the field: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such exchanges

depends on the coherence and strength of the arguments developed, and on the contribution aimed at within a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies —to embrace critical positions, generate stimulating dialogues, raise or pursue discussions of interest to contemporary readers.

Evaluators

Suitability. Evaluators should only agree to review papers on subjects that they know well. If, after receiving an article for review, the evaluator discovers that for some reason it does not correspond to his/her field of interest or knowledge, he/she must inform the editor of this so that the paper may be assigned to another reader.

Independence. The journal's arbitration process follows a «double-blind» system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the evaluator finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, he/she must inform the editor of this without delay.

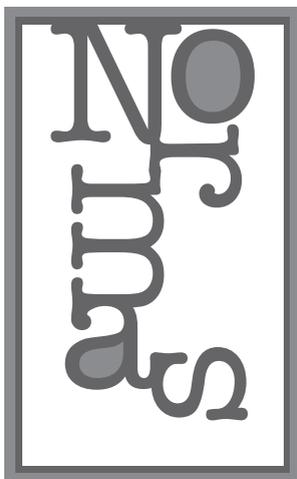
Content of the evaluations. Evaluators are expected to approach papers from a rigorous and coherent academic standpoint. Superficial, badly-supported opinions, whether for approving or rejecting papers, are not acceptable. The results of the arbitration must be useful both for the author and for the editor. Authors must be able to revise, correct or validate their work with the help of the comments received. The editor must be able to make a justified decision as to the publication or rejection of a paper on the basis of the evaluators' recommendations.

Diligence. Evaluators must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability. If, during the evaluation, the reader cannot comply with the delivery time, he/she must inform the editor of this in order to rearrange the schedule initially agreed upon. The journal's timely response to the authors also depends on the collaboration of the evaluators.

Follow-up. Evaluators should also, as far as possible, help the editor in verifying corrected versions of the work. The contribution of the evaluator to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites an evaluator to participate in the reading of an article after examining his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not acceptable that an evaluator, after accepting an article for review, should transfer this responsibility to a third party (e.g., co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work an evaluator receives for review is mostly unpublished and original. Any use or misappropriation of the arguments developed in the paper, or of information or passages from the text of the paper under review, will be considered very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A *LTHC* formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Sugerimos aos autores vincularem os trabalhos publicados na Revista às páginas web pessoais ou repositórios institucionais.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na *LTHC*.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão é de 1.500 palavras (máximo), incluindo as referências.

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês. No momento do envio, só é necessário enviar o título, o resumo e as palavras-chave dos textos no idioma no qual se apresentaram.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 300 DPI em .tiff ou .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2003. Impresso.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impresso.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impresso.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de março de 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas'

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se, no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se

tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso. Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual. Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)
Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,
<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>





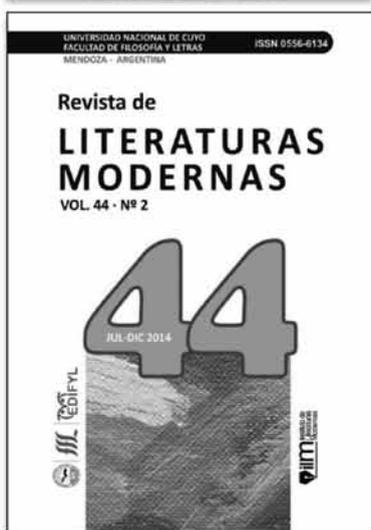
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFIA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas*,
ISSN 0556-6134,
está dedicada a la difusión de
investigaciones literarias,
que atiendan tanto a los problemas
teórico-críticos y metodológicos
inherentes a la especificidad de
su objeto de estudio,
como a las interrelaciones con otras disciplinas.

Es una publicación semestral del
Instituto de Literaturas Modernas,
Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza, Argentina.

También en <www.bdigital.uncu.edu.ar>.

Contacto: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar
Más información en <www.revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com>

**REVISTAS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA / SEDE BOGOTÁ**

**Portal de Revistas UN:
www.revistas.unal.edu.co**



**REVISTA
COLOMBIANA
DE SOCIOLOGÍA**

VOL. 37, N.º 1
ENE-JUN / 2014
Departamento
de Sociología
www.revistacolombiana
sociologia.unal.edu.co
recs@unal.edu.co



**CUADERNOS
DE GEOGRAFÍA**

VOL. 24, N.º 1
ENE-JUN / 2015
Departamento
de Geografía
www.cuadernosdegeografia.
unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co



PROFILE

ISSUES IN TEACHERS'
PROFESSIONAL
DEVELOPMENT
VOL. 16, N.º 1 /
APRIL 2014
Departamento
de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co



**REVISTA
COLOMBIANA
DE PSICOLOGÍA**

VOL. 23, N.º 2
JUL-DIC / 2014
Departamento
de Psicología
www.revistacolombiana
psicologia.una.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co



**TRABAJO
SOCIAL**

N.º 16
ENE-DIC / 2014
Departamento
de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.
unal.edu.co
revtrasoc_bog@unal.edu.co



**REVISTA
MAGUARÉ**

VOL. 27, N.º 2
JUL-DIC / 2013
Departamento
de Antropología
www.revistamaguaré.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co



**LITERATURA:
TEORÍA, HISTORIA,
CRÍTICA**

VOL. 16, N.º 2
JUL-DIC / 2014
Departamento
de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revlitter_fchbog@unal.edu.co



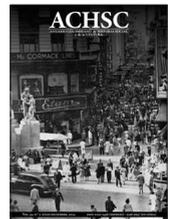
**IDEAS
Y VALORES**

VOL. LXII, N.º 155
AGOSTO / 2014
Departamento
de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.
edu.co
revideva_fchbog@unal.
edu.co



**FORMA
Y FUNCIÓN**

VOL. 27, N.º 2
JUL-DIC / 2014
Departamento
de Lingüística
www.formayfuncion.unal.
edu.co
reviff_fchbog@unal.edu.co



**ANUARIO
COLOMBIANO DE
HISTORIA SOCIAL
Y DE LA CULTURA**

VOL. 41, N.º 2
JUL-DIC 2014
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co



**DESDE EL JARDÍN
DE FREUD**

«Horror e indiferencia»
N.º 14 / ENE-DIC / 2014
Revista de Psicoanálisis
www.jardinfreud.unal.edu.co
rpsifreud_bog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN LA LIBRERÍA, BOGOTÁ

Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 29490
Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias
Humanas Rogelio Salmons (225)

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

SIGLO DEL HOMBRE EDITORES

Cra. 31A # 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria., ed. 205, of. 222
Tel: 316 5000 ext. 16208, 16212
editorial_fch@unal.edu.co
www.humanas.unal.edu.co
Bogotá, D.C.

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 17, n.º 1 / 2015



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN **XPRESS ESTUDIO GRÁFICO DIGITAL.**