

CUADERNOS LITERARIOS

Año VII número 10 2013

www.ucss.edu.pe



Revista anual de investigación y creatividad literaria
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Jérôme Cholvy Roberto Rodríguez Saona Arturo Rodríguez Peixoto
Helena Bonito Couto Pereira Marissa Consiglieri Nieri de Chackal
Fernando Iriarte Montañez Javier Morales Mena
Douglas Rubio Bautista Jorge Trujillo Jurado
Liliana Checa Glauconar Yue

Entrevista Manuel Asensi Pérez

Traducción Kristhian Ayala



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS

ISSN 1811-8283



**Revista anual de investigación y creatividad literaria
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae**



CUADERNOS LITERARIOS

Año VII número 10 2013

ISSN 1811-8283

DIRECCIÓN

Manuel Vejarano Ingar

COMITÉ EDITORIAL

Giuliana Contini

(Universidad Católica Sedes Sapientiae)

Biagio D'Angelo

(Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Maria Aparecida Junqueira

(Pontificia Universidade Católica de São Paulo-PUC-São

Paulo)

Martha Barriga Tello

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Jorge Wiese Rebagliati

(Universidad del Pacífico)

EDITOR DE ESTE NÚMERO

Rauf Neme Sánchez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Daniel Ramos Romero

Cuadernos Literarios es una revista incluida en el Directorio Latindex - Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

Cuadernos Literarios tiene la calificación «Qualis B4» de la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil).

© 2013 Universidad Católica Sedes Sapientiae

Canje y correspondencia: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n.,

Urb. Sol de Oro, Lima, Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/533-6234 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe/fondo/fondo_presentacion.html>

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier medio sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

índice

DICTANDO

TANTEOS

- Ficcionalización novelesca de la guerra civil en la historia reciente: itinerarios de un desvío heurístico** 17
Jérôme Cholvy
- Violencia y resistencia en *Final del Porvenir* y *Al final de la calle*** 33
Roberto Rodríguez-Saona
- De las Tinieblas de Haití a la Oscuridad de Estocolmo** 57
Liliana Checa
- ¿Hijas o esclavas? Las hijas como pertenencia de la madre en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel** 67
Marissa Consiglieri Nieri de Chackal
- Páginas censuradas: la literatura brasileña en los años 70** 81
Helena Bonito Couto Pereira

Una historia de tierra y agua purpúreas	99
<i>Arturo Rodríguez Peixoto</i>	
APROXIMACIONES	
A donde nos lleve el texto: Mishima/ Bellatin en el centro de sí mismo	129
<i>Fernando Iriarte</i>	
Resonancias de la democracia whitmaniana en	147
<i>España, aparta de mí este cáliz</i> de César Vallejo	
<i>Jorge Trujillo</i>	
OTRA VOZ	
<i>La Perfección</i> de Eça de Queiros	165
<i>Traducción de Kristhian Ayala</i>	
DECODIFICANDO	
Teoría de la literatura para no morir de desesperanza: diálogo con Manuel	183
Asensi Pérez	
<i>Javier Morales</i>	

SIGNOS

Fan fiction: Muerte y resurrección de la originalidad 197
Glauconar Yue

La subversión de la ausencia. Reseña a *La trama teórica.* 215
Escritos de teoría literaria y literatura comparada, de
Javier Morales Mena (comp.)
Douglas Rubio Bautista

IDENTIDADES

NORMAS DE PUBLICACIÓN



dictando **DICTANDO**



La violencia y sus discursos. Este nuevo número de *Cuadernos Literarios* reúne distintos estudios sobre la retórica de la violencia, sus estrategias discursivas y su problematización en la literatura contemporánea. Desde distintos ángulos y tradiciones se amalgaman observaciones pertinentes sobre este particular tema, de modo que más allá de diferencias nos encontramos frente a sugerentes confluencias.

La primera sección denominada Tanteos es un apartado monográfico en donde se han incluido una variedad de análisis sobre el fenómeno de la violencia. El primer artículo de esta sección, «Ficcionalización novelesca de la guerra civil en la historia reciente: itinerarios de un desvío heurístico», de Jérôme Cholvy aborda el caso de tres episodios de conflictos internos recientes desde el espejo particular que componen tres novelas: *Historia de Mayta* de Vargas Llosa, *El perro de Ulises* de Salim Bachi y *Freelander* de Miljenko Jergović. Para Cholvy es importante, y por ende vinculante como espacio de problematización, demostrar que la ficción y sus recursos son claves interpretativas pertinentes para la comprensión de dichos conflictos: «Por sus estrategias narrativas y sus mecanismos cognitivos, la ficción permite acceder a verdades, experimentadas, cierto, de otro modo que lo científico de la historiografía, pero que tienen –a pesar de la diferencia de modalidad de comprensión– una complementariedad cognitiva muy fecunda». En ese sentido, siguiendo la propuesta de Paul Ricoeur, Cholvy concluye que «las intrigas ficticias funcionan como laboratorios donde podemos experimentar la validez de nuevos esquemas de inteligibilidad del tiempo y de la Historia, de ahí la importancia de apreciar el aporte cognitivo que estas modelizaciones ficcionales presentan por las problemáticas históricas del tipo que nos ha interesado».

Roberto Rodríguez-Saona en «Violencia y resistencia en *Final del Porvenir* y *Al final de la calle*» examina el tema de la violencia desde el punto de vista del personaje

subordinado marginal y sus estrategias de resistencia simbólica y discursiva. En este caso, dos novelas contemporáneas se convierten en radiografías del actual mundo urbano de la ciudad de Lima, así la arcadia colonial ha sido reemplazada por las barriadas compuestas por migrantes que constantemente viven en tensión con el poder hegemónico que los rechaza. Rodríguez-Saona concluye que en ambas novelas, «los personajes se hallan en una construcción permanente de un espacio, principalmente de resistencia o contestación, desde el cual cuestionan, retan y tratan de superar los límites, convenciones y barreras sociales que les plantea el paisaje urbano en el que les toca vivir»; y aunque ambos textos muestren «la derrota de los personajes frente a la violencia de la exclusión social que los envuelve, no todo está perdido, pues en sus circunstancias, ante la falsedad de una modernidad y progreso pregonados desde las instancias oficiales, el fracaso es también una forma de resistencia»

El sugerente título «De las tinieblas de Haití a la oscuridad de Estocolmo» de Liliana Checa es una aproximación interesante desde una metodología comparada al tema de la violencia desde dos tradiciones narrativas: el realismo mágico de Isabel Allende en *La isla debajo del mar* y la novela negra de Stieg Larsson en la trilogía *Millenium*. El análisis en estos dos casos es en función de la subordinación del personaje femenino frente a un orden androcéntrico y patriarcal, orden que se reproduce con sus propios matices y elementos ficcionales en dos espacios geográficamente diferenciados.

Siguiendo la misma orientación de Liliana Checa, Marissa Consiglieri en «Hijas o esclavas...» compara desde el análisis del sujeto femenino dos textos contemporáneos *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. La autora identifica que las cadenas, reales o figurativas, le impiden a la mujer desarrollarse como individuo. Esto sin duda empieza desde el espacio privado y luego se proyecta en la represión que se manifiesta en el espacio público tanto a un nivel físico como psicológico. De esta manera el sujeto femenino vive mutilado socialmente y en evidente dependencia.

En «Páginas censuradas: la literatura brasileña en los años 70», Helena Bonito Couto Pereira examina el caso representativo de tres textos que mediante la ironía, la sátira y la alegoría supieron transgredir la censura y ser en ese sentido un mecanismo de oposición al discurso oficial y hegemónico en el contexto del AI-5. Así *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, o «Rebelião dos mortos» (La rebelión de los muertos), premiado cuento de Luiz Fernando Emediato, e *Incidente em Antares* (1973, Incidente en Antares), de Érico Veríssimo, sobresalieron por sus componentes temáticos relacionados a la denuncia o contestación, pero

por sobre todo debido a los recursos estilísticos que permitieron que estos textos no solo se circunscribieran al mero panfleto y superaran su propio realismo. En ese sentido, la autora concluye que en ellas se «instauran realidades ficticias que se contraponen al conformismo», que se emplea creativamente un arsenal de recursos expresivos, los cuales permiten a esos textos «alcanzar un nivel de elaboración artística suficiente para que, como literatura, puedan distinguirse del reportaje o del documento»; es así que la intención documental se subordina a la visión alegórica, y nada impide que aflore la fruición estética.

Arturo Rodríguez Peixoto en «Una historia de tierra y agua purpúreas» estudia la violencia relacionada con las tensiones y enfrentamientos políticos y sociales del siglo XIX. El autor propone que la violencia en las relaciones sociales puede estar presente de múltiples maneras, en una escala que va del perfecto ocultamiento a la más visible manifestación ante los ojos de múltiples testigos. En ese sentido, los documentos escritos pueden ser un fidedigno testimonio, una radiografía de esa violencia; sin embargo, una dificultad, de las muchas que existe para la reconstrucción de aquellas extremas experiencias, está en que los documentos, además de sus imprecisiones, a menudo son de un propósito propagandístico que hace muy inseguro el valor que sus noticias tienen para quien quiere obtener una clara y firme comprensión de lo que exactamente aconteció.

En la sección «Aproximaciones», Fernando Iriarte realiza una no-lectura de la *Biografía ilustrada de Mishima* de Mario Bellatin. Para lograr este propósito, se averigua cuál es el lugar del lector frente a una escritura como aquella, cómo puede recrearse el texto en la medida de declararlo una página en blanco y en qué se asienta esa vacuidad para poder hacerlo legible. En ese sentido, «la alternativa para el lector, entonces, es asumir la arbitrariedad, el vacío representacional [...] y observar aquello que la hace posible. Entrar en contacto con la construcción del escenario dispuesto cuidadosamente para la colaboración del lector». Por su parte, Jorge Trujillo analiza la ideología presente en *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo y cuestiona la lectura sesgada de la ortodoxia marxista y propone en su lugar a un poeta más cercano a los ideales democráticos, producto de su contacto con la guerra. Esto es posible también desde el hecho que comparativamente ve las mismas coincidencias con la propuesta de Walt Whitman, sin aseverar la influencia de ninguno.

En la sección «Otra Voz», se publica la traducción del relato mitológico *La perfección* de Eça de Queiroz. Este célebre escritor portugués es uno de los más notables novelistas de fines del XIX; aunque destacó en el naturalismo imperante de la época, en sus relatos cortos aprovechó las vetas y oportunidades que le ofrecía la ficción fantástica y mitológica. En este

caso, *La perfección* es un relato que recrea el viaje azaroso de Ulises a Ítaca y su encuentro con la divina Calipso.

En la sección «Decodificando», Javier Morales dialoga con el reconocido intelectual español Manuel Asensi Pérez sobre el estado de la teoría de la literatura, los retos y el devenir de la literatura comparada. Además incluye una bibliografía imprescindible, en la que se representa así la infatigable labor y obra de este relevante investigador.

Por último, en la sección «Signos», Glauconar Yue aborda el modo de escritura denominado «fan fiction», término que refiere a las narraciones que circulan especialmente en internet y que son el resultado de la influencia de una literatura identificada el género fantástico. Asimismo el artículo examina las relaciones intertextuales y temáticas de este estilo discursivo con los fenómenos audiovisuales como el cine fantástico, el *anime* y las narraciones provenientes de los videojuegos e historietas. Por otra parte, Douglas Rubio Bautista reseña la compilación *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* de Javier Morales Mena. Este texto reúne nueve artículos en donde se discuten el territorio epistemológico de los estudios literarios, la necesidad de un debate y un replanteamiento al margen del canon y de la tradición ortodoxa.

Finalmente, este nuevo número de Cuadernos Literarios agradece de un modo encarecido a todas aquellas personas que en el transcurso de estos meses estuvieron pendientes por los avances de la publicación y aportaron con sugerencias para la conclusión de la misma.



tanteos **TANTEOS**



Ficcionalización novelesca de la guerra civil en la historia reciente: itinerarios de un desvío heurístico

Jérôme Cholvy

jcholvy@libero.it

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Resumen: Los conflictos internos son por su naturaleza muy complejos y se prestan con dificultad al análisis historiográfico. A través del estudio de tres novelas emblemáticas sobre tres episodios recientes de conflictos internos, el objetivo del presente trabajo es demostrar que la ficción en la novela puede presentarse como una herramienta de investigación o una clave interpretativa pertinente y tal vez fundamental para la comprensión de estos conflictos. Sin sustituir al análisis historiográfico, la ficción permite, por sus estrategias narrativas y sus mecanismos cognitivos, iluminar, en el caso de los conflictos internos, algunas verdades que guardan con la historia una complementariedad muy fecunda.

Palabras clave: Historia contemporánea y ficción, conflictos internos, mecanismos cognitivos de la ficción

Abstract: Internal conflicts are by nature very complex and make historiographical study challenging. By way of studying three representative novels based on three recent internal conflicts, this exercise aims to demonstrate that fiction could present itself as an investigative tool or a pertinent interpretative key. Thus, it could be fundamental towards understanding said conflicts. Without replacing historiographic interpretation, fiction reveals - thanks to its narrative strategies and cognitive mechanisms - some truths hidden within said internal conflicts; truths which share with historiography a productive complementarity.

Keywords: Contemporary history and fiction, internal conflicts, fiction cognitive mechanisms

El objetivo de este artículo es estudiar la manera en que la ficción novelesca afronta la narración de la guerra civil, a través de tres novelas contemporáneas sobre conflictos que han marcado el final del siglo veinte: el conflicto interno peruano que confrontó al Estado con el movimiento de tendencia ideológica maoísta, Sendero Luminoso (1980-1992) ; la guerra civil argelina entre el Estado y la esfera de influencias islamistas (1991-2002); la guerra de Bosnia-Herzegovina que enfrentó en este territorio a las comunidades serbias, croatas y bosniacas como consecuencia del desmembramiento de la ex Yugoslavia (1992-1995).

Como otras guerras civiles, estos tres son conflictos complejos y extremadamente violentos, donde, entre otras cosas, abundan las manipulaciones, las mentiras y tantas zonas oscuras que la misma historia oficial en muchos casos parece promover o, en todo caso, no logra o no hace el esfuerzo por esclarecer, ante lo cual la ficción novelesca parece convertirse en una herramienta pertinente tanto para la investigación como para la comprensión. La cuestión es entonces saber cómo la ficción novelesca representa la violencia que ha caracterizado estos conflictos, y en qué medida permite acceder a un grado de comprensión superior de este fenómeno, y a la elaboración de una forma de verdad que trasciende las lagunas del conocimiento factual.

Para intentar responder a esta pregunta, vamos a analizar las siguientes tres novelas representativas de los conflictos evocados: *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, por el Perú (Vargas Llosa, 1984); *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi (Bachi, 2001) por el conflicto argelino; y *Freelander* de Miljenko Jergović (Jergović, 2009) por el conflicto bosnio. Este acercamiento histórico y literario nace de una constatación y responde a una ambición. Se constatan similitudes discernibles entre estos conflictos que, aunque muy diferentes en sus orígenes, presentan, sin embargo, similitud en sus dinámicas. El objetivo es dar cuenta al mismo tiempo de la variabilidad y de la convergencia de las estrategias narrativas y de los acercamientos temáticos en el tratamiento ficcional contemporáneo de estas tragedias históricas.

1. Tres conflictos difíciles de estudiar

Unas breves observaciones preliminares son necesarias para evidenciar, desde un punto de vista histórico, los puntos comunes que justifican el acercamiento de estos tres conflictos.

Concentrados en el mismo período, entre 1980 y 2000, los tres conflictos han marcado con su intensidad y su violencia el final del siglo veinte y, a pesar de haber acontecido en áreas geográficas distantes unas de otras y al interior de culturas extranjeras la una para la otra, se parecen mucho. La historiografía, con sus propios instrumentos de análisis, puede proporcionar mucha información precisa, datos, cronologías detalladas de los acontecimientos, pero al final parece encontrarse en problemas en lo que se refiere al sentido que se le debe otorgar a tales explosiones de violencia, así que la cuestión central de las significaciones, implicancias y paradojas de estos conflictos queda a menudo suspendida. La incapacidad de explicar con claridad y de comprender, con la que están confrontados los historiadores parece el denominador común de sus investigaciones. «Comment voir, lire, trouver une cohérence à ce conflit?»¹ (Stora 2001: 9) se plantea el historiador francés Benjamin Stora en una interrogante que toma la forma de una problemática común a estas tres guerras civiles.

Un estatuto definitorio ambiguo. Desde el punto de vista histórico la noción de guerra civil responde a criterios de definición muy variables. Cada uno de los tres países reserva la denominación “guerra civil” a unos *episodios constitutivos* de la historia nacional, dejando a menudo indeterminada la naturaleza del conflicto en cuestión. Una batalla de palabras ha rodeado la definición de estos tres conflictos: la violencia de los años ochenta en el Perú, o de los años noventa en Argelia, el periodo del terrorismo, conflicto bosniaco o guerra de los Balcanes, las denominaciones fluctúan, se multiplican y esta “querelle” semántica es reveladora de la dificultad para delimitar los orígenes, la naturaleza y las finalidades de estas guerras.

De la indiferencia a la ceguera. En los tres casos el inicio del conflicto está marcado por una respuesta a un proceso electoral, situación en que la confrontación de grupos antagonistas se pone fuera de los mecanismos democráticos del dialogo, y autoriza de hecho el recurso a la violencia como medio para restablecer el orden, o establecer un nuevo orden. Es el inicio de un engranaje que llevará a estos países a un abismo de violencia. Y en el desarrollo de cada uno de estos conflictos se observa un esquema recurrente que empieza por la indiferencia,

1 «¿Cómo ver, leer, encontrar una coherencia en este conflicto?». Todas las traducciones son personales.

continúa con el ocultamiento de sucesos y desemboca en sangrientas represiones de orden político-militar en un marco de algo así como una ceguera colectiva.

La crisis de la representación. Las dificultades de documentación encontradas por la prensa son reveladoras de una crisis de la representación que daña a la historiografía. Entre sobre-mediatización, como en el caso del conflicto bosniaco, control de la información, censura o relativo interés mediático internacional, en el caso del conflicto argelino, la documentación obtenida al final es pobre y simplificadora. El historiador Benjamin Stora, frente a esta dificultad consagra un capítulo entero de su obra *La guerre invisible. Algérie, années 90* (Stora 2001) a la crisis de representaciones en esta guerra, y formula una interrogante que él mismo extiende al conjunto de los conflictos: «La représentation de cette guerre en Algérie n'est-elle pas inscrite, dans le siècle qui s'ouvre, dans une tendance générale qui va à l'invisibilité des conflits?»² (Stora 2001: 10).

El pavor frente a la espiral aterradorante de las violencias. La importancia, la intensidad, el horror de las violencias perpetradas son otros de los aspectos puestos en evidencia por la historiografía que ha tocado tanto la sensibilidad de los escritores como la de la opinión pública. Y otro punto sobre el cual persisten incertidumbres y polémicas es el número probado de las víctimas. Eso ha confirmado el casi desconocimiento real de los acontecimientos y la dificultad de dar cuenta de ellos.

Con esta presentación sumaria de los tres conflictos queremos demostrar en qué medida la historiografía revela sus carencias extremas y constatamos que cuando se intenta delimitar la naturaleza de estos conflictos, los prefijos privativos prevalecen: indefinibles en su estatuto, invisibles en su representación, inenarrables en su opacidad, inimaginables en su abominación, tantas limitaciones que no facilitan ni la comprensión histórica ni la explicación científica.

2. Tres novelas

Hay que precisar que la elección de solo tres novelas no puede dar cuenta de la variedad de formas novelescas y de acercamientos ficcionales que estos conflictos han generado en

2 «¿La representación de esta guerra de Argelia no está inscrita, en el siglo que se abre, en una tendencia general que va a la invisibilidad de los conflictos?».

los diferentes países interesados. Pero consideramos que cada una de estas obras propuestas para el análisis plantea un interesante tratamiento ficcional del conflicto: escapando a las urgencias de la literatura de testimonio y superando la preocupación de autenticidad de los acontecimientos, las tres novelas seleccionadas ponen su relación con el hecho histórico de manera libre. La relación referencial al periodo histórico es floja, tal vez muy tenue, hasta desviada, y ninguna de estas novelas en su peritexto hace directamente alusión a la guerra civil que, sin embargo, sirve de marco temporal e histórico al relato.

Historia de Mayta, de Mario Vargas Llosa (1984), remite de manera muy clara a una reflexión sobre los acontecimientos históricos del momento de su redacción. Para ilustrar este proyecto, la novela toma entonces la forma de una investigación efectuada por un periodista sobre un levantamiento revolucionario fracasado que se desarrolló en los años cincuenta en Jauja, pueblo lejano de la sierra peruana, a instigación de un ex-condiscípulo suyo, Mayta. Según la tesis de este periodista –el narrador principal de la novela– que quiere hacer un relato novelado de este episodio tras haber consultado a varios testigos, este acontecimiento sería el antecedente tanto ínfimo como grotesco del conflicto que devasta el Perú actual del narrador, y del mismo autor. La particularidad narratológica de la novela reside en el recurso permanente a la alternancia de los niveles diegéticos. Como ya lo refiere el título, a un tiempo temático y remático, según la clasificación de Genette (Genette 1991), la narración alterna entre el nivel intradiegético al cual pertenece el narrador principal y el nivel metadiegético de la ficción que él elabora. Existe, sin embargo, un tercer nivel, extradiegético, revelado en la última frase del relato que desvela que este en su totalidad es una ficción: «Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú» (Vargas Llosa 1984: 346), reorientando así la lectura del texto no solo como la narración constitutiva de una ficción sino como la de una ficción de la ficción.

La trama de *El Perro de Ulises* de Salim Bachi (2001) se desarrolla en una temporalidad muy circunscrita y datada: la narración de la jornada del narrador Hocine, empieza en la madrugada del día 29 de junio del 1996 y acaba en la madrugada del día siguiente, con el regreso de Hocine a su casa donde es recibido a golpes de fusil por uno de sus hermanos que lo toma por un terrorista. Aun si el relato no dice claramente si ese tiroteo le es fatal a Hocine, todo deja suponer que lo es. Entre estos dos momentos, la narración ha proliferado en digresiones y extensiones en forma de metaretrato y de analepsis. La historia individual de

Hocine es así superada para englobar la de la Argelia de los años noventa a través del destino de los personajes que gravitan alrededor del héroe, mientras que este cumple una especie de periplo uliseano a través del dédalo real e imaginario de la ciudad de Cyrtha. La indeterminación del espacio genera un equívoco: la ciudad de Cyrtha es espacio novelesco, en parte real porque se inspira en la ciudad de Constantina donde nació el autor, pero también ficticio porque resulta de una tradición mítica y mitológica. Cyrtha es así una alegoría de la Argelia y de su historia, que ella condensa en sus callecitas laberínticas.

Freelander (2007), en relación a las dos otras novelas que tomamos en cuenta, presenta una estructura narrativa más sencilla y lineal a cargo del personaje principal, el profesor de historia jubilado Karlo Adum que acaba de recibir en Zagreb un telegrama que le informa del deceso de un viejo tío que vive en Sarajevo y de quien se había olvidado. El testamento dejado por su tío le sirve entonces de pretexto para emprender un viaje a través de Croacia y de Bosnia, hacia su ciudad de origen. En su itinerario, que evoca –también– el periplo uliseano, se cruzará con unos personajes que no logran superar los traumas de la historia reciente, razón y oportunidad suficiente ésta para una constatación de las consecuencias materiales, sociales y psicológicas del conflicto y para una reflexión sobre su origen. Este viaje funciona como una metáfora de otro viaje efectuado en paralelo a lo largo del camino hacia Sarajevo, que recorre la historia yugoslava del siglo veinte revivida a través de la memoria del viejo profesor de historia que se pone como testigo.

3. Marcas patentes y trazas latentes del conflicto

3.1. La violencia como catalizador de la Historia nacional

En los tres países donde se desarrollan las novelas, la guerra civil se impone con su cortejo de violencia como una constante histórica en los cimientos de la nación.

De las tres novelas, *El Perro de Ulises* es la que subraya más esta constante histórica, por la imagen de la Cyrtha antigua que se superpone a la ciudad moderna en la memoria de Hocine. La relación que Hocine mantiene con esta imagen funciona como una reminiscencia de las violencias pasadas que han caracterizado el destino de la ciudad y que la barbarie del presente repite ahora al infinito (incluso la guerra de independencia argelina de quien la guerra corriente parece la repetición macabra).

En *Freelander*, las numerosas analepsis, que originan la evocación de la infancia de Karlo Adum en Sarajevo durante la Segunda Guerra Mundial, constituyen los principales indicios de

que la violencia es el hilo conductor en el panorama histórico bosniaco. En el territorio y en la historia que Karlo Adum atraviesa, las consecuencias de las violencias pasadas son perceptibles en todo su recorrido, fundidas en el ambiente como en la memoria. Así la significación del símbolo de la calavera en estas tierras supera su portada semántica habitual y se hace cargo de un paroxismo indicativo del culto casi cultural por la violencia transformada en verdadero valor identitario.

En las novelas de Mario Vargas Llosa, la referencia a la violencia histórica es frecuente, pero en *Historia de Mayta* el tratamiento de este tema tiene una originalidad por el hecho de que no está en la exploración del pasado sino en la anticipación apocalíptica. La historia de Mayta sería en efecto el episodio precursor de la situación interior desastrosa descrita por el narrador al momento de su investigación:

¿Por qué Mayta? Si de él no se acuerda nadie. En efecto ¿por qué? ¿Porque su caso fue el primero de una serie que marcaría una época? ¿Porque fue el más absurdo? ¿Porque fue el más trágico? ¿Porque, en su absurdidad y tragedia, fue premonitorio? ¿O, simplemente, porque su persona y su historia tienen para mí algo invenciblemente conmovedor, algo que, por encima de sus implicaciones políticas y morales, es como una radiografía de la infelicidad peruana? (Vargas Llosa 1984: 8)

La permanencia de la violencia a escala histórica es claramente explicitada en la ocasión de la visita del narrador al museo de la Inquisición: «Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia. [...] Es bueno venir aquí, a este Museo, para comprobar cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy, por qué estamos como estamos» (Vargas Llosa 1984: 52).

Constante dramática ineludible, la violencia toma así a través de la escritura un corte trágico. Fatalidad cuyos estragos ineluctables resurgen por alternancia con el destino histórico de estas tres naciones y parecen condenar a sus habitantes a una eternidad de sufrimiento. En este marco los tres conflictos abarcados por las tres novelas no serían entonces más que las últimas manifestaciones de esta violencia cíclica.

3.2. El silencio solapado de la violencia

Pero, aunque presente en diferentes niveles históricos, los actos de violencia estrictamente vinculados con los conflictos tratados en las tres novelas, parecen evacuados del campo de la

ficción. Muy pocas son, en cada uno de los tres relatos, las alusiones al horror de la violencia perpetrada en estos conflictos. Volvemos aquí a citar el historiador Benjamin Stora, que a propósito del conflicto argeliano escribe: «Mais, dans les représentations de cette tragédie, se devine également toute l'impossibilité à montrer vraiment cette guerre. Les dizaines de films de fiction, d'ouvrages «romanesques» ne sont d'ailleurs pas des œuvres de guerre. Au cinéma, le plus étrange [...] est la distance prise avec la représentation de la violence».³ (Stora 2001: 113)

Este silencio corresponde entonces a una intención que se debe interpretar. La ausencia de representaciones directas de la violencia cometida parece remitir a la experiencia vivida al momento de los conflictos, para los cuales censura, manipulación, desinformación han contribuido al obscurecimiento mediático. La difícil investigación llevada por el periodista narrador de *Historia de Mayta* constituye una perfecta ilustración, y la guerra civil aparece solo en el fondo: siempre palpable, nunca es visible y la crueldad del conflicto nunca es propiamente representada.

La representación de la violencia está ausente también en *Freelander*. En la novela no se encuentra ninguna mención explícita de los crímenes de guerra, de los que subsisten solo trazas anecdóticas aunque indelebles en el paisaje y en la memoria. Igual constatamos en *El Perro de Ulises*, con la sola excepción de una escena de tortura detallada con un tono neutro de manual. Es la única incursión en el horror de la violencia que aparece así distanciada, hasta exorcizada, por la neutralidad del tono usado.

Los tres escritores se detienen entonces ante la representación de la violencia que parece oponer una barrera ética. La ficción utilizará otras modalidades de representación para aludir a esta violencia irrepresentable e indecible al punto de volverse inimaginable. Esto se logra principalmente a través de los efectos de su contaminación en la vida de los personajes y del efecto deletéreo en las relaciones sociales que su existencia obsesiva es perceptible. Inscrita en la vida de los personajes, la violencia aparece más explorada bajo la modalidad personal que en la vertiente colectiva: el sufrimiento íntimo parece el reflejo atenuado de los dramas históricos.

En *Freelander*, por ejemplo, la partida de Karlo Adum de Sarajevo es originada por haberle causado la muerte accidental a uno de sus compañeros de colegio, de quien

3 «En la representación de esta tragedia, se adivina igualmente toda la imposibilidad de mostrar verdaderamente esta guerra. Las docenas de películas de ficción, de obras “novelescas” no son obras de guerra. Al cine, lo más extraño [...], es la distancia tomada con la representación de la violencia».

soportaba humillaciones. Este evento aparentemente casual nos indica bien la posición central de la violencia en el destino del profesor, como una fatalidad inevitable con la que se conforma por necesidad. Y el tema es central aun en la historia familiar de Karlo, cuyo padre había sufrido una grave agresión por parte de su propio hermano, ilustración esta, en un plano íntimo, de la violencia fratricida perpetrada en el país. Toda la vida profesional del personaje está salpicada de tensiones identitarias latentes en la sociedad yugoslava, y donde se puede identificar el origen del conflicto bosnio. Estas tensiones, que suben a la superficie en la mínima ocasión en las relaciones sociales, dan a la violencia una expresión perceptible en el resentimiento que perdura en las relaciones entre las comunidades, basadas en el recelo recíproco y la hostilidad instintiva. El relato en su globalidad está caracterizado por el miedo del otro y un sentimiento difuso de inseguridad.

El recelo es también el hilo conductor en las entrevistas del narrador de *Historia de Mayta*, y un clima de inseguridad y de delación acompaña siempre al narrador a lo largo de su investigación y se manifiesta de manera más fuerte en Jauja, en los lugares de la insurrección pasada y presente. La veracidad de los testimonios recordados no está nunca garantizada y se muestra así una sociedad en la cual, bajo el efecto de la violencia, valores como la certidumbre, la sinceridad o la confianza, ya no son actuales.

En *El Perro de Ulises*, son los diálogos y las relaciones entre los personajes los que, impregnados de una agresividad mal disimulada, atestiguan el clima de violencia que ha contaminado cualquiera relación social, desde la esfera familiar: pensamos en los duros intercambios entre el narrador y su madre, la falta de armonía entre hermanos, hasta la dura acogida del narrador por parte de sus familiares cuando regresa víctima del tiroteo. La violencia ha contaminado el tejido familiar y se ha infiltrado en la vida de todos.

4. Miradas sobre el presente y escapatorias

4.1. La decadencia como escenario

Si una de las características ineludibles de los conflictos, la violencia efectiva, se escapa de la mirada de todos y se expresa con modalidades desviadas, las consecuencias de las guerras civiles están presentes en los relatos y generan una evocación que alumbra ciertos aspectos comunes a los tres acercamientos ficcionales, y nos informan sobre la manera con que condicionan la comprensión de los conflictos de parte de los personajes.

La mención frecuente y compartida por las tres novelas de la temática de la basura invasora y de la ruina del ambiente, la insistencia de los autores sobre esta característica del marco de la ficción, devela una intención precisa, porque es ésta la imagen terrible de la realidad a la que los relatos nos remiten. La más elocuente explotación del tema se encuentra en la novela de Vargas Llosa que se abre y se termina con la alusión a la basura. La invasión de la ciudad por la basura es así en esta novela el corolario de la miseria crecente, y materializa la imagen de la catástrofe hacia la cual corre el país bajo el efecto de la guerra civil.

La Bosnia que observa Karlo Adum a través de la ventana de su carro parece más un país bajo la ruina que sumergido en los desechos. Conjugadas con los cementerios y los campos de minas, las ruinas constituyen lo esencial del paisaje que recorre el personaje, haciendo de la muerte y de la destrucción los elementos preeminentes de un escenario post-apocalíptico donde toda traza de vida parece borrada. A un nivel interpretativo superior, la propagación de la basura y la predominancia de la ruina en el marco puesto en escena por la ficción son el reflejo metafórico de una infección más grave en el cuerpo social: aquella de la perversión de los valores.

La peste evocada por Mourad en *El Perro de Ulises* al respecto del fanatismo islamista parece corroborar esta idea, y se va a juntar con los otros indicios latentes de la violencia que ya hemos evocado, como el recelo y la agresividad en las relaciones sociales. Pero a todo eso hay que añadir otros estigmas directamente derivados del conflicto: uno de las más preocupantes, la corrupción.

Gangrena de una sociedad en decadencia, este mal se combina al más alto grado con la imagen corroída de la realidad prefigurada en las tres novelas. En *Historia de Mayta* el senador Campos es un ejemplo de la decadencia de los valores, principalmente de la lealtad política y de la integridad moral. Sin embargo, es el destino mismo de Mayta que ilustra mejor la decadencia moral consecutiva al conflicto con el paso del ideal revolucionario al banditismo, y en el final de su historia lo vemos implicado en asaltos de bancos y en raptos.

4.2. Estrategias de escape saludables

La realidad así evocada es tan insoportable que el narrador y los personajes parecen adoptar frente a ella estrategias de escape, fundamentales porque les permiten sobrevivir en escenarios semejantes y, sobre todo, no confundirse con ellos. Tomando escapatorias y vías preparadas por el imaginario, ellos encuentran efectivamente el medio para resistir la desolación de lo

cotidiano y para afirmar así su parte de humanidad. Perfectamente conscientes del horror que los rodea e intenta aplastarlos, buscan a través de la imaginación razones para tener esperanzas y la fuerza para seguir viviendo, elaborando precarios amparos personales contra la barbarie generalizada.

La narración del viaje de Karlo Adum progresa por la digresión onírica a partir de anotaciones sobre el ambiente y los acontecimientos. El texto, que no presenta rupturas formales ni partes, refleja perfectamente la idea de la continuidad del viaje que se desarrolla en paralelo con el flujo de la memoria. Este movimiento determina para el ensueño una posición capital en la comprensión del presente, poniendo al profesor en una suerte de zona neutra que lo protege de la brutalidad de los signos del conflicto proponiendo soluciones de repliegue interior, aunque presenta, con la repetición de las secuelas, lamentablemente, el paso de la eternidad.

La imaginación constituye un refugio saludable en *El Perro de Ulises*, donde los recursos de la conciencia del narrador al mito de Cyrtha, antes representación de un destino histórico del cual no se puede escapar, responden a una necesidad vital de liberarse del peso de la realidad, como lo testimonia la toma de conciencia final de Hocine: «J'inventais Cyrtha pour me sauver. Cruel paradoxe »⁴ (Bachi 2001: 227).

En la novela de Vargas Llosa, la ficción literaria se inscribe en un acercamiento a la realidad expresamente reivindicado por el narrador. La elección de este enfoque parece demostrar una vez más toda la importancia de la libertad concedida por la imaginación, verdadero espacio salvador de reconfiguración de la realidad, que preserva del riesgo de atonía desesperada que la concentración en el horror de la actualidad puede llevar. Así, la constatación de la desolación de las barriadas hace revisar el interés mismo de su proyecto y hace vacilar su fe en la literatura antes de proclamar los beneficios personales y colectivos: «Si, como el Padre canadiense del cuento de Mayta, yo también me dejo ganar por la desesperación, no escribiré esta novela. Eso no habrá ayudado a nadie; por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada» (Vargas Llosa 1984: 38).

Es la motivación profunda de esta intención y el enfoque de la ficción firmemente reivindicado que le corresponde, las que marcan el punto de vista de la parte final de nuestra reflexión, porque es precisamente el escape por lo imaginario, reflejo del desvío por la ficción, lo que va a permitir comprender mejor estos conflictos considerados ilegibles

4 «Yo inventaba Cyrtha para salvarme. Cruel paradoja».

e indescriptibles, llevando un poco de luz a las zonas más oscuras de la Historia. Un mecanismo cognitivo a primera vista paradójal.

5. De la ficción como proceso cognitivo

5.1. La experimentación cognitiva de la ficción

Es en la obra monumental de Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, que encontramos la idea de que la «puesta en intriga», en el caso del relato histórico como del relato de ficción, tiene una función heurística central: «ella “toma juntos” e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo» (Ricoeur 1995: 32).

Este proceso narrativo que la Historia comparte con el relato de ficción, lejos de restarle rigor científico, permite por el contrario, por intermedio de la triple mimesis, arribar a una forma de conocimiento. El círculo de la triple mimesis comporta tres etapas que de la prefiguración pasan a la configuración para desembocar en la refiguración. La función de mediación de la puesta en intriga hacia un horizonte de verdad es entonces fundamental y, en el caso de nuestros relatos de ficción, tomaremos en cuenta principalmente la segunda etapa, la de la configuración.

Las configuraciones originales desarrolladas a esta etapa en las tres novelas son susceptibles de proporcionar unas herramientas heurísticas que pueden ayudar a la comprensión de los conflictos abarcados por los relatos. Primero por las relaciones sintomáticas que cada uno de los relatos mantiene con la noción del “fintar”.

En su obra *¿Por qué la ficción?*, Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer 2003) traza la diferencia entre el fingimiento lúdico y el fingimiento serio. Si el fingimiento lúdico compartido corresponde a la ficción e implica una libre adhesión a sus propias reglas, el fingimiento serio por oposición no es nada más que la mentira, o sea la intención consciente de engañar. Preámbulo importante porque el tema del fingimiento está en el corazón mismo de nuestro corpus, y actúa a un doble nivel: se refiere al estatuto innegable de estas obras y sitúa sin ambigüedad cada texto en el campo de la ficción. Pero el fingimiento funciona igualmente como estrategia narrativa al servicio de una “puesta en abismo” tanto de la Historia (con mayúscula) como de la historia (con minúscula). De hecho, el fingimiento lúdico pone en la escena, y de alguna manera duplica –y tal vez replica, como en el caso de

Historia de Mayta —a través de elecciones narratológicas, la prevalencia del fingimiento serio que caracteriza estos conflictos.

El mérito principal de esta estrategia ficcional está a nuestro parecer en la modalidad vertiginosa de experimentación de la opacidad que rodea estas guerras y que esta “puesta en intriga” específica del fingimiento permite a cualquier lector de probar. A través de la reactivación de la inmersión mimética por la inmersión ficcional, el lector accede a una modelización ficcional del universo real. Haciendo funcionar nuestras facultades de la misma manera en un marco ficticio como en lo real, la inmersión ficcional autoriza entonces la experimentación cognitiva de “universos de la ficción”, que aún si pertenecen al campo de lo posible mantienen también fecundas relaciones heurísticas con lo real. La ficción literaria se vuelve entonces en un laboratorio donde los posibles son experimentados, ocasión de hacer ficcionalmente una experiencia de la realidad —resumiendo la teoría de los “mundos posibles” desarrollada por Thomas Pavel (Pavel 1995).

5.2. Cuando el fingimiento lúdico pone en escena el fingimiento serio

Ya hemos subrayado en qué medida el fingimiento serio, la mentira, es una constante temática que hace eco en las novelas a las manipulaciones puestas en evidencia por la historiografía en la vertiente histórica. Ponemos ahora que el fingimiento, en su variante lúdica, sea la ficción, y que en su perspectiva configurante nos deleve algún sentido profundo de estos conflictos.

En varios momentos de su viaje, Karlo Adum se topa con la ficción bajo la forma de quioscos de DVD pirateados. Es esta, junto con las ruinas, la primera imagen de la Bosnia que nos aparece en el relato y a continuación el profesor cruzará varios de estos quioscos en su recorrido. La presencia de este elemento parece constantemente inscribir su progresar en un espacio de ficción como si este régimen fuera la única modalidad apta para comprender lo real y por extensión el conflicto. La recurrencia de sueños premonitorios y la frecuencia de las analepsis que revisitan episodios de la vida de Karlo Adum contribuyen además fuertemente a este sentimiento de alejamiento ficticio. La novela, por su reivindicación ficcional y sus elecciones configurantes al nivel narrativo, proclamaría entonces a través de su puesta en abismo la revelación de un fenómeno histórico capital: el rechazo del conflicto en un subconsciente imaginario, suerte de pesadilla recurrente, en cierto modo adormecida por la memoria, y de la cual el fingimiento lúdico se encarga de recordar la factibilidad.

En *El Perro de Ulises* es el mito, ficción suprema, que tiene una función preponderante en el plano configurante de la narración, y también como vector de percepción sensorial para el narrador. El mito histórico favorece entonces un curioso viraje heurístico, porque permite elucidar cuánto la Historia remite al simulacro, rigiendo la memoria de los personajes, mientras que la ficción deviene apuesta de la verdad. Toda certidumbre es entonces prohibida, negada, y la lectura es, mejor que otro, el lugar de esta vertiginosa experiencia. Una angustiosa verdad aparece en la obscuridad de esta tragedia con el progresar del narrador en la ciudad, así como el de la lectura, es que la verdad absoluta no se puede encontrar: «Où est la vérité? J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot» (Bachi 2001: 255).

Esta lección inquietante aparece también en la de *Historia de Mayta*, donde el recurso de la ficción es asumido como método de trabajo: «Mi obligación es escuchar, observar, cotejar las versiones, amasarlo todo y fantasear» (Vargas Llosa 1984: 59). El mecanismo narratológico proyecta entonces el lector en un engranaje de engaños en el seno del cual toda verdad se escapa sin parar, para hacerle experimentar mejor su dolorosa carencia. La estrategia novelesca, que consiste en plagiar la factibilidad de la investigación biográfica para mejor revelar la parte de ficción, parece que quiere probar que, en esta búsqueda, la verdad no es nada más que una ficción. Una historia en forma de engaño, de la cual la ficción, elevada ahí a verdadera herramienta heurística, se hace oráculo: «Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa [...]. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas» (Vargas Llosa 1984: 32).

Conclusión

Aun tomándose libertades y distancia de la actualidad del acontecimiento histórico, la ficción nos reconduce, pues, siempre con fuerza a él, y tal vez con mayor clarividencia porque, como lo hemos notado, utiliza precisamente el discurso ficcional. Por sus estrategias narrativas y sus mecanismos cognitivos, la ficción permite acceder a verdades experimentadas de otro modo que lo científico de la historiografía, pero que tienen —a pesar de la diferencia de modalidad de comprensión— una complementariedad cognitiva muy fecunda. Los “posibles” de la ficción autorizan en efecto la configuración original de elementos históricos con un valor representacional, a falta de referencial, altamente cognitivo. Pues es precisamente proclamando la emancipación de lo real y valiéndose de

la libertad de la imaginación, que el novelista deviene en gran ordenador semántico del caos histórico, en un papel de demiurgo –abiertamente asumido en particular por Mario Vargas Llosa– que las tres novelas estudiadas ilustran bien, a través de sus configuraciones narrativas y de sus dispositivos narratológicos.

Sin embargo, es la noción de referencia cruzada desarrollada por Paul Ricoeur que, por asociar en un mismo proceso heurístico historia y ficción, nos parece sintetizar en el mejor modo la ventaja cognitiva representada por su conjunción. Según Ricoeur, la historiografía, y la referencia metafórica, o sea la ficción literaria, permiten conjuntamente la re-figuración (en el sentido de otra y nueva figuración, o re-significación) de la temporalidad humana, o sea de la Historia. De hecho, la Historia re-elabora el pasado como la ficción re-crea el mundo, y el vector de esta experiencia es la narración que, por la facultad de configuración de la “puesta en intriga”, desempeña un papel determinante para la construcción del sentido histórico. Ricoeur subraya además como, tanto por una parte como por otra, la re-figuración resulta del trabajo de la imaginación. Las intrigas ficticias funcionan como laboratorios donde podemos experimentar la validez de nuevos esquemas de inteligibilidad del tiempo y de la Historia, de ahí la importancia de apreciar el aporte cognitivo que estas modelizaciones ficcionales presentan por las problemáticas históricas del tipo que nos ha interesado.

Esta tendencia se está verificando con siempre mayor frecuencia en los estudios historiográficos recientes sobre los conflictos en general. Así la cuestión del valor documentario y del estatuto de la ficción es de gran actualidad, por ejemplo, en el estudio de los relatos de guerra y de las persecuciones. Y habré de concluir con la socióloga Nathalie Heinich:

Aussi n'y a-t-il pas lieu de dire ici comme le feraient la morale ordinaire et la déontologie de l'historien, «ce n'est qu'un roman », en le rejetant hors de la catégorie des témoignages acceptables par le chercheur, c'est justement parce qu'il s'agit d'un roman – et que ce ne pouvait être qu'un roman – qu'il nous faut, plus qu'aucun autre, écouter un tel récit. (Heinich 1998: 47)⁵

5 «Pues no es el caso de decir como lo harían la moral ordinaria y la deontología del historiador, “no es más que una novela”, rechazándola de la categoría de los testimonios aceptables por el investigador, de lo contrario es propiamente porque es una novela –y que no podría ser otra cosa que una novela– que tenemos que escuchar, más que cualquier otro, un tal relato».

REFERENCIAS

BACHI, Salim

2001 *Le chien d'Ulysse*. París: Gallimard.

GENETTE, Gérard

1991 *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

HEINICH, Nathalie

1998 «Le témoignage entre autobiographie et roman: la place de la fiction dans les récits de déportation». *Mots*, N. 56, pp. 33-49.

JERGOVIC, Miljenko

2009 *Freelander*. Arles: Actes Sud, Coll.

PAVEL, Thomas G.

1995 *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores.

RICOEUR, Paul

2004 *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Volumen I. México: Siglo XXI editores.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2003 *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo.

STORA, Benjamin

2001 *La guerre invisible. Algérie, années 90*. París: La bibliothèque du citoyen. Presses de Sciences Po, Coll.

VARGAS LLOSA, Mario

1984 *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.

Violencia y resistencia en *Final del Porvenir* y *Al final de la calle*

Roberto Rodríguez-Saona

r.rodriguez-saona@leedstrinity.ac.uk
Leeds Trinity University

Resumen: El presente artículo aborda el tema de la violencia desde el punto de vista del personaje subordinado marginal y sus estrategias de resistencia simbólica y discursiva en *Final del Porvenir* de Augusto Higa y *Al final de la calle* de Óscar Malca.

Palabras clave: Literatura y violencia, narrativa peruana contemporánea, estrategias de resistencia simbólica y discursiva

Abstract: This article addresses the issue of violence from the point of view of the marginal and subordinate character and his strategies of symbolic and discursive resistance in el *Final del Porvenir* de Augusto Higa and *Al final de la calle* de Óscar Malca.

Keywords: Literature and violence, contemporary Peruvian narrative, strategies of symbolic and discursive resistance

La violencia que caracteriza la vida cotidiana, especialmente aquella que tiene un carácter permanente o estructural, y que se deriva de estructuras sociales, económicas y políticas injustas (Márquez 1994: 20)¹, es la que condiciona la vida y motiva la resistencia de los personajes de las novelas que se comentan en el presente trabajo. Los personajes de las obras analizadas son seres marginales que adoptan estrategias subalternas para resistir la violencia vertical que los agobia. Esta resistencia no solo se halla en sus acciones sino también en sus actos simbólicos y discursivos (Leblanc 1999: 18).

1 Esta explicación de la violencia es expresada por Felipe Mac Gregor, S.J., en su prólogo a MAC GREGOR, Felipe, S.J.; José Luis ROUILLÓN, S.J. y Marcial RUBIO CORREA (eds.). *Siete ensayos sobre la violencia en el Perú*. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigaciones para la Paz, 1985.

Final del Porvenir, o la ciudad de lo criollo popular

*...todo había concluido y ya no existían
ni inquilinos ni invasores*

Final del Porvenir, publicada en 1992 por Augusto Higa, es una novela en la que se evoca la vida cotidiana de los pobladores del conjunto habitacional El Porvenir, en el distrito de La Victoria, barrio de hogares humildes al sur este del centro de la ciudad de Lima. El barrio de La Victoria tradicionalmente ha sido asociado con las clases populares, en particular con la población afroperuana, mestizos pobres e inmigrantes llegados del interior del país, que en su mayoría terminaron dedicados al comercio en el mercado minorista del lugar, afincados en callejones, modestas casas alquiladas o que establecieron sus viviendas precarias en terrenos baldíos del distrito o en las faldas de los cerros aledaños (Panfichi 2000: 139). En el presente estudio estos distintos estamentos sociales quedan reunidos en la denominación de lo criollo popular (2000: 153). Desde este paisaje urbano marginal, los personajes libran una batalla para resistir la subalternidad reconvirtiendo su espacio privado, utilizando creativamente recursos de la cultura popular, y luchando por impedir el desalojo de sus viviendas en el edificio El Porvenir. Irónicamente, acentuando la exclusión que les impone la ciudad oficial, el barrio está situado justo fuera de donde antiguamente terminaba la antigua muralla del cercado de Lima, construida en tiempos coloniales para defenderla de ataques agresores y mantener aislada a la plebe (Higgins 2004: 45). En la novela, es la muralla invisible de la exclusión social la que aísla a los personajes de la ciudad hegemónica. Por otro lado, la peligrosidad del entorno que se describe en la novela, acrecienta el drama de marginación y resistencia de los personajes de *Final del Porvenir*.

Higa escribe su novela desde la perspectiva de la clase popular de La Victoria, y en ella somos testigos de las vicisitudes de los pobladores de un edificio multifamiliar, que luchan por sobrevivir en la precariedad de sus viviendas alquiladas, de las que los propietarios –El Banco Popular– tratan de desalojarlos. La novela se divide en dos partes. En la primera se hace hincapié en la vida cotidiana de los personajes; mientras que en la segunda parte, la sombra del desahucio se cierne sobre los pobladores del edificio y funciona como el principal hilo conductor de la historia. Al final son desalojados, con la complicidad de la policía, por otros invasores, que a su vez serán posteriormente desalojados por el ejército. Es

la historia de los marginados que luchan infructuosamente frente al orden establecido y sus agentes. En *El Porvenir* no solo han construido su identidad sino que en él reconocen su diferencia con la ciudad oficial: están excluidos y la ciudad hegemónica les es inaccesible.

Lenguaje y estilo

El lenguaje y el estilo dan unidad a la novela. El lenguaje musical, poético, lleno de metáforas, cargado de una gran intensidad, agobiante –como la vida de los personajes– nos transmite el desaliento, el pesimismo y desencanto de los pobladores del edificio *El Porvenir*, pero al mismo tiempo deja entrever la alegría, la festividad y algarabía característica de las clases populares. El estilo de monólogo del narrador, casi de principio a fin, proporciona un tono agotador al relato, como la cotidianidad de los personajes que encontramos. El narrador es un observador de lo que ocurre. Se ve incluido ocasionalmente en la historia, pero no se encarna en ningún personaje específico. Es como la conciencia, que todo lo observa (Jara Jiménez 1998: 114).

Un barrio criollo popular

Final del Porvenir es un relato que transmite el punto de vista de lo criollo popular, entendido como un grupo o estamento social en el que lo que importa «es un código cultural de interacción social que incorpora selectivamente como iguales a todos aquellos que conocen sus prácticas de identificación ritual, sin hacer distinciones étnicas o de clase» (Panfichi 2004: 39). Este carácter multiétnico se aprecia a lo largo de la historia, y así tenemos que desfilan personajes como el tío Américo, quien «con el andar cuadrado de los serranos» (1992: 8) batalla día a día como carretillero en el mercado y es un héroe para los niños del edificio; Johny, para quien el color de su piel es parte de su identidad a la par que su nombre o sus progenitores: «Me llamo Johny, el zambo Johny, soy hijo de mamá Casania y de papá Onésimo» (1992: 11); Doña Francisquita, tendera de un puesto en el mercado, «mujer alta, blancona, de rostro abotagado» (1992: 49); Doña Fernanda de Acevedo, recién llegada al barrio, «de una piel blanca aceitada» y «con un ligero acento extranjero en el saludo» (1992: 21); o el asiático don Pin Pin, «Un chino enjuto, deleznable, pintoresco en el andar y de rostro mortecino» (1992: 122). La descripción de la comunidad de personajes no importa por sus detalles sino por el carácter heterogéneo de su composición, de su interacción, por la «solidaridad entre iguales» (Panfichi 2004: 39) que expresará resistencia al contrastar con la exclusividad que caracteriza a la clase dominante, a la ciudad oficial.

En *Final del Porvenir* hallamos impregnada la visión del mundo del barrio pobre, en efervescencia constante, con sus habitantes despojados de privacidad en el corralón, callejón, casucha, edificio comunitario. La fatalidad, la desilusión, el fracaso son constantes en la novela, pero también como contraste la vitalidad, la alegría y la extroversión de las clases populares. Están condenados a perder, pero aun así libran una batalla constante por sobrevivir. Lo criollo popular, no solo está determinado por índices socioeconómicos, es «un estilo de vida donde juega un papel importante el sentido de la gracia, la picardía y el espectáculo exhibicionista» (Panfichi 2004: 38). El padre del narrador es un ejemplo de este comportamiento social:

Y luego caminaba exhibicionista, ancho de espaldas, las piernas cimbreantes, el saco a cuadros y de rodete amplio, la corbata mariposa, su metro ochenta, sus 102 kilos, y los esquivos zapatos de charol, balanceándose al ritmo de su cuerpo empedernido. [...] No le tenía miedo a los delincuentes ni a los pandilleros, ni a los vigilantes, por el contrario, los curiosos se trompeaban para verlo bailar, haciendo piruetas, malabares, acrobacia, en el centro de un ruedo, contaba chistes truculentos, ensayaba su voz de barítono, y agitado, tembloroso, prometía la leche y la carne a los humildes, la voluntad del pueblo era no morir de hambre. (1992: 19)

Las minuciosas y detalladas descripciones de los personajes y de sus manías, actitudes y virtuosidades sirven precisamente para llevar a un primer plano a este segmento periférico de la población limeña y al mismo tiempo plantea una tensión con la ciudad oficial, impenetrable, invisible, ausente en el lenguaje descriptivo de la novela.

Una novela de aprendizaje

*Solamente vivimos para trabajar, comer y fornicar.
No hay más verbo entre nosotros*

Conforme avanza el relato, los niños del comienzo de la historia se van transformando paulatinamente en adolescentes y jóvenes adultos. La novela es también una novela de aprendizaje. Uno de los personajes representativos del proceso de maduración gradual es el joven Matías, estudiante de filosofía, el único que accede a la educación superior, quien observa la llegada de numerosos migrantes de provincias que bajan de los ómnibus interprovinciales y se pregunta con melancolía: «¿Qué harán? ¿A dónde irán?» (1992: 116). Más que preguntas retóricas, son

cuestionamientos, interrogatorios, interpelaciones a la ciudad hegemónica, a la sociedad en su conjunto, que no está preparada para atender el crecimiento demográfico de la capital.

Aunque a su arribo el joven Matías es mirado con cierto recelo por los pobladores del edificio, este es aceptado después de mostrar sus cualidades de adivino y con ello obtener un empleo en la panadería del barrio.

Desde ese día quedamos ligados a su existencia, a pesar suyo y a pesar nuestro, no obstante que los estudios en la universidad lo alejaban de las conversaciones de los pasillos, de los balcones, y la gruta de la Virgen. Pero don Nico, papá, mi hermano el Pelelén, y todo el vecindario sabía que caminaba, respiraba, sonreía, trabajaba en la panadería, le decían el trujillano Rodríguez, un muchachón confidencial, pacífico, inventor de historias, consejero de las adolescentes, tocaba la guitarra, poseía buena voz, y era el único amigo del tío Américo. (1992: 71)

Matías se encarga de tratar con propietarios, abogados y autoridades en defensa de los inquilinos, y comprueba que los mecanismos formales de la justicia y la legalidad están orientados desfavorablemente hacia los de su clase social. Matías, el inventor de historias, el de la buena voz, representa a la futura generación de los subalternos, que gracias al acceso a la educación alcanzará movilidad social y llegará a escribir sus historias, a ficcionalizar sus vidas, a insertarlos en la ciudad letrada.

Otros personajes van evolucionando en su personalidad conforme avanza la historia, como en el caso de la niña Gala transformada en adolescente, «Con el tiempo, Gala se fue transformando, ya no era la palomilla que saltaba charcos, tampoco nos acompañaba en las correrías por los bajos fondos» (1992: 74). La discriminación social va de la mano con el color de la piel, pero a pesar de ello el desarrollo de la vida emocional y sentimental de los personajes jóvenes sigue su curso: «No obstante su color de cuervo, nos enteramos que la rondaba un individuo, ella consentía largas charlas en el patio, y como su madre Olinda Campana se opusiera, salió a relucir su carácter inflexible» (1992: 74) Más adelante, esa inflexibilidad de carácter le serviría de mucho para encabezar la resistencia a los matones invasores contratados por el Banco Popular para obligarlos a abandonar el edificio. Ante las dudas de Matías sobre cómo defenderse de la invasión de los matones alquilados por los propietarios para desalojarlos, Gala plantea sus ideas sin ambigüedades:

- Matías dejó de caminar, se arregostó a la pared. Debían ser como las ocho de la noche. Gala insistió:
- Cualquier cosa, gritar, reclamar, negarse a salir, resistir con palos. Por lo menos detenerlos, si nos defendemos no nos tocarán. .
- No estés tan segura.
- ¿Hay otra forma?
- ¡Qué sé yo!
- Solo cabe atrincherarse.
- Ya habrá otra salida.
- No hay otra salida. (1992: 172-173)

Incluso cuando los invasores casi habían triunfado en su encargo de establecerse en las azoteas del edificio, y Matías había sido golpeado y derrumbado al suelo perdiendo el conocimiento, Gala continúa luchando, tratando de cobrar venganza sobre los llamados descamisados: «Si Matías perdió el conocimiento, en cambio Gala, los vecinos de Giribaldi y los de América, acometieron violentos, una vez en la azotea, destrozaron las casuchas, volcaban pilotes, echaban mesas y rompían colchones» (1992: 184).

Esto no solo es significativo por tener Gala un papel activo en la acción contra los invasores, sino que, si Matías representa al futuro escritor, este solo podrá completar la historia con la colaboración de Gala, puesto que él, inconsciente al final de la epopeya vecinal, precisará de la versión de Gala para completar los fragmentos de la memoria escrita. Las mujeres están presentes como fuerza social y literaria.

Personajes y estrategias de resistencia

Los personajes se caracterizan por su instinto de auto-conservación. Son pobladores de un barrio pobre que luchan por sí mismos. No tienen fe en las autoridades ni en las instituciones oficiales. Desfilan por las páginas de la novela obreros, vendedores, peluqueros, remalladoras, predicadores, cantineros, pero también prostitutas, ladronzuelos, estafadores, y otros delincuentes variopintos. Aislados en un rincón de la ciudad, la marginación –pero al mismo tiempo la resistencia– está representada por una multiplicidad de rostros, nombres, oficios, delitos menores, hitos, espacios públicos ajenos y restringidos espacios privados, que sirven para repetidamente señalar la inaccesibilidad de la ciudad oficial para los pobres, los marginales, los excluidos.

Aunque el edificio El Porvenir era un lugar tradicional en su organización social, con los hombres parados en las esquinas, en la peluquería, en el billar, y las mujeres generalmente desempeñaban el esperado papel de esposa y madre, ellas también trabajaban y contribuían activamente a la manutención del hogar, desplegando infinidad de habilidades y destrezas, o incluso llevando un negocio, como lo demuestra doña Francisca:

Doña Francisquita se batía incansable, demoleadora, rozagante en sus dos metros de espacio, abría sus brazos, movilizaba su enorme humanidad, sacaba los paquetes de arroz, amontonaba la manteca, despachaba las aceitunas, regalaba caramelos, atendía los pedidos de sal a granel, envolvía la avena, juntaba la canela, añadía lápices de labio, porongos de colonia, conversaba con los proveedores, sudaba si llegaban los niños, resoplaba, machacaba, insistía, pulverizaba, quebrantaba, tronchaba, colocaba el dinero en la caja, y todavía embuchaba una ración de pan con relleno, tomaba su vaso de emoliente, y gritaba a los indecisos, avergonzaba a los regatones, se prestaba detergentes y bolsitas de ajos de sus vecinos, y se preciaba de hacer las mejores ofertas de todo el Minorista. (1992: 52- 53)

¿En su lucha por sobrevivir, los personajes transforman sus casas en comercios escondidos en los que se dedican a oficios menores y trabajos manuales, estrategias de supervivencia cotidiana de los pobres, que la novela reivindica: «No era un secreto que Prudencio López atendía un taller de curtiembre, la enfermera Ana remallaba medias. Guadalupe Marengo, [...] fabricaba sellos de jebe y grababa tatuajes» (1992: 60). Estas características fundamentales de la identidad de la clase criolla popular no solo son rasgos que se asocian históricamente a la cultura afroperuana y a la picaresca española, sino que llegan a ser formas de resistencia y de lucha contra la pobreza (Panfichi 2004: 39).

Narrador que enuncia la resistencia

La novela es presentada casi en su totalidad como un prolongado monólogo interior del narrador-personaje. En el narrador tenemos a «la conciencia atormentada y apabullada por la monótona cotidianidad del hombre de este siglo y la urbe de Lima, la capital del Perú y sus habitantes de clase media o baja, turbados por una infinidad de problemas propios de una ciudad que crece desordenadamente en sus extramuros sin planificación alguna» (Jara Jiménez 1998: 109).

El narrador recuerda lo que pasó cuando era niño y por ello se entiende y acepta lo que se narra de forma aumentada, exagerada por la memoria y la imaginación infantil. En ocasiones, el narrador interviene en la historia, pero no modifica los hechos:

Hasta que llego yo, lo encuentro echado, lo despierto, y me distingue confuso.

– No pude venir más temprano, le digo.

Entonces se incorpora, se restriega la cara, se limpia el pantalón, se coloca la chompa. “Soñé que jugaba a los dados y perseguía muchachas”, me cuenta. Le toco el estómago vacío:

– Sueñas cojudeces. (1992: 41)

Si bien es cierto que el espacio en que se desenvuelven y sus lugares propios sirven a los personajes de la novela para desplegar una tenaz resistencia a la discriminación y exclusión social, el discurso del narrador es también un mecanismo de resistencia: inventar recuerdos también es una forma de resistir. El edificio es el espacio físico desde el que los vecinos resisten el desahucio, la exclusión. El monólogo del narrador es el espacio enunciativo desde el que también se articula dicha resistencia.

Marginación: de la Parada a la paradoja

*¿Dónde queda Comas?
Al norte de la ciudad. Un enorme pampón.
No hay caminos, no hay agua, no hay luz.*

La marginación de los personajes es intensa en la novela porque el ambiente topográfico en el que se desenvuelven es limitado. Por lo general, la acción se desarrolla solo en el edificio, en el mercado de La Parada y en unas pocas calles de La Victoria. Cuando salen de esas calles solo es momentáneamente, temporalmente para cumplir alguna tarea específica, pero luego vuelven a su territorio. Los pobladores están marginados geográficamente pero además están marginados socialmente: sus vidas se caracterizan por la supervivencia del día a día. El sistema no les proporciona instrumentos de integración social. El barrio secciona

a sus habitantes, los define, juega un papel primordial en la formación de su identidad, en base a criterios raciales, étnicos y de condición social.

Incluso alguna persona que tuviera buenos motivos para traspasar las fronteras del distrito, como don Eloy, que tiene un empleo en una fábrica textil, vuelve cada día a su hogar, «a una casa que era la misma de la mañana, igual a la de ayer, idéntica a la de hace un año, y la misma de siempre: una caja de zapatos dividida en compartimientos» (1992: 81). El contacto de don Eloy con la ciudad oficial, como obrero textil, no produce ningún cambio en su vida, la de su familia o de la comunidad. Ellos solo se sienten seguros de su paisaje inmediato, ellos son solo dueños de su miseria. En otro momento de la novela cuando un grupo de pobladores del Porvenir sale de una infructuosa visita a la sede principal del banco que quiere desalojarlos, situada en el centro histórico de la ciudad, los personajes «no se dieron cuenta de los letreros, las tiendas comerciales, los restaurantes y vidriados, los avisos luminosos, y el tranvía chirriante», las expresiones de modernidad en el seno de la ciudad dominante son prácticamente invisibles para ellos, es un mundo ajeno. Es solo cuando llegan a una calle que les es conocida por estar en la ruta de transporte público hacia su barrio, que empiezan a recuperar la conciencia de su ubicación:

El tremendo gentío de Abancay les sorprendió. Sobre el bramido de los carros fueron incorporándose a la realidad, estaban apostados en una pista, en el momento que tomaron el ómnibus, la apretadera les dio nociones de sus cuerpos, llegaron al bar de Parinacochas conscientes de sus personas, al primer trago recordaron sus nombres, las edades, los pesos. (1992: 169)

Solo al llegar de regreso a su entorno cotidiano, –al barrio El Porvenir– recuperan totalmente la conciencia y vuelven a tener noción cabal de su identidad personal y colectiva. Desde las primeras líneas de la narración ya había quedado clara la importancia e influencia del entorno, del paisaje urbano que rodea a los protagonistas, en la conformación de su identidad, en su percepción del mundo:

La Victoria era un enorme distrito color del hormigón, en los extramuros de la ciudad, en los límites con los algodinales, muy cerca a los disminuidos establos, en las proximidades de los canchones de alfalfa, y todavía se respiraba el aire de los eucaliptos, y se comían pacaes en los huertos, y se podían ver los gallinazos en el cielo, rondando los basurales, por encima de los techos de adobón. Los niños no se apartaban de sus casas, ni de los corralones, ni de las barriadas, y el paisaje diario

lo establecían irregulares, diminutos monumentos en las plazoletas, y luego los edificios desparramados aquí y allá, embrollados con las residencias de ladrillos, confundidos con las boticas, mezclados con los domicilios de concreto. (1992: 7)

La íntima identificación de los vecinos con su barrio a pesar a la marginalidad de su entorno, su resistencia frente al desalojo ordenado por los dueños del edificio, auxiliados por la insensibilidad de las instituciones, de las autoridades y de las entidades financieras, habrán de servir de aliciente para desarrollar una actitud de resistencia ante la adversidad, la subalternidad y la marginación, que se percibe por toda la novela. El Banco Popular, propietarios del edificio El Porvenir, les ha planteado a los inquilinos que compren las viviendas o desalojen el edificio. Como los inquilinos no tienen dinero para comprar los departamentos y se niegan a salir, el banco les ha entablado juicio para obligarlos a dejar el lugar. No hay otra alternativa. La constante amenaza del desahucio, al que no saben cómo enfrentarse, es una muestra de la marginalidad de sus vidas. No hay leyes ni autoridades que los defiendan. Si alguna vez las leyes les dan la razón, estas son manipuladas por los poderosos en perjuicio de los inquilinos. Los personajes viven en los márgenes de la ciudad, se desenvuelven también en los márgenes de la ley.

Cuando finalmente los invasores contratados por el banco toman a la fuerza la azotea del edificio, los pobladores se quejan a la Prefectura y como resultado la policía se presenta, pero no interviene. Cuando los pobladores ya son incapaces de oponer resistencia a la invasión, la policía no solo no actúa sino que facilita la acción de los matones contratados por el banco: «Nadie lo impedía. El carro policial se estacionaba en la Bolívar, absteniéndose de intervenir, vigilaban las cuatro calles» (1992: 185).

Las autoridades y los dueños además de no preocuparse por los pobladores de El Porvenir, permiten la destrucción del lugar y promueven una reubicación en un lugar que es aún más marginal. En el contexto histórico de la novela, Comas es un lugar lejano, desconocido y desértico, como lo demuestra el diálogo entre Gala y Matías:

- Seguimos igual, exclamó Gala.
- Quieren reubicarnos en Comas.
- ¿Dónde queda Comas?
- Al norte de la ciudad. Un enorme pampón, no hay caminos, no hay agua, no hay luz. (1992: 172)

Como profética paradoja, los vecinos serán reubicados en la pampa de Comas, en lo que entonces eran las lejanas afueras de la ciudad, pero que después hacia fines del siglo XX habría de formar parte de lo que sería uno de los ejes socio-económicos más importantes del crecimiento de la capital: el Cono Norte, una nueva zona de Lima, con una nueva dinámica multicultural y multiétnica hecha realidad por el esfuerzo sostenido de lugareños e inmigrantes pobres: los nuevos limeños (Matos Mar 2000: 137).

Gente despreciable en una ciudad impenetrable

*...comiendo vidrios, arando en las rocas, durmiendo en la interperie,
solamente para que se les reconociera como gente despreciable*

De principio a fin la novela nos envuelve en la marginalidad geográfica y social de sus personajes y de su entorno cotidiano. Viven en un edificio de hormigón, pero el material noble de la construcción esconde la precariedad de la vivienda alquilada. Los inquilinos están a merced de los propietarios, del aumento del alquiler que no podrán pagar y que los llevará a la derrota final por conservar sus hogares, y que además terminará en una mayor discriminación social al ser reubicados en una zona aún más marginal.

La novela describe la marginación y al mismo tiempo la lucha por sobrevivir en medio de los problemas cotidianos que la gente pobre vive en los barrios populares de una urbe que les resulta impenetrable, inaccesible. Lo cotidiano está marcado profundamente por las dificultades económicas y sociales. Las preocupaciones de los vecinos giran en torno a las necesidades básicas y la imposibilidad de satisfacerlas. Doña Olinda Campana, una de las vecinas de El Porvenir, mientras conversa con otra vecina del edificio «...escuchó decir que el arroz escaseaba, ya no se podía con el alquiler de la casa, la gente es cada vez más mala, no hay moral» (1992: 32).

Sus preocupaciones están íntimamente asociadas al esfuerzo por sobrevivir. La inflación, el alza del dólar, el precio de los artículos de primera necesidad, el dinero para pagar el alquiler. En las pequeñas viviendas del edificio, en su patio, en las azoteas y balcones, en las calles que frecuentan, al pie del poste de luz, junto a la gruta de la Virgen, en los mercados y mercadillos cercanos, en la peluquería y establecimientos comerciales, en los parques y plazas de la zona los vecinos de El Porvenir construyen su identidad cultural como

criollos pobres y retan a la ciudad oficial para que se les tome en cuenta como peruanos con derecho a cruzar las fronteras de la pobreza y la subordinación social para formar parte activa de la vida nacional. Los vecinos de El Porvenir son derrotados en su lucha por conservar el lugar que les ha servido para construir su identidad, individual y colectiva, pero a pesar de haber sido vencidos, el cuestionamiento, la interrogación, el reto a la ciudad hegemónica queda, puesto que el problema fundamental de exclusión de las mayorías no se ha resuelto. La ciudad oficial sigue siendo un espacio de concentración de poder y dominación.

Aunque el poder económico de los propietarios y la falta de asideros legales y de apoyo institucional derrotan finalmente a los pobladores de El Porvenir, queda una luz de esperanza simbolizada por la presencia de Pelelén, el hermano menor del narrador, como la última persona que permanece sobre la azotea del edificio finalmente desalojado por el ejército, jugando como siempre lo hizo, como anuncio de que el final de su vida en el conjunto habitacional es en realidad el inicio de un nuevo porvenir.

Al final de la calle, o la ciudad urbano juvenil

Oscar Malca, el autor de esta novela, es un joven escritor que empezó su labor literaria en el circuito subterráneo o alternativo de la ciudad de Lima. Ha dirigido publicaciones relacionadas con la música rock y su novela ha sido llevada al cine con el título de *Ciudad de M.* La fragmentación que caracteriza a la novela refleja la fragmentación social tan típica de la época en que se sitúa la historia, a finales de los años 80 y comienzos de los 90. *Al final de la calle* no tiene una estructura formal convencional, sino que está constituida por una sucesión de viñetas o secuencias, en las que la ciudad de Lima, y en particular el barrio de Magdalena, son la columna vertebral que sostiene la narración como espacio de identidad y de manejo de crisis personal y social de los personajes. La novela consta de 22 secuencias más un prólogo y un epílogo. Sólo tres secuencias están directamente interconectadas entre sí, y las tres comparten el mismo título: *La ruta de Magdalena*. El barrio, el distrito, ese paisaje urbano inmediato de los personajes, con el cual se sienten íntimamente identificados, es utilizado como elemento estructurador de la novela, como un modo de construir un imaginario alternativo antihegemónico que se opone y resiste la violencia de la exclusión social, particularmente de los jóvenes. Otras dos secuencias son las únicas que tienen linealidad y aparecen de forma consecutiva bajo los títulos *Nadie sabe para quien trabaja 1 y 2*. Los caminos que conducen por y hacia la ciudad hegemónica están

fragmentados, como la novela, y solo conducen al fracaso. Al final de cuentas M tiene que optar por la ruta alternativa de la ilegalidad para buscar su ascenso social.

Aunque *Al final de la calle* ha sido condenada por una parte de la crítica por su falta de profundidad debido a la «impericia del autor» (Bances 2003: 1), o por la «racionalidad cínica de los personajes, que les impide cuestionar el medio en que viven» (Vega 2004: 4), ha tenido también considerable aceptación crítica por su discurso y temática (Sumalavia 2002: 5), por ser la única que «cristaliza las posibilidades» de la novela juvenil (Velásquez Castro 2004: 1), por su utilización de la cultura popular, en particular el fútbol, para construir una realidad urbana del mundo juvenil subterráneo (Wood 2005: 276), o por ser la novela «más radical y coherente» de las que tratan el tema de la marginalidad juvenil (López Degregori y Eslava 2001: 256).

En *Al final de la calle*, se comprueba una vez más que Lima a finales del siglo XX no es la mítica arcadia post virreynal que se había creado en cierto imaginario tradicional, sino un espacio propicio para la violencia y la marginación, no solo de aquellos que llegan a su periferia provenientes de las provincias, sino de los jóvenes que pertenecen a su clase media autóctona, grupo social que ha perdido su posición en la sociedad, lo que está representado por el decadente barrio de Magdalena, que también ha perdido su posición dentro de la ciudad. Este distrito se describe como «antiguo distrito limeño» que en algún tiempo pasado fue elegante, pero en el que ahora «la mayoría de las maderas están picadas, y descoloridas, los techos parchados con cemento o calamina y las otrora imponentes mansiones, completamente tugurizadas y herrumbrosas» y, aunque «todavía hay algunas [mansiones] que mantienen frágiles resabios de elegancia, [...] igual dan pena» (2000: 63).

Magdalena es una metáfora de Lima (Higgins 2004: 363), que permite contemplar a la ciudad toda como un espacio en crisis, inercia y abandono en el que los jóvenes no encuentran su lugar. Esa ciudad física, enferma, con su decadencia y falta de oportunidades para los jóvenes es una contradicción, y a la vez un cuestionamiento, de la falsedad de la aparente modernidad proclamada por el gobierno de Alberto Fujimori, que había adoptado medidas neoliberales extremas como solución precisamente a estos problemas. La desubicación de los jóvenes, su aparente inercia, sus actitudes frente al deporte y a la música popular, su búsqueda incesante de empleo e ingresos que les permita emancipación e independencia, son gestos de resistencia y transgresión frente a una ciudad oficial que los margina.

La novela se abre en la avenida La Colmena en el centro de Lima, que se nos presenta como ciudad del comercio informal, caótica, delincencial y marginal. Aunque se

está en pleno centro, este aparece degradado y marginal, y en él encontramos prostitutas, ladrones, ancianos como los primeros personajes de la historia. La Colmena, inaugurada en 1898, fue un símbolo de la modernidad de Lima en la primera mitad del siglo XX, pero aparece ahora como un lugar deteriorado y venido a menos. El asombro que causó la suntuosidad afrancesada de los edificios a cada lado de la moderna avenida, ha dado paso a un sentimiento de lástima por una calle desordenada y amenazante, como el que experimenta M, el personaje principal de la obra:

Caminaba sin rumbo por La Colmena, mirando los escaparates y los carteles chillones que emergían de los muros en medio del desorden y la bulla de la avenida. Caminaba entre claxons que estallaban uno tras otro, revistas usadas y navajas de afeitar que se esparcían en el suelo al lado de charcos malolientes y mutilados que pedían limosna casi amenazando a los transeúntes. (2000: 17)

La amenaza de la violencia cotidiana de la gran ciudad permea por toda la novela, e incluso se halla incluida en el prólogo, en el que el autor tipifica la cotidianeidad de la agresión en las calles limeñas: «Porque es eso lo que la ciudad, en tanto espacio en el que diariamente me muevo, ha representado siempre para mí. Un lugar en el que todo el tiempo había que estar preparado para enfrentar relaciones de fuerza» (2000: 9).

Esa violencia diaria que reviste a la ciudad se materializa desde el episodio de apertura de la novela en que M es testigo de un asalto y robo a una pareja de ancianos, que llevado por su instinto logra frustrar. La intervención de M, que hace caer al asaltante que escapa corriendo, motiva a otros transeúntes a actuar y capturarlo. Este hecho participatorio contrasta con el tono general de la novela que nos deja la sensación de inercia, de inoperatividad, pasividad –más aparente que real- de los jóvenes protagonistas: «¿Cuál era la diferencia entre la engañosa seguridad de la inacción, la inercia y una mujer que lo succionaba como un vigoroso remolino en medio del quieto océano?» (2000: 170). El joven protagonista manifiesta su hartazgo con su situación pero tiene un profundo temor de arriesgarse a cambiar. Sabe que cualquier situación posiblemente será mejor que la que tiene ahora pero «qué difícil alejarse de donde había vegetado durante años hasta traducir en comodidad lo que no era sino la adocenada, ruidosa vacuidad de una vida anestesiada por la mutua conmiseración entre él y sus amigos» (2000: 170). Aunque difícil, al final superará su autopercepción fatalista y negativa, y se irá, rompiendo con todo lo que significa esa vida rutinaria y vacía.

La ciudad, el barrio, espacio e identidad

La novela no contiene un tono condenatorio de la ciudad de Lima, sino que se ve la ciudad como una realidad objetiva. Para el autor, Lima no es «ni señorial, ni horrible, ni mala, ni buena, Lima es tal como es y punto» (2000: 10-11). Sin tono glorificador nos presenta el submundo juvenil en el que un paisaje urbano de violencia, drogas y música son las señas de identificación de este universo. El episodio titulado *Masca fierro* ilustra con eficacia este submundo cuando M sufre el asalto de dos drogadictos que lo atacan en venganza por una supuesta adulteración de la cocaína que M les había proporcionado. El ataque sucede mientras se escucha en el fondo la música de grupos musicales techno-pop como *Depeche Mode*, *New Order* y *Midnight Oil*, referentes constantes en la novela de Oscar Malca. La violencia, drogas y música son marcadores de identidad, y fuente de ingresos económicos, de los personajes en el paisaje urbano de Lima, en el que se les han cerrado las puertas del ascenso social convencional.

Dentro del macrocosmos que es Lima, hay un microcosmos que es el barrio de Magdalena, cuya importancia en la novela se ve acentuada por la presentación de tres viñetas sobre el distrito, que están escritas en letra negrita. Estas secuencias nos dejan la idea de que estamos ante un pueblo fantasma, una zona en abandono, de un lugar del que «hoy no quedan sino residuos» (2000: 64). Su estado se explica por el éxodo de muchos de sus habitantes en los años cuarenta a distritos más prestigiosos, y desde entonces «todo tiene que haber sido desgaste, irreversible y persistente deterioro» (2000: 63). Magdalena resume en buena medida lo ocurrido en Lima a partir de los años 40, en que un cierto proceso de industrialización, la migración masiva del campo a la ciudad, y otros factores sociales habían cambiado la distribución de la población en los distritos limeños. La burguesía se fue reubicando en otros distritos de la capital y pobladores de capas más populares los fueron reemplazando. La novela no sugiere, sin embargo, que Magdalena sea un lugar ‘maldito’. Al contrario, dentro de su descomposición y deterioro «...es un buen barrio para vivir. Uno de los tantos huecos negros de la ciudad de Lima: sorprendentes, ignorados y sin embargo con una vigorosa identidad» (2000: 175). En ese ‘buen barrio para vivir’ aún pueden creer en la acción en conjunto, en común para alcanzar metas, aunque solo sea al formar equipos espontáneos de fútbol, jugando contra las normas, en el jardín del parque público o en la calle, o escuchando y tocando música rock, cuyo alto volumen permite ejercer una voz de protesta, diferente, bulliciosa, rebelde.

Familia, barrio e identidad

pese a todo, Magdalena es un buen barrio para vivir

Al final de la calle es una novela en la que el vínculo de solidaridad que ofrece la pandilla sustituye al de la familia. Los personajes no logran conocerse ni reconocerse en su entorno inmediato, por ello se orientan al placer instantáneo antes que a la reflexión. No conocemos a los padres, hermanos, o familiares de los personajes. Solo la madre de M hace una aparición fugaz en la narración en su puesto de trabajo en un hospital público. La función del barrio como formador de identidad es fundamental para personajes y escritor, como lo confirma el autor otra vez en el prólogo: «La primera colectividad de la que me hice miembro fue, obviamente, la de mi barrio, la de mi esquina. Con ellos aprendí a sobrevivir –y a vacilarme– discurriendo por la brecha que divide lo legal de lo ilegal» (2000: 10).

Una de las tensiones entre los protagonistas y su entorno en la novela es la falta de empleo. El protagonista principal, M, se une a una cola de postulantes en las céntricas calles Camaná y Moquegua, a la espera de ser entrevistado para un puesto de trabajo, que al final nunca obtiene. Desfilan desempleados, cambistas y mineros que protestan. Observamos entonces la amenaza de un enfrentamiento con los trabajadores de las minas llegados desde muy lejos a la capital para plantear sus reivindicaciones. «Cuando pasaron cerca, la gente se puso mosca, pues se sabía que en cualquier momento podían reventar los líos: la policía –en dos tanquetas y un microbús– los seguía de cerca» (2000: 40) El desempleo también alcanza a personajes que no son jóvenes. El episodio titulado *Horas muertas* nos muestra a José, el viejo camarero en el bar de Bigote, de quien había sido socio en tiempos anteriores y mejores:

Se decía que en un negocio anterior habían sido socios, hasta que un día se arruinaron. Bigote tenía ahorros y al poco tiempo pudo poner la cantinita. José, en cambio, se quedó sin un cobre y como hasta su mujer lo abandonó, terminó yendo a pedirle trabajo a su ex socio. (2000: 86)

El barrio, la esquina como punto de reunión, actúan como el escenario subterráneo para refugiarse del aburrimiento de una vida repetitiva y sin horizontes. Les brinda a los protagonistas una fuente de identidad y una tabla de salvación. Es el lugar donde se puede aparentar resistencia a pesar de estar vencidos: «La esquina, a veces transitado cruce de

rutas microbuseras, con su perspectiva simultánea de cuatro calles que se extendían hacia lugares infinitos, era el sitio ideal para parapetarse de las propias desgracias personales sin que pareciera que lo estaban haciendo» (2000:29).

El desencanto y el escepticismo de los años 80, como resultado de la decepción que provocaron los gobiernos democráticos posteriores a la dictadura militar de la década anterior, continúa en los años 90 y se refleja en particular en la literatura hecha por jóvenes narradores que publican sus primeras obras. *Al final de la calle* es una de esas obras que «encierra una mirada abierta y certera a una ciudad en crisis como Lima» (Vega 2004: 4). Los jóvenes protagonistas de la novela están tratando de reinventar valores para justificar su existencia. «Son los hijos de quienes no pudieron mudarse cuando el distrito comenzó a perder vigencia» (2000: 63) en la década de los años cuarenta.

Literatura *light*, pero con resistencia pesada

El surgimiento de *Al final de la calle* y de otras obras escritas por jóvenes narradores con temática similar, hizo que parte de la crítica las clasificaran como literatura *light*, comparándolas con las novelas y cuentos que aparecerían escritas por jóvenes narradores en otros países latinoamericanos. La crítica ha señalado que «el tema de la literatura *light* no es una categoría establecida por modelo de análisis textual alguno: no obstante su validez y pertinencia sigue discutiéndose y es blanda cuando conviene» (Sumalavia 2002: 5). Por otro lado, la denominación de literatura *light* en relación con una novela se ha convertido en ‘acusación’ de ser tan solo obra de entretenimiento con personajes inocuos que soportan pasivamente su realidad y que no cuestionan, resisten ni se rebelan ante la sociedad que les toca vivir. No obstante, antes que considerar a la novela *Al final de la calle* una obra solo de entretenimiento, se observa que a través de la música pop, el fútbol y el desenfreno personal, los personajes reaccionan ante su tiempo y espacio en que se encuentran. Se trata entonces de una novela que «utiliza los códigos de la cultura de masas para cuestionar el sistema social representado por la ciudad hegemónica, utilizando un discurso prosaico e irreverente, así como una temática donde el marginal, el joven sin espacio de desarrollo reclama y trastoca lo que será la nueva moral» (Sumalavia 2002: 5).

En la novela se puede hallar un cuestionamiento al sistema político con el voto viciado de M en las elecciones, mientras que su condición de omiso al servicio militar puede interpretarse como una crítica al militarismo que ha dominado buena parte de la historia

republicana del país. El presentar un hospital como el lugar donde se vende sangre y órganos vitales para trasplante al mejor precio, la destrucción de una cabina telefónica y el quemar un mapa del Perú es una forma literaria de querer destruir un sistema que solo les ofrece fracasos. En buena medida la cabina telefónica es una representación emblemática de la modernidad proclamada por el gobierno de la época² y la destrucción del mapa es un gesto de transgresión, de deseo de liquidación del paisaje urbano que los rodea, sobre el cual se deberá construir otro más abarcador, más equitativo. *Al final de la calle* es una novela que carece de estructura en el sentido tradicional —o que quizás tiene una estructura compleja— que rompe la línea temporal y espacial. Es una historia escrita desde un nuevo realismo, que «trata de establecer, cuestionar y minar el nuevo espacio habitado por una juventud sin mayor norte que entregarse a las vicisitudes del momento» (Sumalavia 2002: 5).

La amenaza del terror

La novela también presenta la violencia del terrorismo que marcó a Lima en los años 80 y comienzos de los 90, y que paulatinamente se convirtió en uno de los marcadores del paisaje urbano de la capital. Continuamente nos encontramos con referencias a la siempre latente posibilidad de un atentado terrorista, o a la acción policial que detiene a jóvenes en su intento de ubicar y capturar a miembros de Sendero Luminoso. Por ejemplo, mientras hablan sobre las redadas policiales, como no tiene sus documentos de identidad en regla, Coyote le advierte a M de la posibilidad de ser enviados a lugares remotos del país para integrar la lucha antisubversiva: «Si te agarran, te mandan a Ayacucho o Huallaga, a pelear con los terrucos» (2000: 27). Más adelante, en el episodio titulado *Luz negra*, M y sus amigos se salvan por poco de ser afectados por la explosión de un coche-bomba, pero la buena suerte no los salva de observar los horrores del ataque: «—Se han volado a una vendedora de papa rellena y a su hijita. Estuvimos ayudando a sacar a la tía de debajo de un pedazo de carrocería. Dicen que de la niña solo han encontrado un brazo y un trozo de cráneo. —contó Pacho» (2000: 110).

En el episodio titulado *El estadio y la revolución*, los protagonistas ven a un vendedor de *El Diario*, periódico vinculado a Sendero Luminoso, ofrecer su periódico tratando de

2 Dentro del programa de privatización de los servicios públicos llevados a cabo en la década de los 90 por el gobierno de Alberto Fujimori, la de la telefonía fue una de las que conllevó la más alta tasa de inversión por parte de una empresa extranjera. Los nuevos teléfonos públicos se convirtieron en símbolo de una aparente modernidad del país.

propagar al mismo tiempo el mensaje político de la organización subversiva. El hecho de que esto ocurra en las tribunas del Estadio Nacional, a la vista y paciencia de la policía, nos recuerda los avances que había logrado la organización senderista en cuanto a presencia en la vida cotidiana de la sociedad peruana, y cómo se había convertido en elemento integrante del paisaje urbano de la ciudad capital.

Aunque la novela de Oscar Malca puede tener deficiencias formales, como ha señalado parte de la crítica, su carácter innovador, su representación del sector juvenil de la población peruana a fines del siglo XX, su diálogo con los medios de comunicación masiva y otros elementos de la cultura popular, la sitúan como la más representativa de la narrativa juvenil urbano marginal, siguiendo la tradición de narrativa urbana iniciada en la década de los años cincuenta en el Perú. *Al final de la calle* da cuenta de manera fragmentada de una ciudad violenta e indiferente, que tienen frente a sí un grupo de jóvenes que se desplazan por ella con su desesperanza y desilusión, a la que tratan de acomodarse para sobrevivir, ante una realidad particularmente dura, como lo fue el Perú de fines de los 80 y comienzos de los 90, en que se sitúa la novela. Exhibe un fructífero diálogo con los medios de comunicación masiva, los referentes culturales, la música rock subterránea, el fútbol, el frenético mundo de las drogas y el alcohol, la representación de la violencia terrorista de Sendero Luminoso y en general de la violencia de la sociedad limeña de fin de siglo. Siguiendo la línea trazada por la novela urbana de generaciones anteriores, y en especial la de Oswaldo Reynoso con su obra *Los inocentes*, Oscar Malca entrega un relato en el que M y los demás jóvenes protagonistas transitan marginalmente por las calles de su barrio y por su ciudad, reclamando un espacio propio, que la sociedad se empeña en negarles.

Conclusión

Los textos comentados nos ofrecen una lectura de los espacios vitales de la emergente clase popular, en *Final del Porvenir*, o de la pauperizada pequeña burguesía en *Al final de la calle*. Cada texto comentado incursiona en un espacio específico en el que se cuestiona y resiste la violencia y la marginalidad: ya sean el edificio multifamiliar, las calles de un barrio popular y un centro de abastos y sus inmediaciones, como escenario de la resistencia y la dimensión creativa de criollos, inmigrantes provincianos, afroperuanos y mestizos, todos unidos por la pobreza, para sobrellevar la difícil vida cotidiana de las clases populares, o las calles de un barrio de clase media venido a menos en el que los personajes abordan la ilegalidad, el deporte y la música popular para resistir y combatir su marginalidad. Se ha observado precisamente

que en las obras analizadas los personajes se hallan en una construcción permanente de un espacio, principalmente de resistencia o contestación, desde el cual cuestionan, retan y tratan de superar los límites, convenciones y barreras sociales que les plantea el paisaje urbano en el que les toca vivir.

Final del Porvenir es una novela en la que se hace una lectura de Lima, que trae a primer plano los sentimientos y la experiencia de la exclusión, la inaccesibilidad y el desplazamiento de las tradicionales clases urbanas pobres. La constante inclusión de los nombres de las calles aledañas a la ubicación del conjunto habitacional recuerda al lector cómo se entremezcla y se atraviesa constantemente de lo real a lo imaginado. Es desde este espacio imaginado, que se parece tanto al real, que los personajes despliegan su resistencia al poder, encarnado principalmente por el Banco Popular, dueño del edificio, que pretende desalojarlos de sus viviendas en alquiler. En el proceso de lucha contra el desalojo, la novela revela a las instituciones públicas como entidades al servicio de los poderosos, a los mecanismos legales como instrumentos fuera del alcance y manejo de los pobres, a las fuerzas represivas como defensoras de los intereses de los poderosos, cuando los recursos formales y legales no consiguen su objetivo. El traslado de los pobladores a Comas al final de la novela parece una derrota de los habitantes del edificio El Porvenir, pero en efecto, es el comienzo de un 'nuevo porvenir', de un largo camino hacia la reconquista de la ciudad desde sus afueras, desde los márgenes, desde su perímetro. Comas, su destino después del desalojo, es entonces una pampa desierta en una zona de la ciudad que en un futuro habría de convertirse en uno de los componentes de lo que hoy son los tres 'conos' de Lima, el dinámico –en lo social, económico, arquitectónico y cultural– cinturón que rodea a la capital peruana, que aloja prácticamente el 60% de la población capitalina (Matos Mar 2006: 153). Los nombres de las viejas calles son dejados atrás y su victoria llegará con la apertura de nuevas calles, con otros nombres, con viviendas propias, con nuevos héroes y fechas que habrán de formar la nomenclatura identificadora de su nueva ciudad. La derrota de los pobladores de El Porvenir resulta ser solo temporal, la novela no muestra su fracaso sino la imposibilidad de acceso de los pobres a la ciudad oficial. Se cumple la sentencia de Wirth-Nesher que sugiere que las ciudades nos prometen plenitud, pero las hallamos inaccesibles (Wirth-Nesher 1996:7).

En *Al final de la calle* observamos que el personaje –en interacción con su paisaje urbano: la arquitectura, el entorno humano, los anuncios de cine, el tránsito vehicular, las colas en las oficinas que ofrecen empleo, las reuniones y fiestas con música juvenil, en

particular el rock— resiste la vida rutinaria, la falta de perspectivas laborales, el vacío del entorno familiar, la difícil situación económica. Soporta y resiste estas condiciones mientras observa el deterioro que ha sufrido el barrio donde vive, que es el deterioro de la clase media en general.

Hay una resistencia callada, en la que M es uno de los numerosos habitantes que se sienten impotentes ante su medio, frustrados frente al desorden imperante en la ciudad, la informalidad del comercio callejero, la delincuencia común, el fracaso estudiantil, la falta de trabajo remunerado con equidad. La aparente inercia de la gente se explica más por lo que esconde que por lo que revela el paisaje urbano que contemplan, en el que se desenvuelven. Los ambulantes, las prostitutas, los vendedores ambulantes, los mendigos y otros personajes están donde están, invadiendo las veredas, las calzadas, las plazas, las entradas a los cines y otros establecimientos públicos o de entretenimiento, porque la ciudad oficial los margina y no atiende sus necesidades, sus reclamos, sus derechos; la corrupción es generalizada, la ineficiencia caracteriza a sus servidores públicos, el sistema solo da oportunidad a una minoría. Por ello, M llegará al final de su calle y dejará de intentar obtener empleo por los mecanismos formales y seguirá el camino de la ilegalidad para traspasar las barreras de dicho marco social, para dejarlo atrás, para quizás, de ese modo, lograr su ascenso social.

Aunque ambas obras muestran la derrota de los personajes frente a la violencia de la exclusión social que los envuelve, no todo está perdido, pues en sus circunstancias, ante la falsedad de una modernidad y progreso pregonados desde las instancias oficiales, el fracaso es también una forma de resistencia.

REFERENCIAS

- BANCES, Miguel
2003 «Iván Thays: *El viaje interior*». <<http://moreferarum.perucultural.org.pe/textos/moreferarum4/IvanThays.doc>>. Consulta hecha en 12/05/2003.
- DEGREGORI, Luis Felipe
2006 *Ciudad de M.* Lima: Torre de Babel Producciones.
- HIGA, Augusto
1992 *Final del Porvenir.* Lima: Editorial Milla Batres.
- HIGGINS, James
2004 *Lima, A Cultural and Literary History.* Oxford: Signal Books.
- JARA JIMÉNEZ, Cronwell
1998 «Visión de la violencia y del paisaje urbano de Lima en dos nuevas novelas». En KOHUT, Karl, MORALES SARAVIA, José y SONIA V. ROSE (eds.). *Literatura peruana hoy. Crisis y creación.* Frankfurt y Madrid: Vervuert.
- LEBLANC, Lauraine
1999 *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture.* New Brunswick, NJ, London.
- LÓPEZ DEGREGORI, Carlos y Jorge Eslava
2001 «La ciudad secuestrada; Cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa». *Lienzo*, N. 22, Universidad de Lima.
- MALCA, Oscar
2000 [1995] *Al final de la calle.* 5.^a ed. Lima: Libros de desvío.
- MÁRQUEZ, Ismael
1994 *La retórica de la violencia en tres novelas peruana.* New York: Peter Lang.

VIOLENCIA Y RESISTENCIA EN *FINAL DEL PORVENIR Y AL FINAL DE LA CALLE*

MATOS MAR, José

2000 *Desborde popular y crisis del Estado veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

PANFICHI, Aldo

2000 «Africanía, barrios populares y cultura criolla a principios del siglo XX». En *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

2004 «Urbanización temprana de Lima: 1535-1900». En PANFICHI, Aldo y Felipe PORTOCARRERO (eds.). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.

SUMALAVIA CHÁVEZ, Ricardo

2002 «Deslindes y cauces de la novísima narrativa peruana». Suplemento *Identidades*, diario El Peruano [Internet] <<http://www.elperuano.com.pe/identidades/09/id09.html>>. Consulta hecha en 13/05/02.

VEGA, Selenco

2004 «¿Cuál narrativa de los noventa?» <<http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh122sv.htm>>. Consulta hecha en 18/05/2004.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

2004 «Nuevos sujetos y escenarios de la novela en los 90». <<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/02ensayo2h.htm>>. Consulta hecha en 28/06/2004.

WIRTH-NESHER, Hana

1996 *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

WOOD, David

2005 «Reading the Game: The Role of Football in Peruvian Literature». *The International Journal of the History of Sport*, vol. 22, N. 2.

De las Tinieblas de Haití a la Oscuridad de Estocolmo

Liliana Checa

pcpulche@upc.edu.pe

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Resumen: Este trabajo busca reflexionar acerca de la manera cómo la violencia se manifiesta en dos escenarios y momentos radicalmente distintos. Dos países: Haití y Suecia. Dos momentos: el *Siglo de las Luces*, del saber, de la ilustración y el siglo XXI, de la modernidad, de la tecnología. Isabel Allende con *La Isla Debajo del Mar* y Stieg Larsson con su trilogía *Millenimum* nos trasladan de Haití, a Cuba, a Nueva Orleans y a Estocolmo. Y en todas partes la violencia late bajo la piel de los personajes determinando sus vidas para siempre.

Palabras clave: Literatura y violencia, análisis comparativo, narrativa hispanoamericana, novela criminal danesa

Abstract: This paper deals with the way violence expresses itself in two completely different backgrounds. Two countries: Haiti and Sweden: two moments: the Century of Enlightenment and the XXIst century, the era of modernity, of technology. Isabel Allende in her *Island Beneath the Sea* and Stieg Larsson in his trilogy *Millenium* take us from Haiti to Cuba, to New Orleans, to Stocolm. And everywhere the violence beats under the skin of the characters determining their lives forever.

Keywords: Literature and violence, comparative analysis, Hispano-American narrative, Danish criminal novel

La máxima debilidad de la violencia es que es un espiral descendente, que engendra la misma cosa que busca destruir. En lugar de disminuir el mal, lo multiplica. A través de la violencia se puede matar al mentiroso, pero no se puede matar a la mentira, ni establecer la verdad. A través de la violencia se puede matar al que odia, pero no se puede matar al odio. En realidad, la violencia simplemente aumenta el odio. Y sigue así. Responder a la violencia con violencia multiplica la violencia, añadiendo

más oscuridad a una noche ya desprovista de estrellas. La oscuridad no puede alejar a la oscuridad, solo la luz puede hacerlo. El odio no puede alejar al odio: solo el amor puede hacerlo.¹

En *El Siglo de las Luces*, considerada como una de las novelas más proféticas de Alejo Carpentier, se narran las consecuencias y las repercusiones de la revolución francesa en América Latina. El autor elige como protagonista principal de la novela a Víctor Hugues, un personaje real, pero lo suficientemente desconocido como para permitirse improvisar su personalidad en función a sus actos. Víctor Hughes encarna las contradicciones propias de toda revolución. Masón, girondino, jacobino, robesperriano, napoleónico, al temer estar cercano a la muerte confiesa haber vestido tantos trajes en su vida que ya no sabe con cual quisiera que se le entierre.

La novela misma no es ajena al conflicto de su personaje. La interrogante parece ser, *una vez logrado el poder, ¿qué hacer para que los ideales no se desmoronen?*

No es difícil establecer un paralelo entre el anhelo de poder y la violencia. El poder se impone a través de la violencia, la historia no ha hecho más que demostrarlo.

En un mundo cada vez más globalizado, en el que la cultura busca vencer a la ignorancia, la ilusión es pensar que se puede evitar la violencia pero la cruda realidad es que la violencia se transforma, se disfraza y se manifiesta en el presente con más fuerza que en el pasado.

Dos países: Haití y Suecia. Dos escritores: una chilena y un sueco. Dos momentos: el *Siglo de las Luces*, del saber, de la ilustración y el siglo XXI, de la modernidad, de la tecnología, de la masificación de la cultura. Sin embargo, la opresión de los esclavos negros por parte de los colonos franceses en Haití y la lucha posterior por la independencia reaparecen doscientos años más tarde en un Estocolmo moderno donde se piensa que prevalece la justicia y en el que los odios raciales llevan a crímenes irracionales que son descubiertos por dos personalidades contradictorias que paradójicamente logran aliarse en su lucha por la justicia. Dos contextos antagónicos en los que la violencia contra la mujer, y también la impotencia de ésta frente a las circunstancias quedan abiertamente manifiestas.

Isabel Allende con *La Isla Bajo el Mar* y Stieg Larsson con su trilogía *Millenimum* nos trasladan de Haití, a Cuba, a Nueva Orleans y a Estocolmo. Y en todas partes la violencia

1 KING, Martin Luther Jr. «Where Do We Go From Here: Chaos or Community?» En *Respectfully Quoted. A Dictionary of Quotations*. Edited by Suzy Platt. Nueva York: Barnes and Noble Books, 1993, pp. 62-63.

late bajo la piel de los protagonistas y aflora en cada instante causando daños irreparables a los personajes que viven sus consecuencias. No es casual que el título con el que se traduce la primera entrega de Larsson al castellano sea: *Los Hombres que no Amaban a las Mujeres*. A lo largo de esta primera parte de la trilogía, la historia de los protagonistas se irá tejiendo y solamente en las siguientes novelas: *La Chica que Soñaba con una Cerilla y un Bidón de Gasolina* y *La Reina en el Palacio de las Corrientes de Aire* se develará el enigma que queda sin resolver en la primera parte, creando un clima de suspenso que dota a la saga de un carácter casi policial o de misterio.

En *La Isla Bajo el Mar*, el hilo conductor del argumento lo va narrando en sus propias palabras, Zarité, esclava mulata comprada por Toulouse Valmorain, un rico terrateniente francés, que llega a Haití ante el llamado del padre moribundo y:

De la «edad de la razón» en París, pasó a hundirse en un mundo primitivo y violento en que los vivos y los muertos andaban de la mano. Tampoco hizo amistad con los «petits blancs», cuyo único capital era el color de la piel, unos pobres diablos emponzoñados por la envidia y la maledicencia, como él decía. Provenían de los cuatro puntos cardinales y no había manera de averiguar su pureza de sangre o su pasado. En el mejor de los casos eran mercaderes, artesanos, frailes de poca virtud, marineros, militares y funcionarios menores, pero también había maleantes, chulos, criminales y bucaneros que utilizaban cada recoveco del Caribe para sus canalladas. Nada tenía él en común con esa gente.

Entre los mulatos libres o «affranchis» existían más de sesenta clasificaciones según el porcentaje de sangre blanca, que determinaba su nivel social.

[...] Por encima de las sutilezas del color, los mulatos estaban unidos por su aspiración común a pasar por blancos y su desprecio visceral por los negros. Los esclavos, cuyo número era diez veces mayor que el de los blancos y «affranchis» juntos, no contaban para nada, ni en el censo de la población ni en la conciencia de los colonos. (Allende 2009: 19-20)

A lo largo de la novela, Zarité buscará conseguir lo que todos anhelan: la libertad. Para eso tendrá que ver su tierra destruida y arrasada por la violencia de los esclavos repelida

con la misma violencia por el ejército, y terminar sus días en Nueva Orleans donde la esclavitud y la injusticia prevalecen de distinta manera, pero donde Zarité comprenderá que ha tenido mejor suerte que otras esclavas porque su «estrella – mi z' etoile- brilla también cuando la noche está nublada» (Allende 2009: 9).

En la primera parte de la trilogía de Larsson: *Los Hombres que no Amaban a las Mujeres*, el autor introduce inicialmente a dos personajes: Henrik Vanger, miembro de una familia prominente de empresarios suecos y Mikael Blomkvist, periodista y editor de la revista económica *Millenium*. Mientras Vanger reflexiona acerca del misterio de la desaparición de su sobrina nieta Harriet, Blomkvist se siente derrotado ante el veredicto de la corte que lo sentencia a tres meses de cárcel y a pagar una indemnización al empresario Hans-Erik Wennerström, acusado de calumnia.

Es bajo estas circunstancias que Vanger, bajo la promesa de entregar evidencia contra Wennerström, contrata a Blomkvist para resolver el misterio de la desaparición de Harriet. Vanger comenzará por poner al día a Blomkvist acerca de sus complicadas relaciones familiares y de aquellos parientes que, por fanatismo anti-semita se unen a los movimientos suecos a favor del nazismo. La investigación rigurosa de Blomkvist lo llevará a descubrir una serie de asesinatos, con móviles raciales, cometidos en Suecia. Como asistente, reclutará a una joven recomendada por el abogado de confianza de Vanger, que había llevado a cabo, precisamente la investigación sobre el propio Blomkvist que Vanger había encargado: Lizbeth Salander. Contratada por Dragan Armansky un croata dueño de una prestigiosa agencia de seguridad en Estocolmo, Milton Security, lo que sorprende a todos es la contradicción entre la eficiencia de los reportes de Salander y su apariencia física:

Sin embargo, la llamativa ausencia de compromiso emocional de Lizbeth Salander no era lo que más le molestaba. En el mundo empresarial la imagen resultaba fundamental, y la de Milton representaba una estabilidad conservadora. Salander encajaba en esa imagen tanto como una excavadora en un salón náutico.

A Armansky le costaba hacerse a la idea de que su investigadora estrella fuera una chica pálida de una delgadez anoréxica, pelo cortado al cepillo y piercings en la nariz y en las cejas. En el cuello llevaba tatuada una abeja de dos centímetros de largo. También se había hecho dos brazaletes: uno en el bíceps izquierdo y otro en un tobillo. Además, al verla en camiseta de tirantes, Armansky había podido apreciar que en el omoplato lucía un gran tatuaje con la figura de un

dragón. Lisbeth era pelirroja, pero se había teñido de negro azabache. Solía dar la impresión de que se acababa de levantar tras haber pasado una semana de orgía con una banda de heavy metal. (Larsson 2008: 50)

A lo largo de la investigación, Blomkvist y Salander descubrirán, cómo una serie de crímenes sin resolver, que han venido ocurriendo en distintos lugares en Suecia, están estrechamente relacionados. Las víctimas son siempre mujeres y sus muertes han sido dolorosas y sanguinarias. Blomkvist termina de armar el complicado rompecabezas al darse cuenta que:

Harriet no había apuntado números de teléfono. Las cifras se referían a capítulos y versos del Levítico, el tercer libro de Pentateuco. La legislación de castigos.

[...] Ya no cabía duda de que Harriet se refería a esas citas cuando escribió aquellos números en su agenda. Cada una de ellas estaba meticulosamente subrayada en la Biblia de Harriet. (Larsson 2008: 368-69)

Desangradas, quemadas, apedreadas, violadas, las víctimas ponen en evidencia la presencia de un asesino en serie, posibilidad que la policía nunca había contemplado. No solo de un asesino en serie sino de un asesino con prejuicios raciales muy arraigados y obsesionado con el libro de castigos de la Biblia y con el tomar la justicia en sus propias manos.

Atando cabos, Blomkvist y Salander descubren que el asesino podría haber sido Gottfried Vanger, padre de Martin y Harriet. Les costará mucho más trabajo y, casi la muerte, concluir que Martin ha seguido los pasos del padre y ha continuado con los asesinatos en serie, espaciados, inconexos entre sí para no dejar cabos sueltos y nunca ser considerado sospechoso.

La violencia contra la mujer queda más en evidencia aún, cuando Blomkvist descubre que Harriet ha sido abusada sexualmente por el padre y el hermano y el misterio de su desaparición sólo se resuelve hacia el final de la novela. Harriet está viva, con otra identidad y otro nombre y al cabo de mucho sufrimiento y esfuerzo ha logrado superar sus traumas y rehacer su vida en Australia.

Más alarmante aún, es ir descubriendo la extraña personalidad de Salander, la necesidad de autodestruirse física y emocionalmente. Blomkvist irá lentamente hilvanando los hilos de su conflictivo temperamento para descubrir, ya en la segunda entrega, *La Chica que Soñaba con una Cerilla y un Bidón de Gasolina*, que Salander es hija de Alexander Zalachenko, un disidente del servicio de inteligencia militar de la Unión Soviética, acogido con una nueva identidad por la Säpo, el servicio de inteligencia sueco.

Durante muchos años ha sido uno de los secretos militares mejor guardados de Suecia. Lo que pasaba era que sacábamos un enorme provecho de Zalachenko. Hubo una época, entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, en que fue la joya de la corona de los desertores, incluso a nivel internacional. Nunca jamás había desertado un jefe operativo de uno de los comandos de élite del GRU. (Larsson 2009: 626)

El desenlace de la historia da un giro radical cuando Blomkvist descubre que Salander es hija de Zalachenko y que por defender a su madre de los abusos constantes del padre, ha tratado de matarlo.

Zalachenko resultó ser un psicópata de tomo y lomo. Se emborrachaba y maltrataba de un modo salvaje a Agneta. Por lo que tengo entendido, continuó con los malos tratos durante toda la infancia de las niñas. Hasta donde Lisbeth recuerda, Zalachenko aparecía y desaparecía sin previo aviso. [...] Y siempre sucedía lo mismo. [...] Los detalles que Lisbeth contaba sugerían que no sólo se trataba de maltrato físico. Iba armado y mostraba una actitud amenazadora, a la que había que añadir ingredientes de sadismo y terror psicológico. (Larsson 2009: 650)

[...] –Hay algunas cosas en esta historia que no acabo de entender. Agneta Salander se vio obligada a acudir al hospital en docenas de ocasiones. He leído su historial. Resultaba obvio que era víctima de un grave maltrato. Los servicios deberían haber intervenido. Sin embargo, no pasó nada. (Larsson 2009: 651)

En el último encuentro entre la madre de Lisbeth Salander y Zalachenko, este la maltrata de tal manera que le ocasiona un daño cerebral del que nunca se recupera. En su

afán de proteger a su madre, Salander sigue al padre al auto, le tira un cartón de leche lleno de gasolina y enciende un fósforo. Para silenciar el escándalo y evitar que la verdad salga al desnudo, la Säpo confina a Lisbeth a un hospital psiquiátrico, con la complicidad del Dr. Teleborian.

Estaba amarrada con correas de cuero en una estrecha litera de estructura de acero. El correaje le oprimía el tórax. Se hallaba boca arriba. Tenía las manos esposadas a la altura de los muslos.

Hacía mucho tiempo que había desistido de todo intento de soltarse. Se encontraba despierta pero con los ojos cerrados.

[...] Tachó un día más en su mente.

Era el día número cuarenta y tres de su cautiverio (Larsson 2009: 7).

Del mismo modo, Zarithé en *La Isla Bajo el Mar*, tiene que resignarse a que su amo, Valmorain, la viole una y otra vez y le arrebató el primer hijo que tiene con él, porque al ser su esclava, le pertenece y no tiene derecho a quejarse ni protestar.

Cuando Valmorain deseaba a la esclava, se lo indicaba con un gesto en la cena. Ella esperaba que la enferma estuviera dormida, cruzaba la casa sigilosamente y llegaba a la habitación principal, en el otro extremo. (...) Esos abrazos nocturnos a puerta cerrada entre el amo y la esclava en la cama matrimonial, elegida años antes por Violette Boisier, no se mencionaban jamás a la luz del día, existían sólo en el plano de los sueños. (Allende 2009: 117).

Años más tarde, Valmorain parece no haber aprendido cuanto Zarithé es capaz de odiarlo:

No era un anciano desamparado, todavía resultaba temible. “Vas a quedarte aquí a cuidarme”, le exigió. Era lo último que Teté esperaba oír y él tuvo que repetírselo. Asombrada, comprendió que su antiguo amo no tenía la menor sospecha de cuánto ella lo detestaba, nada sabía de la piedra negra que llevaba en el corazón desde que la violó a los once años, no conocía la culpa o el remordimiento, tal

vez la mente de los blancos ni siquiera registraba el sufrimiento que causaban a los otros. El rencor sólo la había agobiado a ella, a él no lo había rozado. (Allende 2009: 491)

En Nueva Orleans, Zarithé logrará su tan ansiada libertad, conocerá la estabilidad de un amor seguro, pero también descubrirá que con la libertad no se consigue la justicia y verá a su hija Rossette ser arbitrariamente encarcelada por su color y luego padecerá el dolor indescriptible de su muerte.

Han pasado cuatro años y estamos en 1810. Le he perdido el miedo a la libertad, aunque nunca le perderé el miedo a los blancos. Ya no lloro por Rosette, casi siempre estoy contenta. (Allende 2009: 507)

Zacharie y yo ya tenemos historia, podemos mirar hacia el pasado y contar los días que hemos estado juntos, sumar penas y alegrías; así se va haciendo el amor, sin apuro, día a día. Lo quiero como siempre, pero me siento más cómoda con él que antes. [...] Ahora hay que conocerlo por dentro, como lo conozco yo, para saber lo que vale. (Allende 2009: 511)

En la última parte de la trilogía de Larsson, Blomkvist y Salander lograrán que prevalezca la justicia y que se castigue a todos los culpables de la conspiración. Pero tanto para Zarithé como para Salander las heridas profundas no cicatrizan fácilmente y la venganza no cura las lesiones del alma. Ambas novelas no hacen más que demostrar que el mundo siempre ha sido injusto porque los hombres así lo han permitido.

Dos momentos que nos trasladan de la Revolución Francesa a la era Napoleónica y a la modernidad escandinava del siglo XXI. Dos países, Haití y Suecia. Dos mundos el tercero, de la miseria y el sub desarrollo y el primero, de las necesidades materiales satisfechas, de la riqueza. Dos circunstancias radicalmente distintas que, sin embargo, no hacen más que demostrarnos cuanto en común tienen la civilización y la barbarie y que nos hacen concluir que la violencia es inherente al ser humano, al margen del color de la piel o la educación y por eso no deja de manifestarse a lo largo de la historia y la literatura de manera cada vez más descarada, más terrible y más injusta.

REFERENCIAS

ALLENDE, Isabel

2009 *La Isla Bajo el Mar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

LARSSON, Stieg

2009a *Los Hombres que no Amaban a las Mujeres*. Colombia: Ediciones Destino.

2009b *La Chica que Soñaba con una Cerilla y un Bidón de Gasolina*. Colombia: Ediciones Destino.

2009c *La Reina en el Palacio de las Corrientes de Aire*. Colombia: Ediciones Destino.

¿Hijas o esclavas? Las hijas como pertenencia de la madre en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel

Marissa Consiglieri

pcarmcon@upc.edu.pe

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Resumen: La cultura de sujeción de la mujer instituida desde siempre en el mundo es una realidad que no debemos descalificar. Las cadenas, reales o figurativas, que atan a la mujer y le impiden desarrollarse como individuo están presentes desde muy temprano en su existencia incluso hoy, en pleno siglo XXI. La represión comienza en el hogar, espacio que supuestamente debe proteger y fomentar el florecimiento individual. Esta represión temprana condena, casi indefectiblemente, a la mujer una vida trunca. El artículo «¿Hijas o esclavas?...» compara el trato a las hijas en *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca y *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel.

Palabras clave: Espacio público y espacio privado, subordinación, representación de la mujer, literatura latinoamericana, ficción contemporánea, análisis comparativo

Abstract: The culture of women's submission as part of the world we live in is an undeniable fact. The real or figurative chains that tie women from early childhood and prevent her from flourishing as an individual are present even today in the twenty-first century. Repression begins at home, the space which is supposed to provide protection and stimulate personal development. This early oppression almost always condemns a woman to a shattered life. "Daughters or slaves?" compares the treatment of the daughters in the play *The House of Bernarda Alba* (1936) by Federico García Lorca and the novel *Like Water for Chocolate* (1989) by Laura Esquivel.

Keywords: Private space and public space, subordination, representation of women, Latin-American literature; contemporary fiction, comparative analysis

*Vuestros hijos no son hijos vuestros.
Son los hijos y las hijas de la vida deseosa de sí misma.
Vienen a través vuestro, pero no vienen de vosotros.
Y, aunque están con vosotros, no os pertenecen. ...
Kahlil Gibran (1923)*

El mundo moderno está de acuerdo con Kahlil Gibran; los hijos e hijas no son propiedad de los padres, lo dice el Papa (Aciprensa 2009), lo dicen los organismos internacionales (UNICEF s.f.) y lo dice el sentido común. Sin embargo, la visión manifiesta de los hijos como propiedad de los padres es casi universal. En la cultura española, que ha sido naturalmente adoptada en Hispanoamérica (SEDNA s.f.) la jurisprudencia ha contribuido en arraigar esta figura confiriendo patria potestad y legalizando una suerte de propiedad de los padres sobre los hijos (SLU s.f.). En muchos casos, el efecto de esta noción de los hijos como propiedad de los padres resulta en la perpetración de abuso continuo.

Es innegable que las cosas han cambiado mucho; gracias a diversos factores, se ha despertado a nivel mundial la consciencia de los derechos del niño. A pesar de esto, en nombre de la tradición y aprovechando la condición de dependencia de los hijos, este tipo de atropello se perpetúa en un sinnúmero de formas. El abuso no tiene preferencia sexual; es decir, hay tanto abuso de hijos como de hijas y el abuso de ellos es tan nefasto y aniquilador como el de ellas; sin embargo y como lo demuestran las estadísticas, son las hijas la que se llevan la peor parte. La violencia manifiesta a través del abuso físico, emocional y psicológico de las hijas resulta, tanto en estas obras de ficción como en la vida real, en una suerte de condena a muerte figurada que lleva a una muerte literal en algunos casos. La violencia en el hogar, supuesto lugar refugio, a través de la acción de las madres, supuestas encargadas no

solamente de criar sino también de educar, cultivar y proteger a las hijas inhibe el desarrollo completo de la persona y muchas veces condena a la mujer a una perpetua aceptación de abuso.

Como se anuncia en el título, el presente estudio examina la violencia perpetrada contra las hijas en el drama *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca escrito en 1939 y en la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel publicada por primera vez en 1989. Aunque ambos textos tienen ya algunos años, el tema es vigente. No hay sino que abrir un diario para conocer de hechos aberrantes en los que mujeres de cualquier edad y condición son maltratadas alrededor del mundo. Aunque el problema es general y endémico, refiero particularmente a manifestaciones en culturas hispanas por ser este el origen de los textos a analizar y el medio en el que me desenvuelvo actualmente.

Antes de entrar en los obras de Lorca y Esquivel, es oportuno explorar algunos antecedentes que dan cuenta que el problema tiene raíces profundas, aunque estas de ninguna manera lo justifiquen.

La cultura de sujeción que anula el derecho de la mujer como individuo está instituida desde siempre en la tradición hispana y, consecuentemente, en la hispanoamericana y tiene sus raíces en las creencias y costumbres de ambas culturas. En la tradición judeo-cristiana la mujer vive sujeta al hombre. Como Antonio Aradillas expone en su libro *La Iglesia último bastión del machismo*, aunque la mujer fue creada como igual del hombre, su desvalorización probablemente se deba al rol que juega Eva en la caída de Adán y el efecto que este evento tiene sobre ambos y, consecuentemente, sobre el género humano (Aradillas Agudo 2009).

La noción de la sujeción de las hijas a los padres y en particular a la madre es propuesta y defendida en el discurso cristiano; por ejemplo, *El compendio moral salmanticense* publicado en 1805¹ expresa esta idea directa y enfáticamente como sigue:

Las hijas, [...], pecarán gravemente, si porfían salir solas de casa, andar frecuentemente a su libertad; si reciben, o escriben cartas o papeles ocultamente; si se adornan deshonestamente; si hablan con personas sospechosas; si admiten dádivas; si huyen del lado de sus madres; si pretenden pertinazmente el esposo que no les conviene o no les es igual. En todas estas cosas y otras semejantes pecarán las

1 Este compendio está basado en el *Curso Dogmático Salmanticense*, comentario a la *Suma Teológica*; fue redactado entre 1620 y 1712 por el Colegio de los carmelitas (Llamas 1991).

hijas contra la obediencia debida a sus padres, y gravemente por serlo la materia, y están obligadas a manifestar no sólo la especie del pecado que incluya la cosa, sino también el de su desobediencia. (Marcos de Santa Teresa 1805: 384)

Las hijas, entonces, deben obediencia a sus padres y están obligadas a mantenerse cerca de sus madres. Además, según el texto anterior, cualquier manifestación de independencia y de deseo de libertad de escoger pareja es pecado –y pecado doble porque hay el pecado en sí y a eso se agrega la desobediencia.

En una esfera más próxima a la del presente estudio, la literatura secular hispana de la Edad Media ofrece un ejemplo de la subordinación de la mujer como individuo en el trato que reciben las hijas de Rodrigo Díaz de Vivar en *El cantar del mío Cid*. Doña Elvira y Doña Sol, hijas del Cid, son procuradas por su padre al rey Alfonso VI para ser unidas en matrimonio a los reyes de Aragón y Navarra. El Cid, quien quiere mucho a sus hijas, tiene dudas de si esto es lo mejor para ellas pero, feliz de haber recobrado la simpatía y confianza del rey, no duda en satisfacer sus deseos; los resultados para Sol y Elvira son nefastos (*El Cantar del mío Cid*, s. XII) [I & II] pero como todo termina bien, todo está bien. Es decir, no importa que ellas hayan sido tratadas como mercancía en la negociación del perdón de su padre, además de haber sido vejadas y violadas; al final son socorridas y el futuro que le espera es una vida de reinas [II & III], así es que «todo es mejor en el mejor de los mundos». En el caso del drama de García Lorca y la novela de Laura Esquivel, puntos centrales de este análisis, el desenlace no se presenta en forma tan artificialmente positiva; por el contrario, las protagonistas en ambas obras son esclavas de sus madres y de los valores y tradiciones de las mismas, además de ser el punto de su violencia y terminan por ser destruidas.

En el caso de Lorca, el desarrollo y estructura de su drama contribuye a la atmósfera de violencia tangible a lo largo de la historia. La pieza se desarrolla en la forma clásica del teatro español: tres actos que corresponden al esquema exposición, nudo y desenlace. Los actos ocurren en tiempos distintos pero la estructura interna del drama tiene un carácter cíclico y repetitivo que comienza con calma inicial seguida por conflictos *in crescendo* que terminan en explosión violenta final. Este patrón se repite e incrementa en los tres actos que conforman la pieza. Armonizando con este patrón, la historia está permeada de pasión erótica, envidia, odio entre otros sentimientos intensos que se expresan con mayor violencia según avanza el drama (Galán Font 1986: 11) y que, a su vez, intensifican el clima nefasto que lo invade hasta el fin.

Los eventos en la entretenida y, a la vez, terrible historia de Esquivel son presentados en forma muy distinta. La novela está estructurada por capítulos mensuales que marcan la llegada de cada mes con una exquisita receta, lo que imprime un aspecto positivo, por lo menos al inicio de cada capítulo. La maravilla intrínseca del realismo mágico que permite narrar eventos terribles y acciones execrables a través de un filtro dorado. Esto crea un ambiente de ensueño, da un respiro al lector y crea la ilusión de que Tita, la protagonista de la novela, sobrelleva bien su infelicidad y frustración conjurándolos gracias a la creación de deliciosos potajes.

Grosso modo, las historias son similares: madres dominantes, castrantes en realidad, que en nombre de la tradición y las buenas costumbres impiden a sus hijas tomar las riendas de su destino y desarrollarse como individuos.² El desenlace es desastroso en ambos casos. En la obra de García Lorca, éste es presentado en una forma aplastante y violenta; en la de Esquivel, la resolución, igualmente trágica, es engolfada por el realismo mágico que le imprime un tinte romántico.

Ambas narrativas están dominadas por la presencia femenina.

La Casa de Bernarda Alba es un «drama de mujeres en los pueblos de España» (García Lorca 2008: 137), como lo explica el subtítulo de la obra; efectivamente, todos los personajes en escena son femeninos. Entre los principales: Bernarda Alba, la madre tirana; sus cinco hijas, siendo Adela y Angustias las más importantes al desarrollo del drama; el resto está comprendido por la madre de Bernarda, las vecinas y criadas; entre las últimas, Poncia merece mención porque es principalmente a través de sus conversaciones con Bernarda y sus hijas que aprendemos lo que está en la mente y los corazones de las protagonistas. Los personajes masculinos son mencionados pero jamás aparecen en escena: el más remarcable entre ellos es Pepe el Romano, agente provocador del conflicto. Él es deseado por todas las hermanas, pero, a pesar de que tiene una relación amorosa intensa y apasionada con Adela, la menor y más bonita entre la hermanas, deberá casarse con Rosaura porque es la mayor y, convenientemente, la más adinerada entre todas (García Lorca 2008: 175).

En la obra de Laura Esquivel hay también una presencia femenina dominante. Además de Elena de la Garza, la abusiva matriarca, están sus hijas, Tita, quien como se ha

2 Véase BAKER, Armand. «Lorca's *La casa de Bernarda Alba* and the Lack of Psychic Integration». En <<http://www.armandfbaker.com/publications.html>>. Baker, de la State University of New York en Albany, ofrece un interesante análisis *junguiano*, si tal término existe, sobre la falta de integración psíquica individual de los personajes en el drama de Lorca.

dicho es la protagonista en la historia, Gertrudis segunda de las hijas y Rosaura, la mayor, quien es una suerte de *alter ego* de la madre. Nacha, una de las sirvientas, sobresale entre el resto de los personajes femeninos menores porque tiene una incidencia en la vida de la protagonista: Nacha se hace cargo de Tita desde su nacimiento pues Elena no la puede amamantar. Gracias a esto, Tita pasa gran parte de su vida en la cocina y aprende todo lo que Nacha tiene para enseñar sobre la preparación de comidas, postres y remedios caseros (Esquivel s.f.: 12-13).

Contrario al caso del drama de Lorca, en la novela *Como agua para chocolate* se presentan personajes masculinos. Entre estos, el más importante es Pedro; él es el catalizador del conflicto en la historia. Tita y Pedro están locamente enamorados pero cuando él llega a pedir la mano de Tita, Mamá Elena se niega rotundamente a concederla pues, como ella explica, por mandato de la tradición y en su condición de hija menor, Tita está obligada a cuidar de su madre hasta que ella muera. Seguido a su explicación, Elena sugiere que si lo que Pedro quiere es casarse, lo haga con Rosaura, quien está disponible y lista para hacerlo. Viendo la inflexibilidad de la madre, el galán acepta la oferta como una opción para mantenerse cerca de su amada por el resto de sus días (Esquivel s.f.: 16-21).

Tanto en el drama como en la novela la violencia, asociada al yugo de las matriarcas, se refleja en diferentes esferas.

En la obra de Lorca, por ejemplo, la imagen del espacio aporta a la violencia. Toda la acción se desarrolla en la casa de Bernarda que no es un lugar de refugio y protección para sus ocupantes sino más bien un espacio represivo, limitativo. Como bien sugiere Vilches en su convincente introducción a la edición que se ha usado en el presente estudio, los cuartos, las paredes, los pasillos y las ventanas de la casa evocan un laberinto (Vilches de Frutos: 83), lo que permite equipararla a una suerte de prisión. La habitación inventada por Lorca en el primer acto tiene «muros gruesos» (2008: 139) lo que incrementan la metáfora del encierro. A esto se agrega el discurso de Bernarda, quien anuncia prontamente que el luto por la muerte de su marido durará ocho años y que durante ese tiempo «ni el viento de la calle traspasará lo muros»; ampliando la idea, aconseja a sus hijas que imaginen que se han «tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (García Lorca: 139). El encierro de la madre de Bernarda «bajo doble llave» enfatiza aún más la visión de la casa como una cárcel (García Lorca: 141, 158, 159).

Bernarda Alba se identifica ella misma como el carcelero cuando dice que «vigilará sin cerrar los ojos hasta que se muera» (García Lorca: 236); ella declara que su «vigilancia lo puede todo» (García Lorca: 257). Bernarda reafirma su condición de guarda y presenta su casa como una prisión diciendo en una ocasión «...todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre...» (García Lorca: 225).

Por el contrario, el rancho, en el que se desarrolla la mayor parte de la acción en *Como agua para chocolate*, es un lugar abierto, pero la prisión en esta historia no es *de facto* sino figurativa. La prisión es Mamá Elena y esta prisión se concreta en ocasiones en su mirada. El poder de la mirada encarceladora de Elena, capaz de amedrentar a un hombre, es señalado al momento que los revolucionarios llegan a su rancho. La narradora omnisciente cuenta que su mirada se encontró con la del capitán al mando y éste se dio cuenta de que estaba frente a una “mujer de cuidado”; al término del episodio, la relatora explica que la mirada de Elena es realmente difícil de sostener por ser una mirada que provoca «en quienes la reciben un temor indescriptible al sentirse enjuiciados y sentenciados cayendo presos de un miedo pueril» (Esquivel s.f.: 83-84). En otra ocasión, cuando Tita anuncia a su madre que Pedro vendrá a hablar con ella, la narradora describe que Mamá Elena le lanza una mirada «que para Tita encerraba todos los años de represión que habían flotado sobre la familia...». Además, la amonestación de Elena recordando a su hija que no puede casarse hasta que ella muera (Esquivel s.f.: 16) deja ve que la misma existencia de la madre significa la prisión de Tita.

La vigilancia también es tarea que, al igual que Bernarda, Elena de la Garza toma muy en serio. Ella sospecha que hay algo entre Pedro y Tita y no deja de vigilar a su hija sin «perderla de vista un solo instante» (Esquivel s.f.: 76).

Otra forma de control que Elena ejerce se manifiesta en el poder de desterrar a los miembros de su familia según su capricho y sin importar las consecuencias. Por ejemplo, Elena aleja a Pedro, Rosaura y al hijo de ambos cuando se da cuenta de que la atracción entre Pedro y Tita está llegando a un punto crítico (Esquivel s.f.: 76-78).

Tanto Lorca como Esquivel insertan elementos sensoriales y simbólicos que acentúan la idea de violación de libertad.

Los que están bajo el techo de Bernarda Alba, por ejemplo, escuchan los «campanillos lejanos» y los ladridos de los perros que preceden el canto de los segadores. Como bien expresa Vilches, esta es la materialización de la existencia de un mundo exterior que representa la libertad y que se contrapone al encierro impuesto (2008: 84).

En la novela de Esquivel, el personaje que representa la libertad y el mundo exterior es Gertrudis. Ella escapa la tiranía de su madre en un episodio muy divertido que le gana la maldición de Elena (s.f.: 53-55). La lejanía del yugo materno le ofrece la oportunidad de ejercer su albedrío y, finalmente, de salir adelante.

Otro elemento sensorial que contribuye al efecto opresivo del drama lorquiano es el calor sofocante y pesado al cual se hace referencia en reiteradas ocasiones (García Lorca 2008: 149-150, 156, 192, 220).

El colorido es también instrumento utilizado por ambos autores para reforzar la idea de esterilidad, en el sentido de falta de vida.

Los colores que priman desde el primer acto en la escena de *La Casa de Bernarda Alba* son el blanco y el negro. El blanco es el color asociado a la pureza pero también a la muerte como propone Vilches (2008: 83). Este color, en contraste con la vestimenta negra que llevan las mujeres, acrecienta la idea de desolación, aridez y muerte, aunque esta muerte sea una muerte en vida.

En *Como agua para chocolate* el blanco es utilizado en forma similar. Este es el color de la sábana nupcial que Gertrudis y la criada Chenchu bordan para la noche de bodas de Pedro y Rosaura. Al poner Tita sus ojos en esta blancura queda hipnotizada, cosa que le impide, temporalmente, la percepción de otros colores (Esquivel s.f.: 37). De este modo el blanco de la sábana nupcial de Rosaura simboliza la muerte figurada de Tita, al representar el fin de cualquier posibilidad de realizar sus sueños al lado de Pedro.

Asimismo, el blanco no sólo representa la vida trunca de Adela y Tita sino que prefigura su muerte literalmente hablando.

La atmósfera, tanto en la casa de Bernarda como en el rancho de Elena, es otro componente de la violencia en los textos. Sentimientos adversos impregnan ambas historias; sentimientos que, en muchos casos, son respuesta a la violencia a la que se ven sometidos los personajes en manos de las matriarcas o en situaciones provocadas por ellas.

Por ejemplo, la voz narradora en la novela de Esquivel nos cuenta que Nacha, la sirvienta, tiene aversión para con Rosaura. Nacha también devela la raíz de la rivalidad entre Rosaura y Tita que es palpable a lo largo de toda la historia y que degenera, a partir del noviazgo entre Pedro y Rosaura, en odio, antipatía y rencor (s.f.: 33-34). Esto, agregado al veneno que destila la propia Elena, resulta en una ambiente de enfrentamiento casi constante. Mientras se vive bajo el influjo de Elena de la Garza, no se vive tranquilo y en paz.

En *La casa de Bernarda Alba* se respira, también, una atmosfera extremadamente negativa. Lorca se refiere a esta desde el primer momento describiendo un escenario cargado de «... un gran silencio umbroso...» (2008: 139).

Muy temprano en el drama también se hace referencia a las emociones que la figura de Bernarda evoca en terceros: odio, maldiciones y maldad (García Lorca 2008: 142, 153, 158), entre otros. Bernarda siente igual y lo manifiesta al fusionar el aire perverso que permea el ambiente de su casa después de la visita de la gente del pueblo con la descripción del lugar: «... así hay que hablar de este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada» (García Lorca 2008: 155-156).

Como evidencia la cita anterior, el discurso es otro elemento que complementa y agrega a la ferocidad del ambiente.

En el drama de Lorca, la violencia de las declaraciones se intensifica conforme se desarrolla la acción. En el primer acto, Poncia deja claro que no tiene el menor cariño por Bernarda a pesar de los treinta años que lleva trabajando con ella pues la maldice y desea que un «... ¡mal dolor de clavo le pinche los ojos!...», y agrega que un día se hartará y ese día «se encerrará con ella en un cuarto y la estará escupiendo un año entero...» (2008: 142-144). Las mujeres que asisten al funeral del marido de Bernarda también se refieren a ella como una mujer «mala, más que mala», una «vieja lagarta recocida» que tiene «lengua de cuchillo» (2008: 151). Bernarda reconoce esta animadversión cuando señala que el pueblo ha llegado no para darle el pésame por la muerte de su marido sino «para llenar su casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas» (2008: 155).

El discurso de Bernarda alcanza también a sus hijas, directa o indirectamente y está acompañado de agresión física en ocasiones (García Lorca 2008: 160-162).

Otro elemento que marca la violencia del entorno desde el primer acto es la rivalidad y falta de amor entre las hermanas (García Lorca 2008: 173-177). Estos sentimientos se intensifican en el segundo acto. Por ejemplo, Angustias sostiene que «la envidia se come a Adela» por su noviazgo con Pepe el Romano (García Lorca 2008: 200). Bernarda, por su parte, lamenta el «pedrisco de odio que (sus hijas) han echado sobre su corazón» (García Lorca 2008: 218-225).

Los sucesos en torno a la hija de la Librada marcan el fin de segundo acto y son particularmente violentos y reveladores. Esta joven mujer tiene un hijo y para ocultar su vergüenza lo mata y lo esconde bajo unas piedras. Al ser descubierto el hecho, los hombres

del pueblo la quieren linchar. El acto termina con Bernarda azuzando al pueblo a matarla, y Adela dando un grito de ¡No! cogiéndose el vientre (García Lorca 2008: 240). Adela siente en su entraña que si ese fuera su caso, su madre y el pueblo se comportarían de igual manera.

A la par, en la historia de Laura Esquivel, muy pronto en la narración, el personaje de Elena reprime a su hija Tita violentamente cuando la hija trata de opinar sobre el destino de soltería que se le impone. La madre estalla: «¡Tú no opinas nada y se acabó!». Como bien explica la narradora, «... con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó su destino sobre ella» (Esquivel s.f.: 16-17). Y en esta forma, se apaga en Tita la ilusión de una vida junto a Pedro. El efecto aniquilador de la realidad de Tita se hace tangible poco después cuando su madre le anuncia que Pedro se casará con Rosaura. No sabemos exactamente qué es lo que Elena dice a su hija, pero sí conocemos el efecto que la noticia causa en Tita y que se manifiesta como un frío «intenso y seco» un «... frío sobrecogedor...» que es como si Tita tuviera «...un hoyo negro en medio del pecho...» (Esquivel s.f.: 20-21, 24). Este evento marca un punto significativo en la muerte lenta del personaje. Tita sabe que su madre es una fuerza funesta en su vida y así lo explica el día que no logra matar rápidamente una codorniz a causa de su poca fuerza. En ese momento se da cuenta de que no se puede «...ser débil con esto de la matada...» y admite que hay que hacerlo como lo hace Mamá Elena, con fuerza, «de un tajo, sin piedad»; sin embargo, al continuar con el tren de sus pensamientos, Tita reconoce que su madre había hecho una excepción con ella pues «...la había empezado a matar desde niña, poco a poquito, y aún no le había dado el golpe final. La boda de Pedro con Rosaura (solamente) la había dejado como la codorniz, con la cabeza y el alma fracturadas...» (Esquivel s.f.: 49).

Atmósfera y discurso forman parte inherente de la violencia que domina las obras, pero el punto de quiebre es la rebelión de las hijas que se manifiesta en ambas en forma de “pecado” al desafiar y actuar en contra de la voluntad de sus madres contraviniendo las *reglas morales* y materializando la unión carnal con sus amantes. Las consecuencias se cristalizan en el desenlace.

En el drama de Lorca, Adela grita a los cuatro vientos la consumación de su amor diciendo «Aquí no hay remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío...» (2008: 272). Bernarda, al darse cuenta de que su hija ha compartido con él «la cama de las mal nacidas», como ella lo pone, abalea al amante de su hija. Acto seguido, aunque falla el tiro, hace creer a Adela que Pepe ha muerto, lo que provoca el suicidio de Adela (2008: 275-279).

En la historia de Esquivel, Tita rompe el lazo de esclavitud con su madre después de la muerte del hijo de Rosaura. El gran amor que Tita siente hacia el niño se inicia por una sorprendente circunstancia. Como sucedió en la infancia de la misma Tita, Roberto, el hijo de Rosaura, no puede ser amamantado por su madre. Tita, al escuchar el llanto hambriento y desesperado del recién nacido, no puede resistir el impulso de ofrecerle su pecho del que, casi por arte de magia, brota leche materna calmando el hambre del niño. Naturalmente, se crea un fuerte lazo de amor entre la tía nodriza y el niño. Cuando Pedro descubre el suceso no puede evitar amar, incluso más, a Tita. Ellos deciden mantener el hecho en secreto pero, como las tiranas siempre son suspicaces, Elena se da cuenta de que algo raro está pasando. En realidad, es inevitable adivinar la viva pasión que despiertan el uno en el otro y que se acrecenta por complicidad del secreto compartido. Para evitar que las cosas pasen a mayores es que Elena decide alejar a Pedro, Rosaura y su hijo (s.f.: 77-78), hecho que provoca la muerte del niño y, consecuentemente, una crisis nerviosa en Tita que la hace perder el habla y casi la razón (s.f.: 92-94). Es el proceso de cura lo que ayuda a Tita a romper con el yugo materno.

Después del destierro, a su regreso al rancho, Rosaura acepta el que Pedro y Tita sean amantes siempre y cuando mantengan las apariencias. Finalmente, Elena y Rosaura mueren, Esperanza, la hija de Pedro y Rosaura, se casa y parte con su esposo. Estos eventos liberan a Pedro y Tita de todas sus obligaciones; al fin solos, hacen el amor tan intensamente que Pedro muere. Tita no tiene interés en vivir sin él y, recordando una lección fantástica sobre ignición, comienza a comer fósforos y velas pensando en el rostro de su amado. Los fósforos se encienden en su interior gracias al calor del recuerdo de Pedro produciendo un incendio tal que consume sus cuerpos y el rancho entero (Esquivel s.f.: 199-216). Un final romántico, como se ha señalado ya, pero trágico a la vez porque no se puede ignorar lo que lleva a Tita a este desenlace: una existencia de humillaciones, dolor y sujeción que la obligan a llevar una vida secreta.

Tanto Adela como Tita están sometidas a sus madres quienes no les permiten ni pensar en la posibilidad de realizarse como individuos y disfrutar libremente de lo que la vida pudiese ofrecer. Ni Bernarda ni Elena son capaces de reconocer el individuo en sus hijas. En realidad, en sus relaciones con ellas lo que hacen es esclavizarlas.

Aunque estos personajes son ficticios y sus historias se desarrollan en otros tiempos,³ sus experiencias están, sorprendentemente, tan cerca de la realidad de su tiempo como de la del nuestro.

Tal como explica Jessica Benjamin en su tratado psicoanalítico *Lazos de Amor*, en la dialéctica de control, si uno controla totalmente a una persona, ella deja de existir; al mismo tiempo, el reconocimiento de la otra persona es una condición de la propia existencia independiente. Así, la verdadera independencia supone mantener el equilibrio de estos dos impulsos contradictorios. Para alguien que no puede aceptar su dependencia respecto de un ser que no controla, la solución es subyugarlo y esclavizarlo arrancándole reconocimiento sin reconocerlo en reciprocidad. Esta transacción se facilita en la relación madre/hijo porque, antes de poder valerse por sí mismo, el niño se encuentra en una situación dependiente y necesita de su madre; la madre abusiva aprovecha de esto para transformar la necesidad de su niño en dominación (1996: 73-74). En el caso específico de las niñas este síndrome se agudiza pues

... las madres tienden a identificarse más fuertemente con sus hijas; mientras empujan a los varones hacia afuera del nido, tienen más dificultades para separarse de las niñas. Al mismo tiempo, es más probable que las niñas teman la separatividad y tiendan a sostener el vínculo con la madre por medio de la obediencia y la autonegación. (Benjamin 1996: 103)

Esto llevado a un extremo insano «proporciona un terreno fértil para el sometimiento» (Benjamin 1996: 103).

Como se ha dicho en la introducción del presente análisis, cualquier tipo de abuso, sea este físico, emocional o psicológico es un acto de violencia, una suerte de condena a muerte, figurativamente hablando que, en muchos casos, termina en una muerte literal. No sorprende entonces que los sobrevivientes de abuso endémico sean en su mayoría seres sumisos, frustrados, denigrados e incapaces de florecer como individuos; en breve, personas dañadas. Penosamente, nuestro mundo está lleno de ellas.

3 *La casa de Bernarda Alba* refleja el mundo oscurantista y clasista previo a la proclamación de República, c. 1931 (Vilches de Frutos 2008: 64) y, gracias a la referencia a la Revolución y a los villistas es evidente que la historia en *Como agua para chocolate* refleja el mundo retrógrado y machista alrededor del año 1910 en un pueblo mejicano de la frontera con los Estados Unidos.

REFERENCIAS

ACI PRENSA

- 2009 «Los hijos no son “propiedad” de los padres, dice el Papa». En *Aci Prensa*. <<http://www.aciprensa.com/noticia.php?n=23903>>. Consulta hecha en 31/10/2010.

ANÓNIMO

- 2010 [XIII] *El Cantar del mío Cid*. En *History of Art: Masterpieces of World Literature*. <http://www.all-art.org/world_literature/cid1.htm>. Consulta hecha en 29/10/ 2010.

ARADILLAS AGUDO, Antonio

- 2009 *La Iglesia último bastión del machismo*. Madrid: Visión Libros.

BENJAMIN, Jessica

- 1996 *Los lazos de amor*. Buenos Aires: Paidós.

ESQUIVEL, Laura

- s.f. *Como agua para chocolate*. Bogotá: Espasa Calpe.

GALÁN FONT, Eduardo

- 1986 *Claves para la lectura de La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*. <<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iestorredelosherberos/dpto/len/guias/alba.pdf>>. Consulta hecha en 10/10/ 2010.

GARCÍA LORCA, Federico

- 2008 *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

GIBRAN, G. J.

- 1985 *El Profeta, el loco, el vagabundo*. Madrid: Akal.

LLAMAS, E.

1991 *Salmaticenses*. En *Mercaba*. <<http://www.mercaba.org/Rialp/S/salmaticenses.htm>>. Consulta hecha en 07/11/2010.

MANSO-ROBLEDO, F.

2005 «Cultura Mejicana Light». En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cmilight.html>>. Consulta hecha en 01/11/2010.

MARCOS DE SANTA TERESA

2010 [1805] *Compendio moral salmanticense*. En *Proyecto Filosofía en español*. <<http://www.filosofia.org/mor/cms/cms1381b.htm>>. Consulta hecha en 31/10/2010.

SEDNA

s.f. «La cultura, la familia los hijos y Patria Potestad - la tutela». En *Planeta SEDNA*. <http://www.portalplanetasedna.com.ar/la_cultura09.htm>. Consulta hecha en 15/11/2010.

SLU

s.f. *La patria potestad*. Abogado Servicios Jurídicos SLU. <<http://iabogado.com/guia-legal/familia/la-patria-potestad/lang/es>>. Consulta hecha en 15/11/2010.

UNICEF

s.f. *Derechos de los niños*. UNICEF. <http://www.unicef.org/spanish/crc/index_protecting.html>. Consulta hecha en 16/05/2012.

UNIVERSITY OF ARIZONA

s.f. *La bodas de las hijas del Cid*. <<http://www.u.arizona.edu/~chuffee/chuffe.html>>. Consulta hecha en 31/10/2010.

VILCHES DE FRUTOS, M. F.

2008 Introducción. En GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, pp. 9-133.

Páginas censuradas: la literatura brasileña en los años 70

Helena Bonito Couto Pereira

hbcpereira@mackenzie.br

Universidad Presbiteriana Mackenzie

Resumen: La censura se intensificó en Brasil particularmente entre 1969 y 1978, periodo de vigencia del AI-5. Mientras la prensa era sometida a censura previa, los libros eran alcanzados por la censura con base en denuncias y podían ser condenados, por la sindicación de rótulos como «subversivos» o «contra la moral y las buenas costumbres». Después de la condena, podían ser vetados para comercialización, tomados o destruidos. La ausencia de criterios por parte de los censuradores trajo intranquilidad, desorientación y hasta autocensura por parte de los escritores. No faltó, sin embargo, quien se expusiese, empleando expresiones transgresoras, trayendo a flote la violencia y el deterioro de las relaciones humanas y sociales. Una manera de perfilar el problema, conforme ya observaron historiadores y críticos, consistió en la creación de narradores irónicos, responsables por textos satíricos o alegóricos. Entre ellos destaca *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, o «Rebelião dos mortos» (La rebelión de los muertos), premiado cuento de Luiz Fernando Emediato. El énfasis ideológico presente en esas narraciones atrajo las denuncias que resultaron, de hecho, en su prohibición. Por otro lado, la publicación de *Incidente em Antares* (1973, Incidente en Antares), de Érico Veríssimo, demuestra que la narrativa alegórica podía alcanzar al gran público sin sufrir ninguna cercenadura por parte de la censura, posiblemente gracias al renombre del autor. Teniendo en cuenta que en tales obras sobresalen componentes temáticos relacionados a denuncia o contestación, el presente estudio discute los recursos estilísticos que los escritores utilizaron para distanciarse de la capa denotativa y del mero realismo descriptivo o panfletario, ampliando considerablemente el abanico de lecturas para esos textos.

Palabras clave: literatura brasileña, censura, Ignacio de Loyola Brandão, Érico Veríssimo.

Abstract: Censorship growth in Brazil specially between 1969 and 1978, during AI-5 validity. Meanwhile periodic press was submitted to previous censorship, books used to be hired by censors based on denounces and would be condemned by pressing on cover advertising words as «subversives» or «dangerous to moral». After condemned, they could be forbidden to commerce, seized or destroyed. The absence of standards by censors brought some agitation, misguides and

even self-censorship by authors. It did not miss, however, those who expose themselves, by using forbidden expressions, bringing issue violence and loss of human and social relationships. A manner to surpass this problem, as observed by critical and historians is creation of ironic narrators, responsible by satiric or allegoric texts. Among those, we can light *Zero*, from Ignacio de Loyola Brandão, or «Rebelião dos mortos», awarded short story written by Luiz Fernando Emediato. The ideological emphasis shown by those narratives shall fatally attract denounces that results, in fact, in its prohibition. On other hand, printing of Erico Verissimo's *Incidente em Antares* (1973), shows that allegoric narrative could access mainstream suffering no punishment by censorship, possibly because author's fame. Considering that in this kind of books stand out thematics components, which are related to denounce and contestation, this article discuss stylistic resources used by writers to get distance of denotative layer and mere descriptive realism, enlarging the row of lectures to those texts.

Keywords: Brazilian literature, censorship, Ignacio de Loyola Brandão, Érico Veríssimo

El período que permanece en nuestro imaginario como «década del 70» corresponde al auge del llamado Milagro Brasileño, marcado por la euforia de una clase media que finalmente conseguía el acceso a bienes de consumo como el automóvil popular cero quilómetros y la televisión a colores, aun en la feliz ignorancia en cuanto a los intereses que —literalmente— le serían cobrados en las décadas siguientes, por cuenta de los recursos que venían profusamente, de las metrópolis capitalistas donde había exceso de liquidez, conforme señala Gaspari (2002: 472). En amplios sectores de la sociedad brasileña de la época, la seudoentrada en el maravilloso mundo del consumo camuflaba las voces que se contraponían a la truculencia y a las arbitrariedades del gobierno militar. En el imaginario cultural, el periodo estuvo marcado, desde el inicio, por un aura de transgresión, traída por los jóvenes bahianos con la Tropicalia, entre otros movimientos. Estuvo marcada también por la resistencia de la prensa, silenciada a la fuerza por la censura, o por las acciones violentas que destruían puestos donde hubiese a la venta periódicos prohibidos. Estuvo marcada incluso por la resistencia que se ejerció en ambientes culturales como el cine y el teatro. En este último, agresión y prisión podían alcanzar inclusive actores al final del espectáculo, como ocurrió con el elenco de *Roda viva*, de Chico Buarque, en 1968.

La censura manifiesta se institucionalizó, explicitando su condición de mecanismo auxiliar de represión. Cuando se lanza una mirada ligera a las publicaciones literarias censuradas en la década del 70, se puede tener la impresión de que la censura tomó por blanco a la literatura de modo similar a lo que hacía con la prensa, el teatro y el cine. Finalmente, fueron prohibidas obras como *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, o *Zero*,

de Ignácio de Loyola Brandão. Una mirada más atenta, todavía, revela que publicaciones literarias *stricto sensu*, como la poesía y la narrativa de ficción, que se vuelven necesariamente para un público especializado y en número reducidísimo al conjunto de la clase media — para no decir de la población— brasileña, no sufrieron, por parte de la censura, la vigilancia implacable que se abatió contra otros sectores de la producción cultural. Curiosamente, cuando focalizamos el campo literario, descubrimos que la censura se mostró poco actuante o prácticamente omisa. Ni siquiera con la promulgación del AI-5, en diciembre de 1968, las obras literarias pasaron a ser examinadas más atentamente por los censores.

Durante algunos años, mientras que la prensa era sometida a censura previa, con los desordenes y las arbitrariedades bien conocidos, la publicación y circulación de libros se realizaban al gusto del mercado. Se editaban anualmente casi 10 000 títulos, que, en su mayoría, no tenían relación alguna con literatura. Si el gran público nunca llegara a completar un número expresivo de lectores, ese cuadro no se volvería mejor al inicio de los años 70, cuando se consolidó el consumo de masas de bienes de todo tipo, inclusive culturales.

Sin llegar al gran público, la literatura pasó más o menos incólume durante algunos años. En «Censura: uma pista dupla» (Censura: una pista doble), Flora Süssekind observa que, aunque la censura a las obras literarias fuese esporádica, su espectro sobrevolaba, inquietante, como una amenaza a los escritores:

Ese es el periodo en que más claramente se pasa a sentir la presencia de un censor al lado de la máquina de escribir. Una especie de Fleury de las letras acompaña de cerca la producción literaria de los años 70. «En vez de dialogar con la realidad, nuestra interlocutora predilecta era la censura. Así, la realidad se fue convirtiendo en un espejismo, y la censura fue perdiendo su tradicional papel policial y burocrático para convertirse en musa inspiradora», comentó Geraldo Carneiro en un artículo publicado en la «Revista de Domingo» del *Jornal do Brasil* en 7 de abril de 1985. (2004: 31)¹

1 «Esse é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 70. 'Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em musa inspiradora', comentou Geraldo Carneiro em artigo publicado na «Revista de Domingo» do *Jornal do Brasil* em 7 de abril de 1985». (2004: 31)

La imprevisibilidad de la actuación de los censores en relación a las narrativas literarias acarreó intranquilidad, desorientación y ese sorprendente desvío o «Fleury de las letras», alusión al policial que personificaba la cara más cruel y tenebrosa de la represión. Así, los escritores interiorizaban involuntariamente una autocensura cuyos resultados aparecerían más tarde, cuando, después de la apertura política, sectores de la intelectualidad esperaban por una verdadera cosecha de obras primas que nunca se concretizó.

Para tomar como blanco determinada obra, los censores dependían de denuncias que llegaban hasta ellos espontáneamente, venidas de lectores conservadores y de autoridades celosas en relación «a la moral y a las buenas costumbres», o preocupadas por «mantener el orden institucional». Al condenar determinado libro, la censura podía impedir su edición, recoger la distribución eventualmente efectuada o igualmente mandar a tomar y destruir todos los ejemplares producidos. En la práctica, esos procedimientos fueron responsables por la acción preventiva de los escritores que, además de someterse a un «Fleury» imaginario, se ponían a «dialogar con la censura» antes de ser alcanzados por ella. Aunque de acuerdo con Sússekind,

No se trata, sin embargo, de ignorar la importancia de la censura o del aparato represivo que, hasta cuando no era puesto en acción, se sabía que estaba listo para cualquier eventualidad. Como, por ejemplo retirar de circulación, algún tiempo después de lanzado, un libro como *Feliz ano novo* [Feliz año nuevo], de Rubem Fonseca, en diciembre de 1976, o, no limitándose solo a prohibir la obra, detener a su autor, como se hizo con Renato Tapajós durante un mes en 1977, después de aprehendido el romance *Em câmara lenta* [En cámara lenta]. O, incluso, como la prohibición pura y simple de libros como *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, lanzado en Brasil en 1975, y retirado de circulación al año siguientes, o como *A rebelião dos mortos* [La rebelión de los muertos], de Luiz Fernando Emediato, premiado en 1977 y prohibido en 1978. (2004: 44)²

-
- 2 «Não se trata, no entanto, de ignorar a importância da censura ou do aparato repressivo que, mesmo quando não era acionado, sabia-se que estava a postos para qualquer eventualidade. Como, por exemplo retirar de circulação, algum tempo depois de lançado, um livro como o *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, em dezembro de 1976, ou, não se limitando apenas a proibir a obra, prender seu autor, como se fez com Renato Tapajós durante um mês em 1977, depois de apreendido o romance *Em câmara lenta*. Ou, ainda, como a proibição pura e simples de livros como *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, lançado no Brasil em 1975, e retirado de circulação no ano seguinte, ou como *A rebelião dos mortos*, de Luiz Fernando Emediato, premiado em 1977 e proibido em 1978». (2004: 44)

De las peripecias por las que pasaron algunas de esas narrativas, más precisamente *Zero* y *A rebelião dos mortos* (La rebelión de los muertos), surgió la motivación para el presente trabajo. Si fuese verdadera la impresión de que la censura había sido ejercida ferozmente contra la prosa de ficción durante todo el periodo militar, la condena no habría quedado a un pequeño conjunto de cuentos y romances que habían alcanzado visibilidad mediática. Habría alcanzado narrativas que presenten componentes ideológicos similares, como *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, lanzado en 1971, o *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicado dos años después. Expresiva parcela de la producción ficcional del periodo presenta la alegoría como recurso para elaborar sus representaciones de la realidad brasileña.

Narrativa brasileña pos 1964

Silviano Santiago caracteriza la narrativa brasileña de los años 70 a partir de los vínculos con su antecesor por excelencia, el regionalismo, cuyos temas dominantes focalizaban la exploración del hombre por el hombre. Al abandonar gradualmente esa temática, la ficción encuentra, a decir del crítico, «su propia originalidad»:

Estilísticamente, la literatura brasileña pos 64 puede, por un lado, retomar una lección del pasado, ajustándose [...] a principios estéticos fundamentados por el realismo de los años 30. Puede también, por otro lado, aproximarse a la literatura hispanoamericana [...]. En este segundo caso, se adentra al texto literario por una escritura metafórica o fantástica, hasta entonces prácticamente inédita entre nosotros. (2002: 14)³

Buena parte de los teóricos que se ocuparon de ese periodo señalan el predominio de dos tipos de narrativa: una que recupera, de diferentes maneras, el realismo regionalista, y otra que adopta la escritura alegórica o fantástica. Aunque a decir de Santiago,

3 «Estilísticamente, a literatura brasileira pós-64 pôde, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se [...] a princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 30. Pôde também, por outro lado, aproximar-se da literatura hispano-americana [...]. Neste segundo caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita entre nós». (2002: 14)

Hubo una primera y camuflada respuesta de la literatura a las imposiciones de censura y represión hechas por el régimen militar: la prosa de intriga fantástica y estilo onírico en que el intrincado juego de metáforas y símbolos transmitía una crítica radical de las estructuras de poder en el Brasil [...]. Hubo además el romance-reportaje [...], en que se denunciaban los arbitrios de la violencia militar y policial en los años duros del AI-5, arbitrios estos que han sido escondidos de la población en virtud de la censura impuesta a las redacciones de periódicos y a los estudios de televisión. (2002: 17)⁴

No hay consenso, entre los críticos, en cuanto a una dicotomía tan nítida como la anotada arriba, ni en cuanto a su principal intención de camuflarse ante la censura. En «Jornal, realismo, alegoría: o romance brasileiro recente» («Periodismo, realismo, alegoría: el romance brasileño reciente») Davi Arrigucci considera que hay en la literatura de los años 70

Un deseo muy fuerte de volver a la literatura mimética, de hacer una literatura cercana al realismo [...] y con un lastre muy fuerte de documento. Por tanto, dentro de la tradición del romance brasileño, desde los orígenes. Eso se colocó a través de una especie de neonaturalismo, de neo-realismo que [...] está ligado a las formas de representación del periódico. (1999: 77)⁵

Vinculados a ese modo de representar, según Arrigucci, se encuentran tres niveles: el que adopta la técnica del romance-reportaje, como *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, otro que «se construye sobre la imitación de técnicas del periodismo, sobre todo del montaje», como en *Reflexos do baile* (Reflejos del baile), de Antônio Callado, y un tercero, que pretende representar determinado segmento de la realidad, como *Cabeça de papel* (Cabezas de papel), de Paulo Francis. Arrigucci finaliza la ejemplificación afirmando que se trata de «tres casos

4 «Houve uma primeira e camuflada resposta da literatura às imposições de censura e repressão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil [...]. Houve ainda o romance-reportagem [...], em que se denunciavam os arbitrios da violência militar e policial nos anos duros do AI-5, arbitrios estes que tinham sido escondidos da população em virtude da censura imposta às redações de jornal e aos estúdios de televisão».

5 «...um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo [...] e com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neo-realismo que [...] está ligado às formas de representação do jornal».

de alegoría, ligados con la voluntad realista de representar lo que fue, lo que ha sido la realidad, la voluntad de mantener la verosimilitud y usando siempre la alegoría» (1999: 78). Más adelante, el mismo crítico agrega que las condiciones sociales favorecen «una alegoría generalizada», que se instaura en conflicto con un impulso realista que permanece: «En el impulso realista, el procedimiento alegórico es problemático. Si yo construyo de acuerdo con la ficción realista, yo tengo dificultades para tratar de forma alegórica» (1999: 91 y 94) Esas afirmaciones, resultantes de un debate y publicado en 1979, fueron objeto de innumerables citas en textos críticos posteriores, entre otras razones porque hacen referencia a la representación de la alegoría de la modernidad, formulada por Walter Benjamin y discutida por Luckács.

La vinculación entre alegoría y circunstancias políticas tienen diversas implicaciones. Como consecuencia de la censura impuesta a la prensa periódica, Flora Süssekind considera que la literatura asumió para sí una misión «paraperiódica», con dos tipos de solución: las respuestas directas, correspondientes a un naturalismo reditado, y las indirectas, concretizadas en parábolas (2004: 17). Ambas denotan un problema que pocas veces ha sido percibido:

Raramente se pregunta, por exemplo, por qué la preferencia por estas dos faces del realismo (mágico o periodístico), por una literatura sobrepoblada de pistas alegóricas y obcecada por la referencialidad, y no por un lenguaje menos «figurado» y más ficcional, más seca, y cuyas elipses podrían responder de modo tal vez más crítico a los silencios impuestos por el régimen autoritario [...] Cabría preguntar, en suma, ¿por qué la victoria de las parábolas, biografías y del naturalismo en detrimento de una literatura que jugase más con la elipse y el chiste? En general siquiera se piensa en la posibilidad de un encaminamiento menos documental o alegórico para la literatura del periodo. Imaginase que esas serían las únicas salidas posibles teniendo en vista el rigor de la censura. (2004: 18-20)⁶

6 «Raramente se pergunta, por exemplo, por que a preferência por estas duas faces do realismo (mágico ou jornalístico), por uma literatura superpovoada de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade, e não por uma linguagem menos 'figurada' e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário. [...] Caberia perguntar, em suma, por que a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e o chiste? Em geral sequer se pensa na possibilidade de um encaminhamento menos documental ou alegórico para a literatura do período. Imagina-se que essas seriam as únicas saídas possíveis tendo em vista o rigor da censura».

Al identificar entre las marcas de la ficción del periodo, el papel secundario de la elaboración textual, Sússekind hace una cobranza extemporánea y deja a cargo de otros investigadores la tarea de buscar, en las entrelíneas del texto realista o alegórico, el deseable encaminamiento «menos documental o menos alegórico».

En *Itinerário político do romance pós-64: A festa* (Itinerario político del romance pos 64: la fiesta), Renato Franco también reconoce la fuerte presencia de la alegoría, que «parece haber sido un de los conceptos-clave empleados por la crítica más empeñada en interpretar el romance de la década del 70» (1998: 144), pero no concuerda con la identificación entre alegoría y censura. De acuerdo con Arrigucci, quien también retoma el problema de la representación alegórica según Benjamin, afirma que la alegoría surge en la modernidad como consecuencia «de la muerte del sujeto clásico, aliada al proceso irreversible de desintegración de los objetos», lo que repercutió intensamente en el romance contemporáneo, que, «consciente de su inserción en ese torbellino de incesantes transformaciones, se desnuda: desmascara sus pretensiones, expone sus procedimientos y su arquitectura» (1998: 148).

De esa forma, el retorno de la representación alegórica ultrapasa un impulso de fuga, circunstancial, hace a la censura, lo que lo lleva a refutar directamente las afirmaciones de Sússekind. Para esta última, las alegorías de las narrativas de ese periodo se construyen en bases denotativas, sobre simplificaciones, y así permiten un rápido pasaje del caso particular a la totalidad. En otras palabras, las alegorías impiden la pluralidad y aniquilan la polisemia del texto literario: «La misma llave maestra político-referencial abre todas las puertas» (2004: 102-103).

Franco apunta como gran equivocación de la sugerencia de Sússekind que el recurso a la alegoría habría sido adoptado en los romances de los años 70 «para driblear los impedimentos de la censura y establecer con los lectores una especie de pacto significativo [...] para captar, por detrás del velo de la interdicción, la reluciente realidad de los hechos verídicos» (1998: 146). Para finalizar, Franco ve en las afirmaciones de Sússekind en cuanto a la ausencia de otros encaminamientos menos documentales o alegóricos en la prosa la defensa de una concepción de romance que se aleja tanto de la sustancia histórica como de la vida política; un romance, en fin, dirigido para el trabajo artístico con el lenguaje.

Sin la pretensión de colocar un punto final en la discusión, nos parece relevante discutir, en los límites de este estudio, como la alegoría se presenta en tres narrativas ficcionales, de las cuales dos fueron prohibidas por la censura y una pudo circular libremente

en todo el territorio nacional. En el primer caso se encuentra «A rebelião dos mortos» (La rebelión de los muertos), de Luiz Fernando Emediato e *Zero* (Cero), de Ignacio de Loyola Brandão, y en el segundo *Incidente em Antares* (Incidente en Antares), de Érico Veríssimo.

«A rebelião dos mortos»

Las peripecias que cercan la creación y la publicación de ese cuento de Luiz Fernando Emediato merecen un relato aparte. Teniendo la casi totalidad de sus cuentos escritos entre 1974 y 1978, en ese periodo Emediato obtiene increíbles 25 premiaciones literarias. Poco publicó después, habiéndose vuelto para la actividad periodística, como informa Luiz Ruffato en el prefacio al recién publicado *Trevas no paraíso* (Tinieblas en el paraíso) (2004: 14) compilación de cuentos con el sugestivo subtítulo de «Histórias de amor e morte nos anos de chumbo» (Historias de amor y muerte en los años de plomo).

En su primera edición, *A rebelião dos mortos* (La rebelión de los muertos) se compone de nueve cuentos. El cuento que presta el título al libro es significativo, no solo del punto de vista literario propiamente dicho, ilustra, involuntariamente, las vicisitudes de la producción literaria en el periodo. En 1977, «A rebelião dos mortos» (La rebelión de los muertos) ganó el Concurso de Literatura Ciudad de Belo Horizonte, pero, después del anuncio de la premiación, la prefectura municipal rechazó editar el libro, conforme estaba previsto en el reglamento del concurso, y no pagó el premio estipulado. Después de ese episodio, la comisión organizadora del referido concurso pasó a contar con un censor y Emediato emprendió una lucha sin gloria, durante años, para finalmente obtener el premio y la publicación.

Completamente alegórico, el cuento se inicia por una noticia que podría pasar por objetiva, enunciada por un narrador supuestamente neutro: «La rebelión de los muertos comenzó en la sombría mañana de 1.º de abril de 1964.» (Emediato 2004: 138). Se organiza la Gran Marcha para Brasilia, compuesta exclusivamente por muertos, descritos como «gente sin rostro, sin color y sin brazos, que viviera en blanco por millares de existencias» (2004: 139). Ese relato es substituido por otro, de un «escritor famoso», que «engalanó el torpe ejército de armas y medallas y enumeró entre sus líderes todos los fantasmas de la Historia Nacional» (2004: 39). La versión de este segundo narrador (indirecto) vendió centenas de millares de ejemplares. Mientras tanto, el escritor famoso es encontrado muerto, y en su mano izquierda hay un billete que revela su intención de «esclarecer todo». A pesar de la

rápida intervención de la policía, «un periodista joven, delgado, rubio y rebelde» escribe un artículo sobre las posibles imprecisiones históricas sobre la Gran Marcha, volviéndose el tercer narrador (también indirecto). Su artículo contradice el libro del segundo narrador:

El líder del macabro Ejército revoltoso no sería el Alferes Tiradentes, como garantía la obra de nuestro difunto autor, pero sí un operario de la industria siderúrgica llamado Osman u Osmar. Su lugarteniente no sería, de la misma forma, el fantasma hercúleo, sin embargo impotente, del intrépido Araribóia [...] Era tan solamente el artesano negro Benedito Airão. (2004: 140)⁷

Se ordena rápidamente la aprehensión de ese artículo, en cuanto otro periódico lanza una edición especial con reportaje sobre el «inolvidable autor de *La gran marcha*». La voz narrativa vuelve a ese autor, con la transcripción de un enorme fragmento de su obra, en que se reafirma el relato anterior, aumentado de innumerables detalles.

La gran marcha seguía heroicamente por el Rio Brasilia, teniendo al frente, como líder mayor e indiscutible, el alto y delgado, y solerte fantasma de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, con su uniforme de alferez y la barba raspada, lo que revela Dios haberse dignado levantarlo de la sepultura en el apogeo de la esplendorosa juventud. Atrás, secundándolo con inagotable bravura, venía el cacique Araribóia, pintado para la lucha (2004: 141)⁸

Ese relato inserta una galería de «grandes bustos históricos», como Deodoro da Fonseca, Mem de Sá, Getúlio Vargas, y hasta Gilberto Freyre y Gustavo Cor Corção, resucitados porque «Dios los hizo resurgir en vida». Como se sabe, esos últimos estaban vivos en la época y representaban, cada cual a su modo, el pensamiento conservador. Por otro lado, el fragmento atribuido al «famoso escritor» excluye (alegando tratarse de información «engañosa») la presencia de mujeres como Anita Garibaldi u Olga Benário.

7 «O líder do macabro Exército revoltoso não seria o Alferes Tiradentes, como garantia a obra de nosso defunto autor, mas sim um operário da indústria siderúrgica chamado Osman ou Osmar. Seu lugar-tenente não seria, da mesma forma, o fantasma hercúleo, porém impotente, do intrépido Araribóia [...]. Era tão-somente o oleiro negro Benedito Airão».

8 «A Grande Marcha seguia heroicamente pela Rio-Brasília, tendo à frente, como líder maior e incontestável, o esguio e solerte fantasma de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, com seu uniforme de alferes e a barba raspada, o que revela Deus ter-se dignado erguê-lo da sepultura no apogeu da esplendorosa juventude. Atrás, secundando-o com inesgotável bravura, vinha o cacique Araribóia, pintado para a luta».

El primer narrador reafirma que la Rebelión de los Muertos no ocurrió de la forma como es narrado en el libro y, sorprendentemente, acusa de falsa también la versión del joven periodista, «notadamente en lo que se refería a la identidad de los integrantes del ejército revoltoso, aunque tentase revelar levemente las anónimas identidades de estos mismos integrantes, al punto de identificar como Osman, u Omar, un metalúrgico, el comandante de la infeliz columna» (2004: 144). Además de la caracterización de los participantes (¿gente sin brazos o personajes históricos?) el texto relativiza también la visibilidad de esos muertos que, después de tentativas infructíferas de comunicación con unos pocos operarios que consiguieron verlos, se disuelven en el aire.

Exponiendo los hechos y al mismo tiempo manteniéndolos en reiteradas oscilaciones, «A rebelião dos mortos» (La rebelión de los muertos) recrea, alegóricamente, episodios que eran frecuentes en la época, como las diferentes versiones oficiales, algunas inverosímiles, que el gobierno dictatorial inventaba. Recrea también el relato sobre las muertes inexplicables de individuos con voces disonantes, que eran callados por la censura o sumariamente eliminados como acontece al escritor y al periodista en el cuento.

Zero

Publicado en Italia, con traducción de Antônio Tabucchi, en 1974 *Zero* fue lanzada en el Brasil por la Codecri en 1975 y en julio del año siguiente recibió el premio de «Mejor ficción» de la Fundación Cultural del Distrito Federal. Pocos meses después de la premiación *Zero* fue censurado por el Ministerio de Justicia y prohibido en todo el territorio nacional. Volvió en circulación en 1979. La premiación en concurso literario, con la subsecuente visibilidad conquistada por la obra, tiene como resultado para los dos autores, Brandão e Emediato, la entrada de los censores en acción y la imposibilidad de divulgación de las obras premuadas —curiosamente, en ambos casos, por sectores de la cultura vinculados a la administración pública. No hay coincidencia en los episodios, hay la constatación de que la censura no intentaba cercenar la publicación de textos literarios, hasta por falta de infraestructura para hacer la lectura previa de todo lo que las editoras lanzaban. Se ejercía la censura a las narrativas literarias cuando estas se volvían blanco de denuncia, conforme se afirmó inicialmente.

En *Protesto e o novo romance brasileiro* (Protesta y el nuevo romance brasileño), Malcolm Silverman incluye *Zero* entre los romances de sátira política surrealista y afirma:

Zero es un descenso inexorable y poliforme a un infierno más tumultuoso que los romances del periodo [...]. Lenguaje bestial, diálogo crudo, sucesión ilógica [...] y la falta de cualquier estudio de personajes profundos —todo refuerza la locura sin esperanza de una sociedad deformada por el dominio de una policía arbitraria y un capitalismo sin disciplina [...]. Quebrando en pedazos la narrativa, Loyola consiguió traer al juego temático, no tanto la forma, sino la ausencia de forma, lo que prueba ser una dimensión adicional que otros romances políticos, tan fracturados como son, no consiguen igualar. (Silverman 2000: 362)⁹

El texto extenso e increíblemente deconstruido de *Zero* intercala algunos episodios verosímiles, así como grotescos (por ejemplo, el empleo del protagonista del matador de ratas en un cine decadente), a episodios marcados por la sátira surreal y por la brutalidad. Son numerosas las alusiones a censura, represión, arbitrariedad y violencia durante el gobierno militar:

El Escuadrón fue pidiendo los documentos que la Determinación 7.89796 exigía de cada uno: Identidad, Elector, Profesional, Buena Conducta, Antecedentes, Residencia, diplomas escolares, Salud (vacunas, fiebre amarilla, varicela, malaria, BCG), libreta de pago con las asociaciones religiosas [...], Seguro de Vida, Atestado de Contención Sexual.

José terminó trasladado paa la Delegación. Le faltaba un documento: el de la frecuencia escolar de los hijos.

—Pero no tengo hijos.

—Pero el señor es casado.

—Pero no tuve tiempo de tener hijos.

—Su mujer ha usado la píldora.

—Sí.

—Es prohibido (Brandão 2001: 126)¹⁰

9 «*Zero* é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos romances do período [...]. Linguagem bestialógica, diálogo cru, sucessão ilógica, [...] e a falta de qualquer estudo de personagem profundo – tudo reforça a loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma polícia arbitrária e um capitalismo sem disciplina [...]. Quebrando em pedaços a narrativa, Loyola consegue trazer ao jogo temático, não tanto a forma, mas a ausência de forma, o que prova ser uma dimensão adicional que outros romances políticos, tão fraturados como são, não conseguem igualar».

10 «O Esquadrão foi pedindo os documentos que a Determinação 7.89796 exigia de cada um: Identidade, Eleitor, Profissional, Boa Conduta, Antecedentes, Residência, diplomas escolares, Saúde (vacinas febre amarela,

Incidente em Antares

Al establecer la trayectoria literaria de Érico Veríssimo, con inicio en pleno regionalismo y posterior direccionamiento para la crítica social y política, Flávio Loureiro Chaves afirma que su ficción

Se desdobra por diferentes etapas durante un periodo de cuarenta años, siempre manteniendo el cuestionario sobre la realidad social contemporánea. Digamos entonces que, con el pasar del tiempo, la propia naturaleza de los hechos históricos fue modificando la actitud del romancista delante de la realidad inmediata y lo forzó a revisar constantemente a las posiciones éticas a través de las cuales ordenó su mundo de ficción. (2001: 141)¹¹

Ahora, habiendo escrito una vasta obra en que recrea literariamente la historia de su Estado natal, Veríssimo permaneció atento a la realidad social contemporánea y revisó constantemente sus propias posiciones éticas. *Incidente em Antares* también se apoya en la tradición gaúcha y presenta los procedimientos habituales del escritor que, en la primera parte del libro retrocede más de un siglo para relatar la formación del poblado que vendría a tornarse Antares. La trama central tiene por eje el retorno de siete muertos, que no habían sido enterrados porque los sepultureros se unieron a la huelga general decretada en 13 de diciembre de 1963, viernes.

Los siete muertos representaban variados segmentos sociales, que se rebelan, en ese extraño despertar, en una especie de orden jerárquica, que se inicia por la matriarca de una de las familias ricas de la ciudad y termina en la prostituta decaída, muerta por falta de asistencia adecuada en un hospital público. La secuencia incluye un abogado corrupto,

variola, malária, BCG), caderneta de quitação com as associações religiosas (...), Seguro de Vida, Atestado de Contenção Sexual.

José terminou levado para a Delegacia. Faltava-lhe um documento: o da frequência escolar dos filhos.

—Mas não tenho filhos.

—Mas o senhor é casado.

—Mas não deu tempo de ter filhos.

—Sua mulher tem usado a pílula.

—Tem.

—É proibido.»

11 «Se desdobra por diferentes etapas durante um período de quarenta anos, sempre mantendo a argüição sobre a realidade social contemporânea. Digamos então que, com o passar do tempo, a própria natureza dos fatos históricos foi modificando a atitude do romancista perante a realidade imediata e forçou-o a revisar constantemente as posições éticas através das quais ordenou seu mundo de ficção.»

un pianista suicida, un zapatero anarquista y, antes de llegar a la cantina de la ciudad, asesinado por propia esposa, pasa por el joven que murió bajo tortura en la delegación. Tal composición de caracteres es suficiente para percibir claramente la intención alegórica de Veríssimo, que los coloca en el templete de la plaza, de donde hacen una especie de juicio final, denunciando la hipocresía y las irregularidades presentes en todas las esferas: en la administración pública, en la justicia, en la salud, en las relaciones familiares y sociales.

Después de la exposición irrestricta de las miserias el conflicto se resuelve, con el retorno de los muertos al cementerio. Para que todos los episodios del «lamentable incidente» sean olvidados, como si no hubiesen ocurrido, el perfecto desencadena la «operación caucho», la cual adhiere toda la población. Mientras tanto, como si fuese necesario, el narrador cierra el libro con la rutina ya restablecida, poco tiempo después, e interrumpida, eventualmente, por «bustos furtivos que en el silencio de la noche andan escribiendo en sus muros y paredes palabras y frases políticamente subversivas, cuando no pornográficas» (1985: 460). Un joven había sido abatido a tiros cuando escribía en un muro y, en las escenas finales, un hombre pasa por el lugar con su hijo:

–¿Qué es lo que está escrito allí, padre?

–Nada. Vamos andando, que ya estamos atrasados...

El pequeño, mientras, para mostrar a los que estaban por allí que ya sabía leer, miró para la palabra pintada y comenzó a deletrearla en voz muy alta: «Li-ber...»

–¡Calla la boca, bobalicón! Exclamó el padre, casi en pánico. Y, empujando con fuerza la mano del hijo, lo llevó, casi a rastras, calle abajo (1985: 461)¹²

A pesar de la contundencia de las denuncias y del carácter alegórico *Incidente em Antares* (Incidente en Antares), el romance pasó incólume por la censura. Veríssimo se alinea al lado de escritores que, ya reconocidos, consiguen expresar repudio al régimen militar, sin ser molestados por un posicionamiento político que, expuesto alegóricamente, no llega a ser percibido como amenazador o subversivo.

12 «Que é que está escrito ali, pai?

–Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...

O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: «Li-ber...»

–Cala a boca, bobalhão! Exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo.»

Alegoría e ironía

«La rebelión de los muertos», *Zero e Incidente em Antares* son narrativas que recurren a la alegoría, a la ironía y a otros procedimientos para llegar a la revelación de ansiedades propias de la intelectualidad brasileña en ese periodo. La cuestión puesta en los textos de ficción se sustenta en el deseo de expresar indignación, revuelta e inconformismo frente al poder arbitrario, a la supresión de libertades civiles y a la ausencia del estado de derecho.

Un estudio más minucioso ciertamente comprobará lo que se espera haber demostrado, a pesar de las limitaciones de este, en relación al alcance de la buena parte de las narrativas ficcionales alegóricas publicadas en los «años de plomo». En ellas se instauran realidades ficticias que se contraponen al conformismo y no se restringen, necesariamente, a los límites de un realismo estrecho o empobrecedor. El empleo creativo de un arsenal de recursos expresivos, entre ellos la alegoría y la ironía, permite a esos textos literarios alcanzar un nivel de elaboración artística suficiente para que, como literatura, puedan distinguirse del reportaje o del documento. Conforme apuntó la crítica especializada, alegoría y realismo no son fácilmente ajustables o combinables entre sí. Sin embargo, cuando la intención documental se subordina a la visión alegórica, nada impide que aflore la fruición estética. Censuradas o no, las narrativas de Emediato, Brandão y Veríssimo presentan cualidad textual que las mantienen en un lugar destacado en la producción literaria de esa difícil coyuntura recientemente superada, cuyos efectos se prolongan hasta el presente.

REFERENCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi

1999 *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras.

BARBIERI, Therezinha

2003 *Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.

BRANDÃO, Ignacio de Loyola

2001 *Zero*. São Paulo: Global.

CHAVES, Flávio Loureiro

2001 *Érico Veríssimo – o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade-UFRGS.

EMEDIATO, Luiz Fernando

2004 «Rebelião dos mortos». En *Trevas no paraíso. Histórias de amor e guerra nos anos de chumbo*. São Paulo: Geração Editorial.

FRANCO, Renato

1998 *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Ed. da Unesp.

GASPARI, Elio

2003 *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras.

2002a *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras.

2002b *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.

INSTITUTO MOREIRA SALLES

2001 «Cadernos de Literatura Brasileira». *Ignacio de Loyola Brandão*, N.º 11. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

OTSUKA, Edu Teruki

2001 *Marcas da catástrofe. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin.

PELLEGRINI, Tânia

1999 *A imagem e a letra*. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado das Letras, Fapesp.

RUFFATO, Luiz

2004 «Por que ler Emediato hoje?». En EMEDIATO, L. F. *Trevas no paraíso. Histórias de amor e guerra nos anos de chumbo*. São Paulo: Geração Editorial.

SCHWARZ, Roberto

1999 *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVERMAN, Malcolm

2000 *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SÜSSEKIND, Flora

2004 *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

VERÍSSIMO, Érico

1985 *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo.

Una historia de tierra y agua purpúreas

Arturo Rodríguez Peixoto

arturi@adinet.com.uy

Universidad de la República

Resumen: El artículo estudia la violencia relacionada con las tensiones y enfrentamientos políticos y sociales del siglo XIX. En ese sentido, el autor propone que la violencia en las relaciones sociales puede estar presente de múltiples maneras, en una escala que va del perfecto ocultamiento a la más visible manifestación ante los ojos de múltiples testigos. En ese sentido, son los documentos escritos quienes pueden dar un fidedigno testimonio, una radiografía de esa violencia; sin embargo, una dificultad, de las muchas que existe para la reconstrucción de aquellas extremas experiencias, está en que los documentos, además de sus imprecisiones, a menudo son de un propósito propagandístico que hace muy inseguro el valor que sus noticias tienen para quien quiere obtener una clara y firme comprensión de lo que exactamente aconteció.

Palabras clave: Literatura y violencia, siglo XIX, testimonio, documentos

Abstract: The article studies the violence related to social tensions and political confrontations in the 19th century. In this regard, the author proposes that violence in social relations may be present in multiple ways, in a scale that goes from perfect for hiding to the most visible demonstration in the eyes of many witnesses. In that sense, the written documents are the ones which can provide a credible testimony, a radiograph of such violence; however, one of the many difficulties that exists for the reconstruction of those extreme experiences, is that the documents, in addition to their inaccuracies, often have a sensationalist purpose that diminishes the value of the news for those who want to get a clear and firm grasp of what happened exactly.

Keywords: Literature and violence, nineteenth century, testimony, documents

*Lady M. Here's the smell of blood still:
all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.
Oh, oh, oh!*
William Shakespeare (*Macbeth*, Act V, Scene I)

En todos los tiempos los mismos fenómenos.
Manuel Bilbao (1998:25)

If it is equally impossible to document in detail the innumerable incidents of good and evil. At the same time, it is crucial to remember the dark periods when the worst traits in human beings have flourished, in order to think about and put into place means to prevent future abuses and to remember and mourn the millions of victims.
Encyclopedia of Genocide and Crimes against Humanity (2005: XI)

Cada vez que su planta pisaba la tierra, le parecía asentarla sobre el hueco de una tumba.
Francisco Bauzá (1871: 53)

Venía de muy lejos aquella incitación permanente a la violencia, que constituía el verdadero clima moral de la República, la espontánea aptitud para el exterminio, la depredación, la intolerancia más acerba ante cualquier idea que contradijera las profesadas, esa pasión por la intransigencia absoluta, dividida en sangre y fuego, en blanco y negro, en lo que sea o muerte.
Enrique Molina (1973: 15)

A cualquiera parte que vuelvo la vista me veo amenazado de los efectos de esta [la guerra]; y si á todos se les presenta con el horroroso aspecto que á mí, ningún mal deberemos temer tanto como él.
Francisco Llambí en ocasión de aprobar la incorporación de la Provincia Oriental del Río de la Plata al Reino de Portugal, Brasil y Algarves (1821)

I

Es un lugar común reconocer, aunque la conciencia colectiva o personal de los hoy vivos no lo tenga a menudo presente, que el pasado histórico de las sociedades que se establecieron en este territorio no estuvo libre de una conflictividad sanguinaria.

En nuestro más cercano pasado, del que fueron actores generaciones aún vivas,¹ la virulencia de enfrentamientos políticos y de otros órdenes produjo matanzas que,

¹ Para no repetir el discurso local abrumadoramente mayoritario de las últimas décadas, podríamos ejemplificar, en vez de recurrir a los años transcurridos entre 1960 y 1984, el atractivo del recurso a la violencia armada recordando el «idealismo bárbaro» de los anarquistas «rebelionistas» en las primeras décadas del siglo XX, con su exaltación del atentado con dinamita, a tiros o puñaladas (los términos entrecuillados se emplean en

desde diversos bandos y, muy en particular, desde los gobiernos que sucedieron a los más dramáticos sucesos, una vez desplazados sus principales ejecutores, trataron de superarse u olvidarse con leyes de amnistía, de caducidad de pretensiones punitivas, de puntos finales y/o comisiones de investigación y promesas de nunca más.

La contabilidad de las víctimas de estos enfrentamientos, aunque se ha intentado, seguramente es defectuosa, inclusive por razones que tienen relación con la misma dificultad insuperable de la tarea de contar muertos a lo largo de espacios y tiempos extensos, a menudo ocultados o encubiertos como si fueran consecuencia de sucesos accidentales o de otro tipo. Una dificultad similar (pero quizá mayor aunque solo sea por el mero paso de mayor tiempo) se da si nos detenemos a estudiar las muertes ocurridas como consecuencia de las llamadas «revoluciones» de la independencia y posteriores luchas civiles en la región, en el siglo XIX. Un pasado de crímenes que, a pesar de reiteradas afirmaciones de superación, vuelve a repetirse (ahora agravado por los recursos más eficaces a disposición de los estados, por las armas más destructivas con que todos los bandos pueden llegar a contar) y que suele encubrirse, para la gran mayoría, tras el velo de las efemérides, de los discursos patrióticos, de monumentos diversos, de la enseñanza histórica masiva, del olvido, entre otros.

Por supuesto, ese pasado criminal, que se exalta con orgullo desde varias tiendas, no es atributo exclusivo de nuestra sociedad ni su ámbito único fue o es nuestro territorio, aquel sobre el que pretendió y aún pretende (con menor área) ejercer soberanía la república.² Los mitos de diversos pueblos, los propios textos «sagrados» de nuestra tradición civilizatoria multiplican los ejemplos de una actividad y constancia criminal que acompañaría la historia humana desde su mismo origen, una «culpa» recurrente que nos apartaría para siempre de las armonías y bonanzas del paraíso o nos excluiría de las bienaventuranzas de la inmortalidad, atributo de dioses y no de humanos.

Y la historia de otros territorios y colectividades acumula, ciertamente, montañas de cadáveres seguramente mucho mayores que aquellas sobre las que caminamos, aunque solo sea por la mayor antigüedad de sus historias o la densidad también mayor de sus poblaciones. El ser sucesores, o en algún caso actores o sobrevivientes, de un siglo como

la publicación anarquista montevideana, individualista y racionalista, *El Hombre*, N. 101, 28 de setiembre de 1918, que consideraba esos procedimientos como propios del «anarquismo de la edad de piedra»), así como los apaleamientos y la virulencia represora de las coetáneas policías bravas.

2 Poco después de terminada la Segunda guerra mundial escribía María Zambrano que «si consideramos nada más que los hechos no podemos descubrir la historia de pueblo alguno que no esté manchada de crímenes» (1996: 93), aunque no sea esa la historia que se escribe y enseña.

el XX, que acumuló sacrificios de concentración temporal, extensión espacial y escala sin precedentes no puede sino darnos evidencia de esa constancia mortífera de la experiencia histórica humana, y aún alarmarnos por las potencialidades (y concreciones) destructivas que esas experiencias recientes auguran, dadas las condiciones técnicas actuales, para un futuro en que algunos aún podríamos estar vivos o en el que lo estarán nuestros descendientes.

Justamente, premoniciones ominosas como esas, que son consecuencia de experiencias recientes, de holocaustos varios, deberían motivarnos a reflexionar sobre esos antecedentes de sangre, aunque solo sea en el espacio abarcable de la región en que habitamos o nacimos. Porque si, como es frecuente, nos honramos de un pasado del que nos sentimos herederos y continuadores, aunque pueda esto ser solo un recurso retórico, correspondería no olvidar, no silenciar los sacrificios sanguinarios con los que se hizo.

Violencia desatada y violencia latente

La violencia en las relaciones sociales puede estar presente de múltiples maneras, en una escala que va del perfecto ocultamiento a la más visible manifestación ante los ojos de múltiples testigos.³ Esto es, no solo las guerras, internacionales o civiles, son expresión de una violencia social que, en pureza, está presente, en grados diversos, en todo orden social y jerarquía de dominación. Una buena parte, quizá la mayor y no la menos mortífera parte de esa violencia, puede no ser admitida por los beneficiarios del orden social, ni siquiera advertida por sus víctimas. Esto es, suele «naturalizarse» y considerarse un rasgo inevitable y connatural a la convivencia humana y la organización de la vida colectiva. Nada se podría hacer a ese respecto o no habría que hacer nada pues se trataría del ordenamiento natural de las cosas.⁴

Una manifestación básica de la violencia como estructuradora de orden y disciplinadora de conductas y expectativas está directamente vinculada a ese aspecto de la vida colectiva que acordamos denominar economía o que estudian, desde no hace mucho

3 Carlos Vaz Ferreira fue consciente de ello en su *Sobre los problemas sociales*, donde dijo: «La violencia puede aplicarse o no a cualquier tendencia [...] o al orden actual, que la emplea permanentemente, por lo cual, precisamente, no se nota» (1922: 16).

4 En este sentido quizá no sea desdeñable, en circunstancias en las que, nuevamente y como en los pasados siglos XIX y XX en nuestras comarcas, todo se vuelve «tema de retórico liberalismo político», (Justino Zavala Muniz 1937: 56) y merezca cuidadosa reflexión en el presente porque no suele casi nunca mencionarse, considerarse y discutirse, la aseveración del periodista contemporáneo inglés John Pilger, quien alude a «The few who dig deep into the nature of a liberal ideology that regards itself as superior, yet is responsible for crimes epic in proportion and generally unrecognised [...]» (2007).

más de un siglo, los titulados como economistas; esto es, a las formas de producción y distribución o apropiación de la riqueza material.⁵ Las últimas generaciones, al menos en nuestro ámbito civilizatorio, no desconocen que la esclavitud, o la servidumbre, o la mendicidad, situaciones en las que la inmensa mayoría de los humanos estuvieron en el pasado (y en la que muchos permanecen o vuelven a estar ahora, lo que no recibe la debida atención o comienza a justificarse nuevamente), según enseña la historia económica de la humanidad, conllevaban un ejercicio implacable de violencia, abierta o encubierta (por ejemplo: castigos corporales diversos, limitaciones a la movilidad, negación de autonomía en la decisión, facultad de quitar la vida, etc.). Por supuesto, los propietarios de herramientas humanas, o los que recibían tributos obligados diversos de individuos que no podían desvincularse de relaciones que inclusive heredaban sus descendientes, no siempre fueron concientes de la violencia que esos vínculos conllevaban.⁶ Y esto hasta tiempos muy recientes, como ejemplifica el recuerdo de un hombre peculiarmente cordial. El novelista y humanista ruso León Tolstoi (1828-1910) escribe en sus recuerdos (elaborados en 1903), que se extienden a la primera mitad del siglo XIX y a su padre (que murió en 1837):

No era cruel, cosa que constituía una cualidad para aquella época [...]. No recuerdo haber oído hablar sobre castigos corporales tampoco durante esa época, aunque sin duda se aplicaban. En aquellos tiempos era difícil imaginarse que se pudiera gobernar sin esa clase de castigos [...]. Sólo después de su muerte me enteré que se aplicaban tales castigos a nuestros campesinos.

Y agrega, ahora rememorando a su hermano más caritativo:

- 5 Mary Wollstonecraft, a fines del siglo XVIII o principios del XIX, observaba que «The sword has been merciful, compared with the depredations made on human life by contractors and by the swarm of locusts who have battened on the pestilence they spread abroad. These men, like the owners of negro ships, never smell on their money the blood by which it has been gained, but sleep quietly in their beds, terming such occupations lawful callings; [...]» (1889).
- 6 O practicaron curiosas (y contradictorias) discriminaciones en cuanto a dónde y para quiénes era aceptable o inaceptable la esclavitud u otras formas de trabajo forzado, así: «Despite the fact that slavery was unacceptable in early-modern northern Europe, the Dutch and others had no qualms about promoting the enslavement of Asians, Africans, and Amerindians. Britain ended the assignment of European convict labor in 1838, but sponsored or condoned similar practices with regard to non-Europeans for two decades more. Although as late as the 1830s Europeans were still entering North America under contracts of indenture, in the wake of the Civil War the U.S. Congress legislated that indentured contracts were just as unacceptable as slavery. Ironically, in British, French, and Dutch colonies, the ending of slavery led in the opposite direction: to a great revival of Asian and African indentured labor, which was hailed by abolitionists as a free and legitimate alternative to the despised bondage of slavery» (Northrup 2003).

Tengo una nota de Mitenka en la que figura su concepto respecto de los siervos. La idea que había que darles la libertad era inconcebible en nuestra sociedad de mediados de siglo. El poseer siervos por herencia era una cosa natural; y lo único que se podía hacer en favor de ellos era preocuparse de su bienestar material y también de su espíritu. La nota de Mitenka está escrita en ese sentido y de un modo serio y sincero, aunque ingenuo.⁷

Menos frecuente es que se admita que las relaciones salariales (y la exclusión que acompaña a la desocupación o a la no integración de una persona en esa relación cuando ella se ha hecho predominante y necesaria para la sobrevivencia), y las diferencias en acceso a la propiedad, también implican una violencia, encubierta o abierta.⁸ La generalización de relaciones de este tipo en nuestra contemporaneidad ha hecho invisible, a ojos mayoritarios, las constricciones y coacciones que ellas conllevan.⁹

7 Pero ni la crueldad del trato ni la imposibilidad de concebir otro trato eran una peculiaridad rusa. En nuestro propio territorio se ejercitaron ambas y, solo a título de poner algún ejemplo local, transcribo algunas líneas de una carta de Juan Manuel de Rosas (quien fue un afortunado estanciero antes y además de dictatorial gobernante), de marzo de 1833: «[...] me parece que el asunto es de poca importancia y que quedaría remediado con que Ud. prenda al mulato y lo mande a ésta a don Vicente González, que yo le dejaré dicho que le arrimen trescientos azotes y lo conserve preso hasta que yo disponga o el señor don Nicolás Anchorena su amo» (Cf. en Lynch 1997: 129). En este caso se trataba del castigo físico de un esclavo, con el agregado ominoso de un encierro que se dispone por la sola voluntad de quien escribe y cuyo límite de tiempo, si es que habrá alguno, también dependerá de esa voluntad o de la del amo (de quien Rosas era pariente).

8 Lo que Marx denominó como «la compulsión silenciosa de las relaciones económicas» o, en otras traducciones, «la coerción sorda de las relaciones económicas» (MARX, Karl *El capital*, Tomo I, Cap. XXIV: 922, <http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/capital1/24.htm>).

9 Por supuesto, testimonios de una percepción descarnada de esta situación impuesta a las grandes mayorías pueden hallarse en muchos lados, pero solo cuatro rescataré ahora (dos del siglo XIX, otro de la vida fabril en los años 30 del siglo XX y el último de la actualidad): «No hagamos falsa democracia. El trabajador es un *esclavo*, ya sea de la voluntad ajena o del destino» (Michelet en carta a su yerno, cf. Wilson 1972: 25); «a very few rich and exceedingly rich men have lain a yoke almost of slavery on the unnumbered masses of non-owning workers» (León XIII en *Rerum Novarum, On the Condition of the Workers* [Roma, 1891], cf. Northrup 2003); «L'esclavage m'a fait perdre tout à fait le sentiment d'avoir des droits. Cela me paraît une faveur d'avoir des moments où je n'ai rien à supporter en fait de brutalité humaine. Ces moments, c'est comme les sourires du ciel, un don du hasard. [...] Mes camarades n'ont pas, je crois, cet état d'esprit au même degré: ils n'ont pas pleinement compris qu'ils son des esclaves. Les mots de juste et d'injuste ont sans doute conservé jusqu'à un certain point un sens pour eux –dans cette situation où tout est injustice» (Weil 1951: 92). Por último, entre la encontrada multitud de textos que intentan describir el presente, rescato unas líneas de Joxe: «La ideología neoliberal de la aristocracia global es más 'pacífica' que las de Stalin y Hitler, porque no preconiza oficialmente ninguna matanza ni campo de concentración alguno; pero encubre una realidad cruel. Desde hace ya varios años o décadas, en algunos países del tercer mundo se distinguía un retorno a formas de esclavitud liberal, mediante la fijación de los ingresos en el límite de la supervivencia –bajo amenaza de muerte– para masas nuevas de mano de obra lanzadas hacia las ciudades por la destrucción de la agricultura de

El recurso a la violencia, o la justificación de la misma, se ve facilitado por las distinciones que puedan hacerse entre los individuos de una colectividad y entre distintas sociedades. Las concepciones no igualitarias respecto a los humanos, y las que establecían criterios de calidad distinta o desigual jerarquía (en inteligencia, capacidades diversas, etc.) entre grupos humanos facilitaron y legitimaron el empleo de la violencia, reduciendo o eliminando todo riesgo de mala conciencia. De esto puede darse ejemplo con textos de la antigüedad (entre los que no son los menos importantes los de Aristóteles), pero también contemporáneos. Ciertas concepciones de la propiedad, y de los derechos que derivarían de la facultad de castigo que los individuos tendrían respecto a aquellos que se aparten del respeto a ciertos derechos que se tienen por naturales, también legitimaron extremos como la esclavitud (como en el caso de John Locke, al que suele considerarse como exponente fundamental o fundacional del liberalismo).

En el proceso de ocupación del planeta que dejó más abundantes testimonios escritos, el que partiera de metrópolis europeas hace ya más de quinientos años, esas diferencias de apariencia, costumbres y lenguas, y muy particularmente las diferencias de idolatría, fueron un justificativo recurrente para, cuando se entendió necesario, establecer tanto la dominación como impulsar el exterminio. La ocupación paulatina, a creciente velocidad, de lo que solía presentarse como espacios vacíos y desaprovechados, tuvo un soporte técnico que fue imposible contrarrestar por las poblaciones desplazadas, acorraladas, exterminadas.

II

The expected change and tempest is a political one. The plot is ripe, the daggers sharpened, the contingent of assassins hired, the throne of human skulls, styled in their ghastly facetiousness a Presidential Chair, is about to be assaulted. It is long, weeks or even months, perhaps, since the last wave, crested with bloody froth, rolled its desolating flood over the country; it is high time, therefore, for all men to prepare themselves for the shock of the succeeding wave. And we consider it right to root up thorns and thistles, to drain malarious marshes, to extirpate

subsistencia. [...] Para ser competitivos frente a la modernización por la robótica, los trabajadores sometidos deben volverse precarios, subpagados y hasta desechables luego de su uso [...]. Un poco en todas partes, sobre el modelo de las maquiladoras de algunas ciudades de la frontera mexicana, existen ‘campos de concentración liberales’ donde las relaciones sociales de producción del subdesarrollo se instalan y pesan sobre los asalariados de los países ricos como una amenaza o una prefiguración del porvenir» (Joxe 2003: 35).

rats and vipers; but it would be immoral, I suppose, to stamp out these people because their vicious natures are disguised in human shape; this people that in crimes have surpassed all others, ancient or modern, until because of them the name of a whole continent has grown to be a byword of scorn and reproach throughout the earth, and to stink in the nostrils of all men!
W. H. Hudson (1885)

Una dificultad, entre muchas otras, para encarar el estudio de la violencia relacionada con las tensiones y enfrentamientos políticos y sociales del siglo XIX, que es el asunto que nos ocupará, está en la no siempre segura posibilidad de deslindar, en cada acto particular de violencia, la causa o motivación única o principal del mismo. En efecto, la violencia privada puede estar, en grados diversos, relacionada con aquellas tensiones y en las disputas partidarias que llegan al crimen no es infrecuente hallar muchos ejemplos de venganzas personales por asuntos que poco o nada tienen que ver con los partidarismos. En la vida cotidiana, y más aún en tiempos tormentosos, las ocasiones para el aniquilamiento de aquellos que nos disgustan, con los que disputamos bienes o favores, se multiplican y las probabilidades de no encontrar castigo por esos crímenes aumentan.

Al menos esa fue, seguramente, la situación en la región y en aquellos tiempos, en medio de las recurrentes revueltas que antecedieron, por décadas, a la imposición de un orden público controlado, más o menos eficientemente, nunca libre de tensiones, por el gobierno central y sus agentes municipales.

Los crímenes que fueron producto de conflictos interpersonales, ocasionales o de más larga duración, no serán, en principio, los que atraerán la atención aquí, a pesar de su frecuencia y de su constancia. Y de la contribución que hicieran para colorar de púrpura la tierra que habitamos.

Mayor espectacularidad, una importante incidencia, derivada del número de personas enfrentadas y muertas, de la puntualidad de las batallas, de la larguísima duración de los conflictos, tienen las muertes acaecidas en los enfrentamientos entre montoneras o ejércitos. Es particularmente a estas formas de violencia, entre ejércitos gubernamentales e insurgentes, entre fuerzas que, ambas, se pretenden legitimadas en su recurrir a las armas, que se intentará prestar atención.

Si bien la violencia de una pretendida autoridad sobre otra o sobre los seres comunes que, en principio, no ofrecen oposición ni constituyen una amenaza, no comienza con el siglo ni con las guerras que en él se sucederán, por décadas (los primeros encuentros

entre los navegantes europeos y los aborígenes de América, aunque sorprendentemente pacíficos según los testigos y memorialistas, fueron, en infinidad de ocasiones, de inmediato seguidos de capturas de indios por los europeos, esclavización, etc.),¹⁰ lo cierto es que los acontecimientos que reestructuraron los vínculos políticos con las metrópolis e hicieron posible y necesario construir instituciones nuevas, a partir de situaciones locales, dieron origen a una prolongada generalización de la guerra. En ella se implicaron muchas personas, para muchos fue ocasión de ascenso social o recurso para asegurar la mera subsistencia, a ella se arribó por voluntaria decisión o, como en la mayoría de los casos, por imposición.

III

La leyenda del primer fratricida, se reproduce entre nosotros. El hermano se arma para combatir al hermano; y las músicas y los festines y la alegría, festejan un triunfo que Caín no se atrevió á confesar a Dios, pero que nosotros solemnizamos con todo el cinismo de un odio criminal.
Francisco Bauzá (1871)

Una dificultad, de las muchas que hay, que existe para la reconstrucción de aquellas extremas experiencias, para la recuperación de una información cierta sobre sus consecuencias en vidas temprana y violentamente interrumpidas está en que los documentos escritos, además de sus imprecisiones, particularmente los de más amplia difusión, los que los propios contemporáneos (que se beneficiaban o padecían de la condición de actores o testigos de hechos trágicos) redactaron suelen estar cargados de una pasión (que corresponde a las circunstancias extremas en que fueron escritos o a que refieren) y, a menudo, de un propósito propagandístico, de ganar partidarios para la causa, que hace muy inseguro el valor que sus noticias tienen para quien quiere obtener una clara y firme comprensión de lo que exactamente aconteció (como nos advirtió, jocundamente, ya Juan Bautista Alberdi con su historia del gigante Amapolas y sus formidables enemigos). Aunque, también esto es cierto, solo en ellos puede leerse la desgarnecida emoción humana que los partícipes de aquellos episodios sintieron y que influyó en sus decisiones.

Otra en que esos documentos escritos tienen un origen letrado, necesariamente minoritario, socialmente sesgado, suelen provenir de los promotores intelectuales de las

¹⁰ Lo cuenta Colón, lo cuenta Pigafetta, lo cuenta Vaz de Camina, lo cuenta Schmidel ...

disputas, de algunos de sus jefes de partido, pero no dan cuenta ni de la perspectiva ni de los padecimientos de la mayoría iletrada, socialmente subalterna que expuso su cuerpo, empleó sus destrezas en las luchas y entre quienes está también la enorme mayoría de los muertos.

Entonces, no solo el inevitable (y hasta necesario) olvido diluye la noticia e impide el conocimiento de todas estas circunstancias trágicas, con su retahíla de cadáveres, sino que (y probablemente no se trate de una generalización ni injustificada ni injusta) «[...] par la nature des choses, les documents émanent des puissants, des vainqueurs. Ainsi l'histoire n'est pas autre chose qu'une compilation des dépositions faites par les assassins relativement à leurs victimes et à eux-mêmes» (Weil 1949: 149).

De ahí que la arqueología, la antropología forense puedan hacer, en el futuro, una contribución decisiva para develar la verdadera magnitud del holocausto.

IV

*Todos los periodistas repiten en sus artículos aquellos chistosos versitos.
Nosotros somos los buenos,
Nosotros ni más ni menos
La Periódico-Manía (N. 3, Montevideo, septiembre 24 de 1831)*

El valor movilizador de los textos, de los artículos en los periódicos (cuya multiplicación acompaña a esta historia, a la que se vinculan también como voceros de los bandos y como agitadores de las posturas extremas), del empleo de ciertas frases y epítetos («salvajes unitarios», «manco castrador», «loco traidor», vivas y muera en cintas, publicaciones, papel sellado y membretes varios...) fue claramente comprendido por todas las partes y concientemente empleado para mantener a la población aterrorizada o comprometida con la causa.

Pero la admisión de que la propaganda (incluso sistemática, que no es un invento del siglo XX) y las exageraciones a que la pasión (odios de partido o personales) pueda dar lugar también deban ser tenidas en cuenta al leer los documentos (como corresponde que hagamos con los que escriben nuestros propios contemporáneos sobre nuestras actuales disputas y experiencias), no puede justificar la disminución o la prescindencia y negación de los hechos sobre los que dan cuenta.

Con todas las prevenciones que se requieran, su lectura informa sobre hechos horrorosos, sobre la experiencia del miedo y el terror o sobre su empleo para ejercer el dominio, más allá de si la violencia extrema de que dan cuenta documenta el gusto de los actores por derramar sangre o que se derramó sangre «por necesidad» (para contener «la anarquía», rechazar «la invasión», restaurar «las leyes», defender «la libertad», consolidar «la autoridad», hacer triunfar «la civilización», salvaguardar «el honor nacional», etc.).

Esa multiplicación de los episodios de violencia, que implicaban a civiles y militares (y el trasiego entre esas categorías era rápido y frecuente), llamó la atención de muchos viajeros extranjeros que tuvieron ocasión de visitarnos, como fue el caso del naturalista inglés Charles Darwin, entre 1831 y 1836, que observa ciertas características, al visitar nuestra ciudad de Colonia, de la vida social platense que podían explicar las dificultades para alcanzar una vida política ordenada y relativamente calma:

More generals are numbered (but not paid) in the United Provinces of La Plata than in the United Kingdom of Great Britain. These gentlemen have learned to like power, and do not object to a little skirmishing. Hence there are many always on the watch to create disturbance and to overturn a government which as yet has never rested on any stable foundation.

Y aún agrega:

On the other hand, many robberies are committed, and there is much bloodshed: «the habit of constantly wearing the knife is the chief cause of the latter. It is lamentable to hear how many lives are lost in trifling quarrels. [...] Robberies are a natural consequence of universal gambling, much drinking, and extreme indolence [para culminar informando que] Police and justice are quite inefficient. If a man who is poor commits murder and is taken, he will be imprisoned, and perhaps even shot; but if he is rich and has friends, he may rely on it no very severe consequence will ensue. It is curious that the most respectable inhabitants of the country invariably assist a murderer to escape: they seem to think that the individual sins against the government and not against the people. (1890: 105, 113-114)

Más de medio siglo después, el uruguayo Luis Suárez, entonces en Paraguay, afirmará: «Para hacer valer mi opinión evoqué mi experiencia de hijo de un país ¡ay! con más revoluciones en su historia que cuentas tiene un rosario» (1931).

V

El espíritu de venganza, en la exaltación de los partidos, forma generalmente fanáticos, y el fanatismo así civil como religioso, produce extravíos, que colocan a los hombres en la esfera de los salvajes.
Juan M. de la Sota (1841)

Los vínculos personales y familiares, el patronazgo y padrinazgo, la incertidumbre y disputa respecto a la institucionalización de una jerarquía de gobierno, la inseguridad respecto de las lealtades que brindarían beneficios o protección, la necesidad de buscar refugio en lealtades personales y en redes de dependencia, en pertenencias partidarias o de bandería antes que en otras más amplias, provinciales o nacionales, inclusive la reiterada experiencia de situaciones en las que «el individuo ya no es nada fuera de su tarea elemental de defender su estirpe» (Musil 1992: 58), o «la espesa maraña de los odios» (Acevedo Díaz 1965: 7), explican muchas de las formas en que esas cruentas luchas se dieron y su misma prolongación.

En cuanto al origen de las discordias que derivaban en enfrentamientos sangrientos, suelen los bandos formular planteos que denotan, por lo menos, cierta abismal incompreensión de los motivos y argumentos de los adversarios, cosmovisiones incompatibles, a veces de sorprendente continuidad histórica (y en las que nos encontramos, con o sin conciencia de ello, por herencia o influencia, aún envueltos y enredados; ¿consistirán acaso en eso las tradiciones de pensamiento?)

Así, por ejemplo y en nuestra Banda, la Gazeta de Montevideo (hostil al bonaerense partido de la independencia, defensora de la moral y el evangelio y de los principios de la religión revelada) del 10 y 24 de setiembre, así como del 1º de octubre de 1811, en un discurso o serie de artículos «Sobre la ilustración en la América española», atribuía a «los subversivos libros franceses» y los «filosofismos» el fin de la tranquilidad y paz en América.

Agregando después, al hablar de la «educación del pueblo» y contra los «filósofos novadores», que

El siglo 18, que aventajó en la ilustración general a todos los que le precedieron, es por nuestra desgracia el que abundó de hombres inmorales, que haciendo consistir los verdaderos conocimientos filosóficos en el delirio de la razón, destruyeron con sus costumbres públicas, así como con sus perversas doctrinas, la base principal en que estriba el conocimiento del pueblo [un pueblo del que, por otra parte, se había escrito que «necesariamente es inconstante» y «atrevido»], su dirección y el buen uso de la docilidad, que forma su carácter (Gazeta de Montevideo, N. 42, martes 15 de octubre de 1811, pág. 265).

En efecto, a juicio del redactor, «La Francia se ha visto asolada por aquella fatalidad, y desde que Raynal, Rousseau, Voltaire y Montesquieu se hicieron los maestros del pueblo, desapareció el orden, se le huyó la felicidad, y perdió el escaso conocimiento que tenía para dirigir a su bien todas sus obras; casi en todas las partes del mundo ha habido iguales resentimientos; porque a todas ellas se extendió la corrupción degradante de la naturaleza [...]» (Gazeta de Montevideo, N. 42, martes 15 de octubre de 1811, p. 266).

A comienzos del siglo XX, en la misma ciudad de Montevideo (que hacía ya 70 años era la capital de una república independiente, como consecuencia quizá no del todo deseada ni esperada de los acontecimientos de 1810/1811) y al formular «El legado del siglo XIX», el arzobispo Mariano Soler se mantiene dentro del mismo marco intelectual, y escribe:

Contra el cristianismo se levantan, no sólo los sabios y filósofos, que ejercen principado en la esfera del pensamiento racionalista, sino también los partidos políticos y las supremas potestades de la tierra: así los que llevan la voz de democracias alborotadas y turbulentas, como muchas de las que representan a la viejas monarquías.

Y es que no han conocido los siglos seductora mayor ni más peligrosa que esa Revolución preparada por las impías doctrinas de Voltaire y de Rousseau. [...] Llena de confianza en la omnipotencia de la razón humana, proclama en filosofía a la razón como único criterio de certeza, y no admite por fundamento social más que unos cuantos principios sentados por la razón pura, acerca de la perfección y bondad originaria del hombre abstracto, y de la libertad, igualdad y soberanía natural; la teoría y el razonamiento puro son el cimiento de las instituciones que levanta. (Soler 1901: 10)

Desacuerdos como los que estos textos ponen en evidencia (fueran ocupación y preocupación de muy pocos o de muchos), que aparecen como conflictos insolubles mediante el diálogo o muy difícilmente negociables (sin acuerdos sustantivos admisibles y compromisos imaginables el debate y la deliberación resultan inconducentes para lograr un arreglo), se dirimieron mediante la violencia, en algunas etapas, y luego por el prolongado predominio de una mayoría de prosélitos que impuso su solución apoyándose en la capacidad coercitiva de la ley y sus agentes. En todo caso contribuyen a explicar la condición endémica del enfrentamiento intransigente, que parece requerir para su superación, como argumentara Thomas Hobbes en circunstancias equiparables (pero casi dos siglos antes), el acatamiento general de las decisiones de una autoridad soberana (pero había entonces varias en disputa y ninguna estaba dispuesta a renunciar a la pretensión de ser obedecida).

VI

Los cuerpos quedaban insepultos para servir de pasto a las aves carnívoras.
César Díaz (1968: 74)

Puede sorprendernos hoy, quizá, la crueldad reiterada que todos los bandos emplearon en los combates, una actitud abundantemente documentada y que interpretaciones posteriores tratan de explicar en razón de la sensibilidad mayoritaria en la época, cierta costumbre carnífera a la que las prácticas rurales habitarían, el predominio de una mentalidad «bárbara» (y sin embargo también la crueldad fue alentada y practicada por los más educados, los más «civilizados» entre los contemporáneos),¹¹ la ausencia de una

11 En una carta a Bartolomé Mitre, entonces gobernador de Buenos Aires, luego presidente de la República, historiador, fundador del diario La Nación, traductor de la Divina Comedia, filólogo, múltiples veces senador, que se ha citado muchas veces, Domingo Sarmiento (que lo sucedería en la presidencia), cuyo excepcional talento de escritor y mérito ensayístico es indiscutible, así como lo es su fundacional papel para la construcción del sistema escolar chileno y argentino, le aconsejaba: «No trate de economizar sangre de gauchos, este es un abono que es preciso hacer útil al país; la sangre es lo único que tienen de seres humanos» (carta del 20 de setiembre de 1861, Cf. Chumbita 2000: 37) Y a tal punto estaba Sarmiento convencido de la bondad de esa práctica que, según transcribe Acevedo, dirá «Nadie me ha comprendido [...] Mi grande obra ha sido acabar con el gaucho montonero y anular al gaucho político» (Acevedo VI: 279). Juicio con el que coincidirá, en 1916, Leopoldo Lugones, que escribe, de acuerdo a las teorías raciales aceptadas en la época: «Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena» (1960: 51). El general unitario Lavalle, por su parte, en 1840 publicó una proclama que dice: «Se engañarán los bárbaros si en su desesperación imploran nuestra clemencia. Es preciso sacrificarlos a todos, para no ser degollados por

educación general que domeñare los impulsos, las inclinaciones de ciertos tipos humanos o «razas», la ineficiencia de las leyes o del control de su acatamiento, la consecuencia de tener que controlar y utilizar «una gran cantidad de esclavos africanos, indolentes y acostumbrados al rigor, que solo con él se consigue que se vistan, que se asean y que observen los deberes del soldado, y de otra parte peor reclutada en la crujía de la cárcel; hombres incorregibles, que si fuera a darse cumplimiento a lo que prescriben las ordenanzas militares, sería necesario fusilar con frecuencia», como escribió León de Palleja (Acevedo 1933 III: 487), ejércitos integrados por «la hez» y por criminales.

Esa crueldad no solo se daba en ocasión de los enfrentamientos, o después de ellos, en la ejecución impiadosa de los vencidos, heridos o capturados. «Las víctimas eran conducidas al lugar del suplicio, en grupos de veinte o más hombres, con los brazos fuertemente ligados por la espalda, seguidos de un degollador y de la correspondiente escolta; y cuando llegaban al sitio fatal, el verdugo los empujaba con violencia, les hacía caer de bruces y separaba las cabezas de los troncos» (Díaz 1968: 73-74).

Respecto a lo que ocurriera con los apresados tras la batalla de Arroyo Grande. E informa que las ejecuciones: «empezaron el mismo día 6 de diciembre después de concluida la batalla, y continuaron por tres o cuatro días más, según las fuerzas destacadas en persecución de los dispersos, iban regresando al cuartel general con los prisioneros que habían hecho» (Díaz 1968: 74-75).

Una escena que recuerda las propias de las cuereadas, del rodeo y captura de vacunos y que no ocurriera entonces ni por primera ni única vez. Años después, según nos narra el propio Díaz, que morirá fusilado en Quinteros, tomada la ciudad de Buenos Aires tras la batalla de Caseros, Justo José de Urquiza ordena ejecuciones de los saqueadores.

A medida que se iban capturando, se remitían a la casa de policía y allí eran inmediatamente pasados por las armas, sin más justificación de delito, que la de haber sido aprehendidos llevando en las manos, alhajas u otros objetos robados. Algunos han hecho ascender hasta doscientos el número de víctimas sacrificadas

ellos. Purguemos a la sociedad de estos monstruos inhumanos y viles sostenedores de la más sangrienta tiranía. Muerte, muerte sin piedad, correntinos, a los salvajes que intentan borrarlos de la lista de los pueblos libres» (Acevedo 1933 II: 21).

por esta causa, mientras otros aseguran que no pasó de treinta, comprendidas algunas mujeres. (1968: 255)¹²

Y también de vencidos capturados:

A la fusilación de Chilavert siguieron muchas otras. [...]. Se ejecutaban todos los días de a diez, de a veinte y más hombres juntos, sin otra formalidad que la de justificar la identidad de las personas [...]. Las ejecuciones tenían lugar en los campamentos, es decir en medio de las quintas o a las orillas de los caminos más frecuentados; y los cuerpos de las víctimas quedaban insepultos en los mismos parajes en que habían sido privados de la vida, cuando no eran colgados en alguno de los árboles de la alameda que conduce de la ciudad a Palermo. (1968: 257).

Era inclusive previa a las batallas. El reclutamiento mismo de los ejércitos, de línea o milicias, montoneras o regulares, se hacía recurriendo a la leva, a la imposición. En consecuencia, las tropas que se enfrentaban no estaban motivadas, sino en minúscula parte, por oposiciones ideológicas o convicciones de algún tipo, ni siquiera por claros intereses encontrados (salvo el de cada quien de preservar la propia vida o ganar un botín en disputa). No era infrecuente la desertión o, lo que puede sorprendernos, que los vencidos se integraran al ejército vencedor, sin más trámite.

El contralor de cuerpos militares así constituidos exigía el empleo del terror y de una bárbara disciplina (para obtener esa «pasiva obediencia» que se requiere del soldado), como lo documentan, por otra parte, muchos textos y hasta disposiciones legales y reglamentarias. Puede asombrarnos que a partir de tales procedimientos puedan haberse intentado centenares de revueltas y prolongados esfuerzos de resistencia o represión. Pero lo cierto es que la misma lucha de independencia se nutrió, por ejemplo, de la oferta de libertad a los esclavos¹³ a cambio de la incorporación a los ejércitos y de la imposición a los dueños de

12 El editor español Benito Hortelano, en sus memorias, apunta una cifra mayor de muertos: «Se calcula en 500 personas las que murieron en las calles y fusiladas por la Comisión militar» (1972: 89); y aún más agrega Berutti en las suyas: «[...] a los que agarrasen robando en el acto los fusilaron, como lo efectuaron habiendo muerto a más de seiscientos ladrones y entre ellos algunas mujeres [...]» (2001: 487).

13 El empleo de esclavos e indios en estas peleas (además de personas de las llamadas «clases») no fue una innovación revolucionaria sino que tiene abundantes antecedentes coloniales y fue una práctica extendida (ver, por ejemplo, Lima 2002), entre otras razones, porque se necesitaban brazos para los ejércitos e impedir su empleo por los «españoles o realistas» (lo que, por cierto, no evitó que muchos pelearan en ese bando y recibieran «gloriosa muerte» en defensa de los «sagrados derechos» de la monarquía o que pelearan, sucesivamente, en ambos bandos. Ver Blanchard 2002: 510 y ss.).

esclavos de que cedieran uno de cada tres para integrarlos a batallones (Wilde 1977: 117). Para la defensa de la ciudad de Montevideo, cuando comenzaba el sitio en febrero de 1843, también se recurrió a esos soldados involuntarios, que integraron las fuerzas de línea. Díaz, que entrenó y comandó uno de esos cuerpos, narra que el día 12 de diciembre de 1842 el gobierno que encabezaba Joaquín Suárez propuso a (y obtuvo de) la Asamblea General la sanción de una ley de abolición de la esclavitud que, simultáneamente, autorizaba al ejecutivo a destinar al servicio militar a todos quienes fueren esclavos, habiéndose reunido por este medio ya para la tarde del 14 de diciembre a 700 hombres. Se congratula Díaz de que, tras muy pocos días de ejercicios, esos hombres de color:

[...] nacidos en los desiertos africanos, que jamás habían tenido en sus manos un fusil, maniobrasen e hiciesen fuego en batallón. Verdad es que ellos [comenta sin ironía perceptible], a pesar de los estrechos límites de su inteligencia, comprendieron al parecer la alta misión a que estaban destinados; apreciaron debidamente la transición que habían hecho de la desdichada condición de siervos a la distinguida clase de soldados de la república [...]. (1968: 35-36).

Aunque no deja de lamentarse que los propietarios de esclavos, cuyo celo patriótico o entusiasmo ideológico aparentemente era menos fuerte que el aprecio por el valor de esas propiedades amenazadas de desaparición, «se habían dado prisa a ocultarlos en la ciudad o a embarcarlos para el Brasil» (1968: 42). Una evasión que cuadruplicaba el número de los enrolados, pues Díaz estima en tres mil los esclavos existentes en el departamento de Montevideo a la fecha de la resolución.

No solo los hombres aptos de color fueron reclutados inconsultamente. Aunque «nadie acudía al llamado de las autoridades; y los que eran compelidos a obedecerlas desaparecían a las pocas horas de haberse presentado» y «si un oficial lograba reunir en un día cien o doscientos hombres, en la noche se quedaba solo» (Díaz 1968: 47), algunos miles de hombres fueron puestos en armas.

Ya en mayo de 1842 el gobierno de Montevideo, temiendo la invasión del territorio, había dispuesto la obligación de prestar servicios militares activos para todos los hombres avecindados en la República y de entre 14 y 50 años (con la excepción de los extranjeros registrados en los consulados y de quienes practicaban ciertos oficios: carniceros, aguateros y panaderos). Pero había una vía de eludir la disposición enrolatoria, que era la de salir del país en muy breve plazo (tres días) y asumir el pago mensual de uno o varios soldados de

línea, lo que, cabe suponer, los habitantes impudientes difícilmente podrían hacer (Acevedo 1993 II: 25).

El recurso a los indios se repetirá, por todos los bandos, mientras ellos fueron lo suficientemente numerosos y en tanto fueran manipulables con fines militares (guaycurús entre los que vencieron en Monte Caseros, los «amigos de Rosas», los «amigos» de Artigas, etc.).

Essex Vidal, que los pintó, nos dice de los soldados de la Banda Oriental hacia el año 1820:

No son, en verdad, más que gauchos con otro traje, y apenas si resultan más formidables por el hecho de haber añadido al cuchillo, lazo y boleadoras, la carabina y sable como auxiliares. [...] Así armados, viviendo habitualmente al aire libre, durmiendo con sus caballos, sin más necesidades de alimentación que la carne, para obtener la cual, siempre llevan ante sí el ganado vivo dejando un desierto a sus enemigos, estos soldados realizan un sistema guerrero extravagante, huyendo ante sus enemigos y contraatacando cuando estos menos lo esperan. Incapaces de desempeñarse en conjuntos numerosos, nunca presentan un cuerpo compacto al enemigo, al cual sin embargo tienen constantemente alerta, molestándolo y hostilizándolo sea su fuerza cual fuere. (1999: 161)

En los momentos más álgidos de los enfrentamientos, el reclutamiento forzado de combatientes se generalizaba. Recuerda Berutti que:

[...] concluyó el presente año de 1851, con la desgracia de estar todos los ciudadanos de la ciudad y su provincia [Buenos Aires] sobre las armas haciendo ejercicios militares como soldados sin distinción de empleados, abogados, escribanos, jueces, etcétera, capaces de llevar las armas, y hasta los niños de doce años a dieciséis, los primeros para tambores y los segundos para soldados, habiéndose llevado de los pueblos de la campaña sin distinción de personas pobres ni ricos, que han tenido que dejar abandonadas sus casa de comercio y quedando a cargo de los establecimientos de campaña las mujeres, hombres viejos y niños de menos de doce años, por lo que la campaña de halla desolada, sin tener quién mire por los ganados y casas de comercio, causando esto una ruina general. Sólo los extranjeros no son molestados pues siguen trabajando en sus negocios muy tranquilos todo el día, y los hijos del país no tienen más que para sus negocios sólo la mañana del día, pues todas las tardes tienen que asistir con graves penas desde

las tres de la tarde hasta el toque de oraciones a los ejercicios, por lo que toda la provincia se halla en asamblea, la gente desesperada por no tener cómo subsistir y sus familias, si son casados, sin casi los alimentos de primera necesidad; todo ha subido de precio y nada se gana [...]. (2001: 483)

No parece entonces creíble que, a pesar de toda la conflictividad violenta que se extiende desde 1810, al menos, hasta comienzos del siglo XX, fueran todas aquellas personas, en varias generaciones, presas de algún «entusiasmo bélico» luego olvidado, de una hoy perdida devoción por «*physical courage and the love of battle*» (Wells 1991: 39).¹⁴ Lo que no implica negar que algunos, y quizá muy especialmente entre los jefes y principales actores, sí compartieran un verdadero entusiasmo por ese recurso extremo y mortífero (algo de ello nos llega en la retórica de los discursos, poemas e himnos de aquel tiempo).

VII

Our very brief and rather tragic history.
Jorge Luis Borges (1981)

Al referir al degollamiento de dos prisioneros, en un episodio de las revueltas contra el primer ejercicio presidencial de José Batlle y Ordoñez en 1903, que «El Alacrán» (un teniente de las fuerzas gubernamentales de apellido Arrúa) personalmente cometiera, Eduardo Acevedo escribe que el encarcelamiento, juzgamiento y condena del criminal «se trataba de una novedad en las revoluciones del Río de la Plata, donde los hechos de sangre ocurridos durante la contienda, por terribles que fueran, quedaban siempre impunes y hasta cobijados por las leyes de amnistía» (Acevedo VI: 264-265).

Cuadros tenebrosos que se reiteran y no parecen haber escandalizado mayormente a nuestros mayores (al menos durante muchas décadas del siglo XIX), que quizá los aceptaron con resignación, o cierta impasibilidad o estoicismo ante tantas infamias, padecidas o cometidas, repetidas, que formaron parte de sus circunstancias al punto de

¹⁴ Por otra parte, un articulista de El Comercio del Plata, en el segundo año de sitio de Montevideo, observa que la población de la ciudad es dócil y de «indole templada» pues los robos no son comunes y las violencias tampoco «en una situación tan tirante como la que ocupamos; con una población toda armada y compuesta de individuos de tan diversas naciones» (6 de octubre de 1845).

que se hicieran, en muchos, hábitos y oficio. Al modo con que las ejecutan dos personajes de «El otro duelo», una narración de Borges que finaliza en una «[...] escena [que] es leída con indulgencia o con admiración, y no con horror» (Cf. en Bordelois 1999: 134).

A esa inclemencia predominante probablemente contribuyeron múltiples factores, desde la prédica ideológica de minorías a las experiencias y situaciones vitales mayoritarias, en parajes con baja densidad de población, agrestes, en los que la destreza y fuerza personales solían resultar decisivas para subsistir, entre endebles instituciones o fuera del alcance de ellas, sin el amansamiento que pudiera producirse en la escuela ni por la prédica religiosa (los medios urbanos, los sectores educados y los agentes religiosos no fueron tampoco inmunes a la iracundia y de allí provenían quienes fundamentaron o propiciaron, con proclamas y argumentos, las disputas y revueltas).

En todo caso, fue propio de los conflictos políticos del siglo XIX en la región (y no es imposible encontrar ejemplos en el siglo XX de lo mismo) el considerar como parias a los adversarios políticos, al modo en que lo indica, por ejemplo, el manifiesto que revolucionarios nacionalistas dieran a luz en setiembre de 1870 (Aroztegui, Tomo I, pág. XIII) o como el propio Rosas admitiera al declarar: «Si he podido gobernar 30 años aquel país turbulento, a cuyo frente me puse en plena anarquía y al que dejé en un orden perfecto, fue porque observé invariablemente esta regla de conducta: proteger a todo trance a mis amigos, hundir por cualquier medio a mis enemigos» (Cf. Lynch 1997: 75). Una negación de humanidad, de reconocimiento del opositor en tanto humano, una general intolerancia. Echeverría, al ordenar los recuerdos de sus experiencias juveniles (las de la década de 1830), da cuenta de que «La sociedad argentina entonces estaba dividida en dos facciones irreconciliables por sus odios, como por sus tendencias, que se habían largo tiempo despedazado en los campos de batalla [...]» (1928: 93).

Pero esta repetición de la violencia, que simboliza en el Plata una narración augural como «El matadero», no fue solo producto o consecuencia del desenfreno de las guerras civiles y de la (con el distanciamiento que permite o al que obliga el tiempo pasado desde entonces) ahora poco menos que incomprensible reiteración de “revoluciones”, sino que también emergía en ausencia de ellas, en las pausas entre una y otra revuelta, incluso cuando estas se evitaban o postergaban, justamente por temor de que alguna o todas ellas «[...] lejos de darnos Patria, nos traería a una restauración (la peor de todas las revoluciones), o la anarquía, o el predominio de nuevos caudillos» (Echeverría, 1928: 96).

Si bien refiriéndose al sur del Brasil, Florencio Sánchez quizá no estuviera exagerando al sostener que «Si se pudiera hacer una estadística exacta de la mortalidad en aquellas regiones, tendríamos que el mayor porcentaje lo daría la muerte violenta y por degüello». Un procedimiento criminal que, nos informa, «constituye la forma única del homicidio y hasta del suicidio» (Sánchez 1903).

Ante tanta violencia, por causas colectivas o en contiendas personales, con la alborada del siglo que dejáramos atrás hace poco más de una década, curiosas novedades, incluso las más banales y corrientes, pueden publicitarse (no sin humor) como pacificadoras. Así, leemos en la revista montevideana *Rojo y Blanco*: «Durante setenta años, todos los crímenes han sido aquí posibles. No exagero. Y desde que el Agua de Salus se encuentra en todas las mesas, todo ha cambiado. Las pasiones han perdido su violencia salvaje y las costumbres se han dulcificado».¹⁵

Muchas muertes, continuados desórdenes, invasiones desde casi todos los puntos cardinales, incitaciones reiteradas al exterminio del adversario, a matar o morir por causas que lo justificarían (para sus partidarios), cuerpos insepultos y sepultados ya no se sabe donde (así como desconocemos las exactas circunstancias, los nombres de los más, sus razones...). El sacrificio de innumerables personas, durante más de siete décadas (y ello sin contar las secuelas contemporáneas nuestras que, en más de una ocasión, volvieron a habilitar la aniquilación de seres humanos), explicaría la adecuación de una colorida denominación de nuestra tierra en el siglo XIX.

¿Cuál será el origen o el primer antecedente literario escrito de la denominación, que con Hudson se haría famosa, de esta región como tierra purpúrea? En este sentido, cabe recordar que Sarmiento, en carta desde Montevideo del mes de enero del año 1846 (publicada en libro en sus *Viajes por Europa, Africa i América*, Imp. Julio Belin, Santiago de Chile, 1849), dice:

Habíamos dejado atrás las islas Malvinas, i el capitan cuidadoso tomaba por las estrellas la altura, por temor de dar de hocicos con el fatal Banco Inglés. Una tarde, en que los celajes i el barómetro amenazaban con el *pampero*, el mal espíritu de estas rejiones, entramos en una zona de agua purpúrea que en sus orillas contrastaba perfectamente con el verde esmeralda del mar cerca de las costas.

15 Drum, «Salus, 'En flânant'», en *Rojo y Blanco*, N. 3, 1º de julio de 1900.

Era acaso algún enjambre de infusorios microscópicos, de aquellos a quienes Dios confió la creación de las rocas calcáreas con los depósitos de sus invisibles restos; pero el capitán que no entiende de estas cosas dijo, medio serio, medio burlándose «estamos en el Río», i señalando la enrojecida agua, «esa es la sangre, añadió, de los que allá degüellan». Aquella broma zumbó en mis oídos como un sarcasmo verdaderamente sangriento. Por lo pronto permanecí enmudecido, triste, pensativo, humillado por la que fué mi patria, como se avergüenza el hijo del baldón de sus padres. ¿Creerá usted que tomé a mi cargo probar que eran infusorios, i no nuestra sangre la que teñía el malhadado río?

¿Acaso fue, será justa la aseveración de Enrique Molina quien, en un bellissimo pero trágico examen poético de nuestra historia, sostiene que «nada en aquella sociedad se inspiraba en el amor, todo estaba dirigido a negarlo» (1973: 15)? ¿Habrá cambiado la sociedad rioplatense actual y ya no será más justificable esa colorida atribución al agua y suelo de nuestro entorno?

REFERENCIAS

- ACEVEDO, Eduardo
1933 *Anales históricos del Uruguay*. Tomos I a VII. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo
1965 *Lanza y sable*. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos.
- BAUZÁ, Francisco
1871 «La nube roja». *La Bandera Radical*, año I, N. 2.
- BENJAMIN, Walter
1995 *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán.
- BERUTTI, José Manuel
2001 *Memorias curiosas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BILBAO, Manuel
1998 *Vindicación y memorias de don Antonino Reyes*. Buenos Aires: El elefante blanco.
- BLANCHARD, Peter
2002 «The language of liberation: Slave voices in the wars of independence». *Hispanic American Historical Review*, N. 82, p. 3.
- BORDELOIS, Ivonne
1999 *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba.
- BORGES, Jorge Luis
1981 «Executions have replaced bombs». Buenos Aires: Herald.
1989 «El otro duelo». En *Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé.

CHUMBITA, Hugo

2000 *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires: Javier Vergara Ed.

DARWIN, Charles

1890 «Journal of researches into the natural history and geology of the countries visited during the voyage of H.M.S. "Beagle" round the world, under the command of Capt. Fitz Roy, R.N». <http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-DarJour_N69703.html>.

DÍAZ, César

1968 *Memorias*. Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos. Montevideo: Ministerio de Cultura.

ECHEVERRÍA, Esteban

1928 *Dogma socialista. Precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*. Buenos Aires: La cultura argentina.

ESSEX VIDAL, Emeric

1999 *Buenos Aires y Montevideo*. Buenos Aires: Emecé Editores.

HORTELANO, Benito

1972 *Memorias (parte argentina), 1849-1860*. Buenos Aires: Eudeba.

HUDSON, William H.

1904 *The purple land. Being the narrative of one Richard Lamb's adventures in The Banda Oriental, in South America, as told by himself*. 2.^a ed. New York: s.e.

JOHNSON, Paul

2007 *Heroes. From Alexander the Great and Julius Caesar to Churchill and De Gaulle*. S.l.: Harper Collins e-books.

- JOXE, Alain
2003 *El imperio del caos. Las repúblicas frente a la dominación estadounidense en la posguerra fría.* Buenos Aires: F.C.E.
- LIMA, Carlos A. M.
2002 «Slaves of combat: the instrumentalization of violence in master/slave relations in Portuguese America (1580-1850)». *Revista Sociología Política*, N.18 pp. 131-152. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782002000100009&lng=en&nrm=isoISSN0104-4478>.
- LUGONES, Leopoldo
1960 *El payador.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LYNCH, John
1997 *Juan Manuel de Rosas 1829-1852.* Buenos Aires: Emecé.
- MARX, Karl
1971 *El capital.* Tomo 3. México: Siglo XXI Editores.
- MASSOT, Vicente
2003 *Matar y morir. La violencia política en la Argentina (1806-1980).* Buenos Aires: Emecé.
- MOLINA, Enrique
1975 *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman.* Buenos Aires: Losada.
- MORENO CHUMILLAS, Evelio
1991 *Las ciudades ideales del siglo XVI.* Barcelona: Sendai Ediciones.
- MUSIL, Robert
1992 *Ensayos y conferencias.* Madrid: Visor.

MICHAUX, Yves

1989 *Violencia y política. Una reflexión post-marxista acerca del campo social moderno.* Buenos Aires: Sudamericana.

NORTHRUP, David

2003 «Free and Unfree Labor Migration, 1600-1900: An Introduction». *Journal of World History*, vol. 14, N. 2. <<http://www.historycoop.org/journals/jwh/14.2/northrup.html>>.

PILGER, John

2007 «Who's afraid of Michael Moore?» *New Stateman*.

RESTA, Eligio

1995 *La certeza y la esperanza. Ensayo sobre el derecho y la violencia.* Barcelona/ Buenos Aires: Paidós.

SÁNCHEZ, Florencio

1903 «El caudillaje criminal en Sudamérica». En *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*. Tomo II. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional.

SOLER, Mariano

1901 *El legado del siglo XIX. Temores y esperanzas respecto de la sociedad moderna.* Montevideo: Tipografía Uruguaya de Marcos Martínez.

SUÁREZ, Luis

1931 *De Tupambaé al Apa. Expedición de auxilios a los heridos de Tupambaé (revolución de 1904). Un año en el Paraguay. Recorriendo el África francesa.* Montevideo: s.e.

VAZ FERREIRA, Carlos

1922 *Sobre los problemas sociales.* Montevideo: Imp. El Siglo Ilustrado.

UNA HISTORIA DE TIERRA Y AGUA PURPÚREAS

WEIL, Simone

1951 *La condition ouvrière*. París: Gallimard.

1949 *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*.
París: Gallimard.

WELLS, H. G.

1991 *The time machine*. Estados Unidos: Bantam Books.

WILDE, José Antonio

1977 *Buenos Aires desde 70 años atrás (1810-1880)*. Buenos Aires: Eudeba.

WILSON, Edmund

1972 *Hacia la estación Finlandia*. Madrid: Alianza.

WOLLSTONECRAFT, Mary

s.f. «Letters written during a short residence in Sweden, Norway, and
Denmark». <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext02/ltswd10.txt>>.

ZAMBRANO, María

1996 *Persona y democracia*. Madrid: Siruela.

ZAVALA MUNIZ, Justino

1937 «Síntesis de la situación brasilera. Sus orígenes, su estado, su futuro».
Ensayos, año II, N. 7, pp. 55-68.



aproximaciones **APROXIMACIONES**



A donde nos lleve el texto: Mishima/Bellatin en el centro de sí mismo

Fernando Iriarte

jiriarte@ulima.edu.pe
Universidad de Lima

Resumen: El presente ensayo es una no-lectura de la *Biografía ilustrada de Mishima* de Mario Bellatin. Para lograr este propósito, se averigua cuál es el lugar del lector frente a una escritura como aquella, cómo puede recrearse el texto en la medida de declararlo una página en blanco y en qué se asienta esa vacuidad para poder hacerlo legible.

Palabras clave: Narrativa contemporánea, hermenéutica, texto, lector

Abstract: The following essay is a non-reading of the *Biografía ilustrada de Mishima* by Mario Bellatin. To achieve this purpose, one has to find out where the reader stands on a text like this, how the text can be reproduced to the extent of declaring it a blank page and where this emptiness settles to make it readable.

Keywords: Contemporary narrative, hermeneutics, text, reader

En blanco

«Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos».
Mario Bellatin, Biografía ilustrada de Mishima

En la novela de Pablo de Santis *El enigma de París*, un grupo de investigadores notables, enfrascados en una discusión sobre la posibilidad de entender mediante algunas metáforas la investigación criminalística, propone las siguientes imágenes alusivas al enigma criminal: el rompecabezas («¿pero a qué se parecen nuestras investigaciones, sino a la paciente búsqueda de la forma escondida?»), las pinturas de Arcimboldo («No lo habría descubierto si no hubiera invertido mi perspectiva: eso es lo que hacemos siempre cuando resolvemos un enigma»), la esfinge («la esfinge interroga, pero ella misma es un enigma a la vez»), una pizarra de Aladino («Entre tantos dibujos borrados, algunos dejan su huella, y el conjunto de esas huellas forma un dibujo secreto») y una página en blanco («el enigma no está en un fondo inalcanzable, está en la superficie. Somos nosotros los que inventamos el enigma como enigma»). Una a una, estas imágenes, grosso modo, sintetizan las etapas que componen el desarrollo de la crítica o interpretación literarias (la hermenéutica clásica en busca del sentido de fondo, la mirada oblicua de la deconstrucción y del psicoanálisis, la teoría de la recepción y el posmodernismo, por ejemplo) y los tipos de lectura derivados de ellas. Solo la página en blanco, sin embargo, simboliza una lectura de los hechos que prescinde de signos preestablecidos y de un sujeto intencional capaz de cifrarlos. En todos los demás casos, más allá de los detalles que los vuelven particulares, se busca reconstruir un signo, dado que los crímenes no solo son atroces, sino, sobre todo, secretos, y su solución depende de la reunión de una faz en algún sentido perceptible con una oculta: la lógica criminal es la del encubrimiento traducible en descubrimiento. Por eso implica también una voluntad subyacente a quien le pertenecen las huellas que grafican el vínculo entre el misterio inicial y la verdad, y se da por supuesta cierta legibilidad, así como los actores, espacios y elementos asociados con ella.

La página en blanco, en cambio, alude a una no-lectura, pues excluye la representación (en tanto que está negada de antemano la presentación articulada del fenómeno), fundamental para el acto lector del texto, y la reemplaza por la creación, es decir,

por la perspectiva creativa del detective, que construye el caso como si se tratara del propio autor. Creo que la mejor manera de leer *Biografía ilustrada de Mishima* es, precisamente, siguiendo aquella pauta: no leerla o, si se me permite insistir en el contrasentido, leerla mediante aquella no-lectura. Esta afirmación, que parece primariamente provocadora, adquiere mayor solidez como complemento de la resistencia que declara Alan Pauls en un texto que presenta una certera mirada al conjunto de la obra de nuestro autor: «Me cuesta imaginar a Mario Bellatin como un escritor». Las razones con las que Pauls justifica su propuesta son diversas, pero pueden agruparse bajo la hipótesis de que aquello que Bellatin escribe y presenta con la etiqueta de *novelas* adquiere su sentido, y el riesgo tanto de perpetuarlo como de disiparlo, en un nivel no escritural, cuya forma solo conjeturable adopta las dimensiones de un corpus monstruoso o de una performance humorística. Entre otras posibilidades, se trata de considerar que el texto presentado no es, como tal, más que un pretexto para acceder a una problemática distinta, hacia la cual debemos dirigir un análisis que revele las nociones en ella involucradas y su funcionamiento.

Vale preguntarse, entonces, si no es preferible abandonar una estrategia lectora tradicional y adoptar una con la cual enfrentar ese nuevo escenario estético. Se trata, en principio, de evitar una consecuencia probable de leer *Biografía ilustrada de Mishima* (antoja señalar *de leer descuidadamente*, pero se trata, todo lo contrario, de una lectura *profunda y competente*): el desarrollo de un itinerario hermenéutico que inicia con un inventario de los *enigmas* (los personajes, situaciones o espacios así entendidos por su carácter inexplicable) y que culmina, luego de un dilatado acopio de sinsentidos y contrasentidos, con la pregunta por la finalidad ausente, cadena que traduce la exigencia de un proceso evolutivo o involutivo por sobre una *mutación revolucionaria*, es decir, por sobre la evidencia inmediata: los cambios se generan y se regeneran en la novela desde ninguna parte del universo ficcional hacia ninguna otra.¹ Debemos replantear, por tanto, antes de desencadenar cualquier pesquisa, la naturaleza múltiple e inestable del enigma, tal como lo hicieron los detectives de la ficción de Pablo de Santis, y, llegado el caso, proponerla vacía.

1 Estos contrasentidos, que resultan un escollo para el lector, están encabezados desde muy pronto por el más radical: el protagonista carece de cabeza, pero mantiene una presencia sensible y una comunicación eficiente con el resto de personajes. A ello se le debe sumar que la lógica ficcional no sostiene el sentido alegórico que muchas veces sugiere. Y que los giros y la presencia de la maravilla son, aunque reiterativos, más o menos arbitrarios, a tal punto que su verosimilitud, que zozobra las más de las veces, solo puede entenderse, en sentido estricto, forzando una definición de lo verosímil como un «efecto del corpus» (Barthes 1970: 20).

En este ensayo, por lo tanto, no interesa construir una interpretación, siquiera parcial, del problemático nivel figurativo de *Biografía ilustrada de Mishima*. Tampoco investigar el estatuto de la otredad a la que tiende el texto y mediante la cual simula su significación. Nos interesa, en cambio, saber cuál es el lugar del lector frente a una escritura como aquella, es decir, escrutar sus garantías. ¿Contamos con alguna manera efectiva de abocarnos como lectores a la recreación del texto? ¿En qué medida ayuda a ello declararlo una página en blanco?, ¿en qué se asienta (en qué principios o recursos) esa vacuidad?, ¿a qué puede apelar un lector para hacerla legible? El resultado será el esbozo de una no-lectura de *Biografía ilustrada de Mishima*.

Arbitrariedad y absurdo

El programa: uno de los asistentes de cierta conferencia sobre la vida de Yukio Mishima narra su experiencia en ella y algunos otros sucesos relacionados con aquel evento. Aquí el término subversivo, por el procedimiento que a la postre justifica, es *vida*. Dado que este es el tema de la conferencia, lo que ocurre en la sala de exposiciones cede lugar frente a los múltiples hechos, espacios y tiempos que pueden confluír en una vida (ilimitados *per se*). Y si bien esta ingresa a través de lo biográfico, que como todo molde retórico o literario está compuesto por un determinado marco genérico, el modelo caduca igualmente por la especificidad que adquieren algunos hechos transformados, dentro o fuera de múltiples estrategias de seriación, en *acontecimientos*, tal y como se entienden en el marco de la semiótica: «La transformación se caracteriza por el resultado al que llega; el acontecimiento será apreciado gracias al efecto que produce en el observador y por la manera cómo surge en su campo de presencia» (Fontanille 2012: 23). Son acontecimientos disruptivos la transformación del hombre-poema, la visita de las sombras, la zambullida en el estanque y la aparición de Dios, entre otros falsos enigmas. El programa, por tanto, antes que desarrollarse, se convierte en un contraprograma del mismo acto de lectura, solventado por la discontinuidad y la fragmentación, y recreado en la contemplación de los espectadores que asisten a la exposición.

En ese sentido, si bien los modos tradicionales de lectura nos conducen a estabilizar una línea interpretativa basada en la coherencia y, en última instancia, en algún tipo de

racionalidad que ordene el caos aparente, lo primero que se constata es la arbitrariedad, término que designa en este contexto un intermediario entre la significación del texto y el lector.

Esta arbitrariedad, pese a la cercanía de su significado con el del absurdo, no puede superponerse a este y debe entenderse como una categoría más o menos independiente. El concepto de absurdo presenta una connotación en la historia de la crítica literaria que lo vuelve un tanto sesgado y limitante frente a una novela como *Biografía ilustrada de Mishima*. De hecho, explicar la mayor pertinencia de uno de los términos por sobre el otro es de por sí una manera de asumir las ventajas de nuestra manera de leer la novela.

En principio, y sobre todo por la claridad que aporta la comparación, puede afirmarse que el deslinde entre los conceptos de arbitrariedad y absurdo es análogo al que efectúa Fredric Jameson con las nociones de parodia y pastiche:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de una repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. (1992: 43-44)

La convicción subyacente al absurdo literario es la racionalidad cuya crisis denuncia, según el contenido filosófico contestatario que se le atribuye y comunica en el subgénero dramático que originó su definición literaria, sobre todo a partir del conocido trabajo de Martin Esslin. Esa es la convicción que desaparece del horizonte de lectura cuando pensamos en la *arbitrariedad* característica de la novela de Mario Bellatin, donde no se observa una agonía por el gran metarrelato perdido, sino el libre goce de las figuras en suspenso, para colocarlo en términos del propio autor. Ello se evidencia por medio de las elisiones verbales, las frases nominales recurrentes en la novela² y los sustantivos que gobiernan cláusulas subordinadas, recursos que producen imágenes dispuestas, al parecer, para la mera contemplación del lector, en una suerte de sustantivación de lo insustancial (en este y en todos los demás casos, el subrayado es nuestro):

2 Pueden reconocerse con facilidad, porque son simétricas a las que figuran al pie de las fotografías que acompañan la novela (hasta cierto punto, las imágenes conforman una escritura sintética y, por su carácter visiblemente yuxtapuesto, muy ilustrativa de la poética de Bellatin).

Por eso las autoridades del poblado enviaron esa mañana un huevo al hogar. Un huevo que cierta mujer de faldas negras había dejado caer contras las gradas del templo principal. Un huevo quebrado que la familia no tardó en colocar en el centro de la fuente. (Bellatin 2009: 36)

. . . Mishima nos dijo que compró un pequeño terreno situado en las afueras de la ciudad. Estaba ubicado en la cima de una colina. Con el tiempo construyó allí un bungalow. Tenía pensado utilizarlo para trabajar con tranquilidad. También para mirarlo todo desde las alturas. Panoramas infinitos. Bosques. Campos de cultivo. Desiertos que muchas veces llegaban hasta el mar. (39)

Series interrumpidas, pero nunca terminadas, suspenden el punto de vista abandonando al lector frente a la cosa en sí en un contexto donde el centro ya ha sido suficientemente desplazado como para alinearlos de súbito. Por ello, por más coincidencias que puedan encontrarse entre el planteamiento del absurdo literario y la obra de nuestro autor, las cuales existen de hecho en un plano netamente genérico-formal —como es el caso de la transformación repentina de los personajes, típica del teatro del absurdo (Núñez 1981-1982: 634)—, cotejarlas solo es útil a fin de resaltar las enormes diferencias que existen en el marco y la finalidad de ambas poéticas, y, sobre todo, dentro de la propuesta de este ensayo, a fin de valorar la singularidad de *Biografía ilustrada de Mishima*.

En segundo lugar, las irrupciones aleatorias en la novela pueden sugerir que la arbitrariedad, a diferencia del absurdo, carece de premisas estéticas o ideológicas que rijan el devenir de los acontecimientos. Sin embargo, tanto el absurdo como la arbitrariedad bellatiniana son absolutamente coherentes con sus premisas. Estas, no obstante, son en sí mismas muy diferentes y lo son también sus efectos. Solo limitándonos al plano de la construcción de los personajes, por ejemplo, se observa que, a diferencia de lo que ocurre en el absurdo, donde los personajes revisten una función dramática e ideológica³ (Barnett 2005: 50), en la obra de Bellatin cobra mayor relevancia la condición que adquieren las acciones, su plasticidad. Por ello, los personajes aparecen de manera súbita e intermitente, no se consolidan como entidades isotópicas ni como funciones narrativas. La alusión directa

3 Señala el autor sobre los protagonistas de *Esperando a Godot*, obra paradigmática del absurdo teatral: “Lucky, Pozzo, Estragón y Vladimiro encarnan cada una de estas potencias que no sólo muestran la escisión espiritual posmoderna sino que constituyen funciones dramáticamente precisas.”

a algunas de ellas, como el personaje llamado *amiga de tiempos universitarios*, suerte de metáfora desde el sentido o resto de metáfora o acaso su oclusión, es el rastro irónico cuya función desestimamos por su exagerada nitidez. El resultado es un crisol de superficies cuya constante referencia interdependiente es su única garantía de adecuación:

El perro lucía un grueso collar provisto de púas. Era similar al que acostumbran llevar los bulldogs en las caricaturas. Su cadena era sujetada por un hombre enclenque de poco más de cuarenta años. Se parecía al rector de la universidad en la que Mishima cursó parte de sus estudios, lugar donde conoció a la mujer con la que al principio de la conferencia realizó el intercambio de zapatos. (Bellatin 2009: 20)

Podríamos calificar estas descripciones de hipertrópicas si seguimos la definición de Paul de Man de un tropo como «un vector, un movimiento direccional que se manifiesta solo como giro, puesto que el objetivo al que se dirige sigue siendo desconocido» (84). Aquí los excesivos desplazamientos efectuados en las descripciones que se encadenan sin una puntada retroactiva que estabilice su sentido, e impuestos por un sistema que solo reconoce la singularidad y la materialidad de cada rasgo, supeditan cualquier finalidad semántica mediante el estatuto de *espectado*. Negada la posibilidad de atribución funcional, estos personajes, meros espacios de confluencia del discurso que ora los sostiene, ora los deja atrás, pueden aparecer sin cabeza o a manera de sombras sin que ello socave su presencia en la ficción ni, en última instancia, la verosimilitud.

Además, el absurdo depende (si se quiere, *dialécticamente*) de su opuesto complementario, el teatro de pautas aristotélicas (Barnett 2005: 54): el sentido del absurdo dramático o tragicómico se completa con una lectura conjunta del paradigma subvertido y, una vez completo, renueva la significación de ambos. La arbitrariedad, en cambio, se dirige hacia (logra su sentido desde) un camino sin regreso: el horizonte al que apunta es todo a lo que puede llegar como virtualidad abierta. Nuevamente, en palabras de Pauls: «Bellatin prefiere dejar que la literatura esté en falta», la misma falta que se manifiesta a través de las continuas sustituciones significantes. En *Biografía*, no son pocos los fragmentos que presentan un excedente semántico que jamás se recupera, los cuales son aún más llamativos al final de cada capítulo: «Semanas más tarde supo que su mal estaba ya avanzado, mostrando incluso síntomas que se podían advertir a simple vista. Se sometió entonces a un tratamiento médico radical» (Bellatin 2009: 30), al finalizar el primer capítulo; la definición de dos

palabras japonesas al finalizar el capítulo dos; y los zapatos al borde del mirador al finalizar el tercer capítulo.⁴ A más denso el resultado (o nítido en exceso), mejor. De esa manera, la secuencia discursiva se proyecta hacia una frontera siempre postergable y dispuesta para cualquier relectura disonante.

Finalmente, la arbitrariedad es lo que colocaremos del otro lado de la metáfora de la página en blanco, en la medida en que no intenta tanto negar un sentido como hacer posibles todos los demás. Subyace como totalidad a la vez que se constituye como tal cuando se ejecuta el acto lector. Es el meollo de la no-lectura.

Un lugar para el lector: orientación discursiva y modos de presencia

Desde el punto de vista del lector, la arbitrariedad vuelve innecesaria la atención en el contenido de los detalles de la diégesis, pues en ningún caso podrá abstraerse a partir de ellos un esquema coherente con que delimitar una interpretación estable del texto. No se hallará en el relato una revelación de los personajes o un suceso final que obligue al lector a releer los acontecimientos a la luz de su verdadero propósito de escritura y, por tanto, tampoco podemos considerar como plausible la necesidad de almacenar los datos ni el orden en que estos puedan adquirir un significado particular en conjunto. La arbitrariedad, fundamentalmente, contraría lo que Diana Palaversich define como la actitud detectivesca del lector tradicional⁵.

Califiquemos de *superficial* el nivel en que colocamos la arbitrariedad que estamos examinando como efecto resultante, a fin de representar su carácter horizontal (los intersticios entre significantes y las relaciones sintagmáticas en términos de recurrencias e irrupciones singulares) y para distinguirlo de las lecturas *verticales* dependientes de los modelos fundamentales de profundidad (Jameson 1992: 33), dedicadas, sobre todo, a llegar paradigmáticamente al correlato semántico del imaginario desplegado a través de las

4 Esta figura aparece al inicio de la novela, pero tanto en aquel como en este caso se trata de un excedente.

5 La novela *Canon perpetuo* de Mario Bellatin plantea denotativamente aquella ruptura, mediante la promesa de la voz de la infancia de la protagonista, una promesa frustrada para ella, pero sobre todo para el lector. Cuentan en el mismo sentido, aunque de una manera menos directa, las adendas finales de otra de sus novelas, *El jardín de la señora Murakami*.

figuras del texto o discurso, es decir, a la construcción de inferencias indiciales basadas en lo secundario (Ginzburg 1999: 143). En ese contexto planteamos que *Biografía ilustrada de Mishima* conduce la sensibilidad del lector prescindiendo por momentos del mundo representado y colocando en escena, a cambio, las tensiones inherentes al establecimiento del punto de vista⁶, lo que en este metatexto equivale en principio a dos operaciones simultáneas: asumir la arbitrariedad de la obra colocando las contradicciones en un paréntesis metodológico, y, al mismo tiempo, asumir una legibilidad que posibilite múltiples lecturas desplegadas en otros niveles del texto.

Es decir, como contrapeso del vacío del significado al que nos conduce la arbitrariedad, la obra cuenta con un sistema muy preciso en la generación de un modo de *ver* y *sentir* que desplaza la diégesis a un plano secundario y hasta irrelevante, y, por tanto, la pregunta *¿cuál es el sentido de los elementos figurativos de la ficción?* cede su lugar ante esta otra: *¿cómo se difiere el sentido de lo narrado en tanto que narrado hasta volver superflua su pesquisa?* Y, en tal caso, ¿qué sostiene, en su ausencia, la lectura?

Para responder a cada una de estas cuestiones, habrá que notar, en principio, que ciertos estilemas constituyen, por su recurrencia y por la sutileza de sus funciones discursivas, un escenario actancial dispuesto con miras a que sea ocupado por un lector definido primariamente como un observador. En el primer párrafo de la novela, inaugural en varios sentidos, observamos algunos elementos constantes a lo largo de todo el texto:

Dan la impresión de encontrarse contentos. Algunos parecen haber llegado a cierto grado de éxtasis, que Mishima no está seguro haya sido conseguido por alguna sustancia en particular. Intuye que para lograrlo se deben haber realizado una serie de ejercicios espirituales. Rutinas de la religión sintoísta principalmente. Hay personas de diferentes edades. Señoras ya mayores. Niños alemanes. Dos amigos de Mishima se encuentran al borde de un mirador. Se observa desde allí un amplio panorama marino. Mishima está al lado de un muchacho. Minutos después los dos abandonan la terraza. Mientras caminan encuentran un sujeto, ante el cual el muchacho se arrodilla. A Mishima le molesta verlo asumiendo semejante posición. Regresa solo. Ve entonces los zapatos de sus amigos que hace

6 Siguiendo a Fontanille, entendemos el punto de vista discursivo como «el medio por el cual se busca optimizar una captación imperfecta» (2001: 112). El proceso de optimización, antes de alcanzar el ajuste con el cual se equilibra el punto de vista, despliega una serie de equivalencias o contrastes en determinadas cantidades e intensidades en constante tensión.

unos instantes se hallaban contemplando el mar. Han quedado abandonados al borde del abismo. (Bellatin 2009: 11)

Este fragmento evidencia de qué manera en *Biografía ilustrada de Mishima* la construcción de la realidad es posterior a la construcción de una sensibilidad, en qué medida la disposición de la diégesis está supeditada a la alternancia de los actantes que configuran la perspectiva y, junto con ella, la orientación discursiva y la lectura del texto. Desde la primera oración de la novela, el sobreentendido es de orden perceptual, dado que la elisión de los pronombres afecta a la fuente y al blanco de la percepción. El juego de las apariencias se confirma en seguida, esta vez con un punto de vista de pronto anclado en el personaje, que aparece como veedor del un fenómeno del cual «no está seguro haya sido conseguido por una sustancia particular», en otras palabras, como un veedor modalizado, entrampado en su relación interoceptiva. Pero incluso la intuición propuesta cede ante la percepción, que neutraliza la subjetividad (y, por tanto, se objetiviza) mediante la serie nominal siguiente, apoyada en el verbo *hay* que, más que un verbo que denota estado, es el *hic et nunc* de la ficción. Con ello ya no es una licencia aparecer en un mirador (¿qué otro espacio para la simple operación que al lector dirige?), donde el Mishima fuente ha pasado al extremo opuesto y es ahora blanco del lector, transformación posible por el uso del pronombre *se*. En el cierre del párrafo, se refracta la operación y lo vemos mirar los restos de una contemplación: dos zapatos al borde de un abismo, que es donde parece haber quedado también el lector.

Señala Fontanille que todo punto de vista atribuye una significación a aquello que capta, pero que «introducir explícitamente un punto de vista en un texto, gracias a los actos perceptivos y cognitivos que lo caracterizan, es más que eso: es poner en escena la invención de la significación y su origen perceptivo y emotivo» (2012: 61). En *Biografía Ilustrada de Mishima*, dicha puesta en escena se basa en el contrapunto de oraciones con verbos en singular y en plural, donde estos últimos difuminan el sujeto de los primeros; en las ya señaladas frases nominales intercaladas entre oraciones; y en el uso reiterativo del pronombre *se* en sus distintas funciones, aunque básicamente como índice de oraciones pasivas reflejas; pues todos esos recursos modulan, en el universo de la presencia, a los actantes posicionales, creando una alternancia entre fuentes y blancos que involucra al lector en la superficie de los eventos que no pretenden denotar nada por sí mismos, ni independientemente ni en conjunto, fuera de la recreación de un espectáculo entablado a través del acto de lectura.

El segundo párrafo también es ejemplar:

En este momento Mishima ya no está presente en el mirador. Se encuentra ahora en un recinto educativo donde se va a impartir una conferencia precisamente sobre Yukio Mishima. Se ha repartido en la entrada una serie de libros. Traducciones publicadas en ediciones impecables. Aparece de pronto en la sala un maestro que da la impresión de ser japonés. Mishima advierte que trae consigo una suerte de aparato a través del cual, una vez instalado, se comienza a mostrar una especie de película de la realidad. Los asistentes miramos fijamente la pantalla. Se ve como primera imagen el patio de la escuela donde nos encontramos reunidos. Se trata de una institución de alto prestigio. Los asistentes descubrimos, en forma intempestiva, el escudo que le sirve de símbolo. Pensamos que el maestro tal vez ha ideado, con ese aparato que colocó en medio de la sala, un nuevo método de enseñanza. (Bellatin 2009: 11-12)

Continuamos en un mundo de coordenadas perceptuales difusas (*da la impresión, una especie de, pensamos*) y especulares (Mishima advierte la manera en que es tratado como el tema de la conferencia), y frente a una presencia que compromete al lector de manera intermitente, y ya lo acerca como lo aleja con alguna mediación metadiscursiva (compiten como blancos el personaje y la película de la realidad que lo contiene, por ejemplo), para lo cual los recursos de sustantivación, de reflexividad pronominal y los verbos fenomenológicos (*aparece*) muestran nuevamente su utilidad. En todo caso, saturados los lectores, Mishima concurre sin éxito como sujeto perceptual: la operación es cancelada por los pronombres (*se ve, se trata*). Cuando la ficción nos reviste como *los asistentes*, se produce el mismo resultado inconcluso⁷. Los acontecimientos (nunca se encadenan como acciones, tal y como se precisó en el apartado anterior), sin relaciones causales circundantes, son modalizados por los predicados dependientes de la relación entre un enunciador y un enunciatario.

En las páginas siguientes de la novela, se crearán muchos otros contextos, todos fugaces, apenas bocetos, centrados en la disposición de las coordenadas básicas de la percepción, en apariencia como restos de una narración donde el sentido se simula por

7 En las oraciones «Los asistentes miramos fijamente la pantalla. Se ve como primera imagen el patio de la escuela donde nos encontramos reunidos», la coincidencia de las miradas del lector y los asistentes es el núcleo de una poética que deja en claro hasta qué punto se insiste sobre todo en el acto mismo de la contemplación. Muy cerca de este asunto particular de nuestro planteamiento se encuentra la valiosa lectura de Facundo Ruiz en «Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico», aunque en ese caso se enfatizan la estructura y el funcionamiento de los espacios de la novela.

contraste únicamente durante el momento en que dicho contexto es asumido, pues apenas líneas después es abandonado y la iteración de la narrativa tradicional queda en manos de una repetición puramente figurativa y aleatoria. La adquisición del Datsun, el cuento de Morita y el más global, pero también el más intermitente de todos esos escenarios, la toma de la palabra por parte de Mishima en la conferencia sobre su vida, son enunciaciones que se relevan dejando como única impresión consistente la capacidad generativa de la literatura y sus fronteras, que vuelven míticos (o así simulan volverlos) los hechos que las traspasan. En lugar de generar una categoría estructurada o un mucho más leve aire de familia, Bellatin apuesta por una singularidad radical que se articula por medio de la intensidad impresiva, en constante tensión con la cantidad a la cual se opone durante el despliegue de las imágenes. Como consecuencia de esta *espectacularidad*, doblemente problemática si como lectores esperamos una voz comunicante, los personajes, espacios y tiempos quedan virtualmente instalados como medios para un intento (cada vez interrumpido) de representación de cuerpos sensibles, fuera del que arropa al lector y a las múltiples instancias que sostienen el discurso, inestables en sí mismas. Ningún elemento puede trascender el momento de su enunciación: la palabra los declara simple y fatalmente como variables de un único acontecimiento. Por ello, el lector siempre tiene la sensación de que los personajes, espacios y tiempos en la novela de Bellatin (2009) nacen a cada momento *dicho*, lo cual también confirman los circunstanciales colocados a la deriva: «Casi veinte años más tarde» (15), «durante ciertas noches de verano» (17), «Algunos años después de su muerte» (20), «En determinada oportunidad» (23). En estos casos, no importa cuántas veces se superpongan la diégesis y las citas que la comprometen en un nivel diferido, pues ocupan el mismo espacio y en él compiten por la atención superficial del lector⁸.

Finalmente, no podemos dejar de apuntar un hecho crucial si colocamos esta novela en el contexto de toda la producción de nuestro autor, un hecho que aquellos que están familiarizados con la obra de Bellatin notarán sin dificultad: a diferencia de lo que ocurre en sus ficciones iniciales, en *Biografía* asoma intermitentemente el perfil del autor. De manera explícita, la biografía de Mishima está compuesta por retazos de la biografía de Mario Bellatin. Observamos a lo largo de este ensayo que el cuerpo como presencia negada o siempre cambiante, es el único campo de acción valedero. Que ese efecto de lo sensible

8 Tempranamente, en la novela *Efecto invernadero*, las referencias parentéticas, inusuales en el discurso novelesco, se explican como el recurso ostensible que en *Biografía* funciona mediante disposiciones menos evidentes.

instalado en los múltiples centros de la ficción es el contrapeso de la arbitrariedad y la promesa de un punto desde el cual reorganizar cualquier otra lectura. Así pues, si bien el protagonista de *Biografía* alude a imposibilidad de constituir un todo mediante su mutilación y la obra la configura con las estrategias reseñadas, consideramos también que la pseudoreferencia hacia el autor de carne y hueso (el travestismo que involucra elementos de otras obras de Bellatin, como el bus escolar amarillo de *Poeta ciego*, los pastores belgas malinois de *Perros héroes* y los fármacos que deformaban a los fetos de las embarazadas de la novela *Flores*) parece, como en ninguna novela anterior, sugerir un único centro, la posibilidad de recorrer los sentidos del discurso hacia una sola fuente, aunque ella sea complejamente o acaso solo engañosamente unitaria. De esa manera, si bien el recargamiento de las fuentes, su pluralización y alternancia, y la dislocación de los puntos de vista dejan al lector en todas partes y en ninguna, resulta singular que al cabo de todos esos lugares en intercambio y desplazamiento aparezca la figura del autor como una posible (y pasible) solución de continuidad.

Inteligencia artificial (a modo de conclusión)

Una obra absurda no es necesariamente una obra sobre el absurdo y viceversa: una obra sobre el absurdo no necesariamente es absurda. En cualquiera de los dos casos, el sentido de la forma depende de la confluencia de múltiples factores de orden ideológico (estético) y contextual, y de las instancias a las cuales estos estén subordinados. *Biografía ilustrada de Mishima*, como se ha intentado mostrar, elabora un sentido muy específico de la arbitrariedad y del lugar que debe ocupar el lector en relación con ella. Este último aspecto es central, pues se trata de un texto cuya diégesis parece construida para que el lector no crea nada de lo que lee, o para que crea, impulsado por las convenciones de la lectura literaria, en un sentido oculto que organice los rasgos increíbles de la ficción, aunque este sentido oculto y su condición de posibilidad (la profundidad) sean saboteados constantemente, y aunque la ficción se construya precisamente siguiendo otro sentido (la superficialidad).

¿Qué le queda al lector? Una forma sui generis, pero, sobre todo, una sensibilidad recreada en el texto con una precisión y una funcionalidad estilísticas notables.

Señala Paul de Man, a propósito de una crítica a la filosofía de John Locke: «No se trata, en efecto, de una cuestión ontológica, de las cosas tal como son, sino de autoridad,

de las cosas tal y como se ha decretado que sean. Y esa autoridad no puede ser atribuida a ningún cuerpo autoritario, puesto que el libre uso del lenguaje ordinario es arrastrado, como el niño, por la figuración salvaje que se mofará de la academia más autoritaria» (1998: 60).

Mario Bellatin ejerce esa autoridad alternando fantasmas esquivos, reflejos del lector, del autor o de sus personajes o de la intersección de ambos en un proceso que es, en gran parte, una versión irónica y autorreferencial (fría, distanciada) de la fenomenalización del signo que critica el mismo De Man. El lector debe dar cuenta de esa versión, que individualiza la obra de Bellatin no solo por su carácter superficial (característica, por lo demás, propia del posmodernismo en su conjunto), sino, sobre todo, por las operaciones que la saturan y redefinen. Aquello que el lenguaje representa pasa a un segundo plano (de hecho, lo asumimos metodológicamente como una *página en blanco*), y a cambio muestra lo irrepresentable, a saber, la reflexividad excluida de la esfera representativa.

Ese sentido suyo se establece muy al margen de una significación estable, pues siempre resulta problemática desde un punto de vista global. Aun cuando el discurso asume funciones fóricas y deícticas, *Biografía* no pretende representar lo real, sino mostrar nuestra imposibilidad de asirlo. Sin embargo, como puntualizan los lacanianos, podemos ignorar lo real, pero no podemos dejar de sentir sus efectos, uno de los cuales es la perpetua reescritura de *Biografía*. Otro: un universo de superficies abigarradas, porque, desde el punto de vista de la cantidad (como complemento de la intensidad), *Biografía ilustrada de Mishima*, pese a su medio centenar de páginas, es singularmente una obra extensa. Otro: la imagen del autor como su propio síntoma.

La alternativa para el lector, entonces, es asumir la arbitrariedad, el vacío representacional, alternativa que hemos propuesto a modo de no-lectura, y observar aquello que la hace posible. Entrar en contacto con la construcción del escenario dispuesto cuidadosamente para la colaboración del lector.

Solo de esta última manera, la narrativa de Bellatin supera su condición de ficción arbitraria y alcanza la plasmación de una conciencia abierta y generativa. Según Iuri Lotman: «El texto como generador de sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto, de un texto» (1996: 99).

En el presente ensayo, atendimos los recursos que confrontan al texto como creador de sentido pese a todo lo que en el nivel figurativo de la ficción parece contradecir esa posibilidad.

Es curioso que este carácter *inteligente* del texto obedezca a una escritura que algunos reseñistas describen sobre todo como sistemática o maquinal, dependiente en exceso de unas cuantas fórmulas de composición. En realidad, es más plausible pensar en una máquina diseñando intrigas detectivescas, tan de moda, que obras que se miran a sí mismas a través del lector, como es el caso de *Biografía ilustrada de Mishima*: la constatación del desconcierto primigenio frente a lo que no somos, y una muestra del difícil momento en el que aquello entra en contacto con nuestra sensibilidad.

REFERENCIAS

BARNETT, Richard-Laurent

2005 «Semiótica de la nulidad. Beckett y el enigma de la representación». *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, N. 21, pp. 43-62.

BARTHES, Roland

1970 *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

BELLATIN, Mario

2009 *Biografía ilustrada de Mishima*. Lima: Matalamanga.

DE MAN, Paul

1998 *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.

FONTANILLE, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica.

2012 *Semiótica y Literatura: ensayos de método*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GINZBURG, Carlo

1999 *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.

JAMESON, Fredric

1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

LOTMAN, Iuri

1996 *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

NÚÑEZ, Rafael

1981-1982 «El teatro del absurdo como subgénero dramático». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 31-32, pp. 631-644.

PAULS, Alan

2005 «El problema Bellatin». *El Interpretador*. <<http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>>.

RUIZ, Facundo

2008 «Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 34, pp. 201-210.

Resonancias de la democracia whitmaniana en *España, aparte de mí este cáliz* de César Vallejo

Jorge A. Trujillo

jtrujill@ulima.edu.pe
Universidad de Lima

Resumen: El presente artículo estudia comparativamente el poemario *España, aparte de mí este cáliz* de César Vallejo y el ensayo *Democratic vistas* de Walt Whitman para justificar el encuentro ideológico de ambos escritores y sus coincidencias en el proyecto político que ambos textos manifiestan.

Palabras clave: Democracia, comunismo, literatura e ideología, literatura y política

Abstract: The following article studies comparatively the book of poems *España, aparte de mí este cáliz* by César Vallejo and the essay *Democratic vistas* by Walt Whitman to justify the ideological meeting and coincidences of both writers in the political project the texts state.

Keywords: Democracy, Communism, literature and ideology, literature and politics

Los aportes sobre la ideología y pensamiento político que subyacen a la poética vallejana son varios. Desde *Trilce* hasta *Poemas humanos*, la crítica ha señalado acertadamente el fuerte vínculo que unía a nuestro poeta mayor con el marxismo. Un caso peculiar que parece alejarse de esta militancia doctrinal, aunque nunca totalmente, es el de su poemario *España, aparta de mí este cáliz*, el cual generó en nuestro autor reflexiones mayores en torno a lo humano, la gestación del nuevo hombre y las posibilidades de un mundo mejor como consecuencia del fin del conflicto con una supuesta victoria miliciana – republicana (recordemos el «Reino no de este mundo», palabras que citó Vallejo en el Segundo Congreso Internacional de 1937). Nuestro ensayo busca analizar precisamente esta proyección que el poemario realiza más allá de la guerra: pretendemos mostrar que la construcción de ese “Reino no de este mundo” sugerido en *España...*, si bien aún influido por el pensamiento de izquierdas, no tiene al marxismo como su única ni más poderosa influencia. Sumado a la presencia marxista (siempre heterodoxa en Vallejo y más aún en esta etapa final de su producción literaria), nuestro ensayo quiere mostrar que tal «mundo mejor» al que se aspira en el poemario se aproxima a las nociones de democracia planteadas por Walt Whitman en su ensayo *Democratic vistas* surgido (como su poemario *Drum Taps*) también en un contexto de guerra: la civil norteamericana.

Advertimos que no se quiere calificar a Vallejo como un whitmaniano, sino situar la influencia del brillante poeta norteamericano en la culminación de la reflexión ideológica y estética de nuestro más importante creador. Si esta influencia fue voluntaria o inconsciente, es algo que la biografía no podrá responder. Por ello, nuestro análisis se centrará en una comparación de los textos de ambos poetas y de las ideas presentes en parte de su obra literaria

Sobre el marxismo en Vallejo

Son varios los estudios que analizan e identifican una fuerte presencia del marxismo en la literatura de nuestro poeta. Afirmar esto no es incorrecto: poemas que aparecen ya en *Trilce* e incluso en parte de su obra narrativa y dramática demuestran una fuerte preocupación por la problemática social para la cual Vallejo introduce soluciones, en verso y prosa, vinculadas con el pensamiento de izquierda. El problema es la lectura fanática y completamente ideologizada que algunos críticos han realizado, la cual reduce a Vallejo al nivel de un “publicista panfletario” de la lucha de clases y de la revolución del proletariado.

Generan, así, la imagen de un creador acrítico. Una muestra de esto es la afirmación de Miguel Gutiérrez, para quien

contra lo que dogmatiza el discurso de la crítica reaccionaria y academicista y de los escritores reformistas, anarquizantes, francotiradores y “marginales”, en el sentido de que el marxismo militante coacta y mutila la capacidad creadora, la experiencia vallejjiana demuestra que la teoría y la práctica marxista – leninista potencia, en un verdadero salto dialéctico, las facultades creativas cuando se trata de un auténtico creador de honesta, firme y constante vocación popular. (1988, El Diario)

Generalización fanática de la presencia del marxismo en la poética vallejjiana. Mas no es el único; junto a Gutiérrez, Luis Hernán Ramírez señala que la publicación de *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* «ha servido para echar por tierra tanta crítica bastarda e interesada borroneada por los escribas y corifeos de la burguesía reaccionaria que ha pretendido y pretende cooptar la obra de Vallejo para salvaguardar y sostener su hegemonía de clase» (1999: 35). Acercamiento crítico a Vallejo que suena más a cruzada personal en favor de la izquierda que a una lectura atenta y libre de sesgos ideológicos.

Si bien ambos son importantes miembros de nuestro ambiente académico, y sus opiniones son respetables, ello no impide plantear una revisión crítica de sus afirmaciones. Ambos son representantes del grupo de estudiosos que, sin dejar de atender la fuerte carga política de su obra, la limitan a la manifestación poética de un visceral leninista y posterior stalinista, ortodoxo y completamente convencido de la verdad “totémica” de la doctrina marxista. Pues consideramos que esta vertiente crítica desatiende algunos hechos textuales y de la vida de nuestro poeta. Su revisión permitirá comprender la influencia y presencia de otras formas de pensamiento en la poética vallejjiana, diferentes ellas del marxismo, del cual fue, a diferencia de lo sugerido por los autores citados antes, un practicante bastante heterodoxo. Una revisión cronológica de los sus años europeos ayudará a situar las etapas de creencia y crítica al marxismo realizadas por Vallejo.

César Vallejo llegó a Europa en 1923. Su adhesión al marxismo se produce en 1928; en esta primera etapa, admira a Trotsky. En 1931, ya es miembro del Partido Comunista Español. Este fue el año en que Vallejo produjo *Paco Yunque* y *El tungsteno* creaciones narrativas en las que es clara la práctica del realismo socialista propuesto por

Andrei Zhdanov¹. Sin embargo, son dos ensayos los que más interesan a nuestra reflexión. Entre 1929 y 1931, escribe *El arte y la revolución*, libro que marca su paso del trostkysmo al estalinismo y en donde admite la dictadura del proletariado para defender y garantizar la revolución. También en este año aparece el libro *Rusia en 1931. Reflexiones desde el Kremlin*. Ambos son vistos por Ramírez como muestras de la evolución ideológica y de la filiación marxista – leninista vallejana que sus críticos burgueses ignoran y olvidan (1999: 35). La revisión de los textos demuestra que es otro quien olvida lo que realmente se dice en sus páginas. En el último Vallejo señala que

Los juicios de este libro parten del principio según el cual los acontecimientos no son buenos ni malos por sí mismos ni en sí mismos, sino que tienen el alcance y la significación que les da su trabazón dentro del devenir social. Quiero decir con esto que yo avaloro la situación actual de Rusia. más por la velocidad, el ritmo y el sentido del fenómeno revolucionario —que constituyen el dato viviente y esencial de toda historia—, que por el índice de los resultados ya obtenidos, que es el dato anecdótico y muerto dela historia. La vida de un individuo o de un país exige, para ser comprendida, puntos de vista dialécticos, criterios en movimiento.

La trascendencia de un hecho reside menos en lo que él representa en un momento dado, que en lo que él representa como potencial de otros hechos por venir movimiento (1959: 10-11)

Fragmento en el que, pese a la esperanza en un desenlace positivo futuro de la revolución, se acepta la falta de resultados que produzcan beneficios al ciudadano y al país en la medida que la revolución comunista proyectó inicialmente. Pero es en *El arte y la revolución* en donde la crítica al marxismo es más notoria:

1 Recordemos que fue este líder soviético quien se preocupó por proponer e impulsar una corriente estética diferente de la practicada por la burguesía a la que se oponía la revolución bolchevique. Fue así como creó el «realismo socialista», mediante el cual el arte empezó a ser concebido como un medio para representar diversas problemáticas sociales de manera «objetiva» y beneficiosa para la revolución. Así, resulta obvia la fuerte relación que esta corriente estableció entre arte y política. La propuesta estética de Zhdanov, aunque oficialmente formó parte de la agenda revolucionaria desde 1932, era ya defendida y propuesta a los pocos años de la victoria comunista (oponiéndose, incluso, a las corrientes de vanguardia imperantes entonces), por lo que, sin duda, Vallejo se vio influenciado por sus máximas.

Ni Plekhanov ni Lunacharsky ni Trotsky han logrado precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista. ¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en substancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias. (1973: 32)

A su reflexión sobre las imprecisiones del marxismo en torno al arte, Vallejo añade

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.
4. La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad. (1973: 34-35)

Aquí, Vallejo critica los riesgos del arte marxista de caer en el simple proselitismo debido a la imprecisión de sus pensadores sobre los alcances del arte socialista. Su aporte es la división de los cuatro tipos de artista socialista, según la relación existente entre su arte y la revolución. Es evidente que nuestro autor se decanta por el cuarto tipo: la actividad política voluntaria desvinculada del arte ajeno a dicha voluntad²

Como hemos señalado, el marxismo de Vallejo es heterodoxo y propositivo. Y es esta heterodoxia la que primará en el año del estallido de la Guerra Civil Española: 1936. Si bien apoyó decididamente al bando Republicano, tal facción no estaba representada exclusivamente por marxistas. Se sumaron a estos los anarquistas y los demócratas. Por otro

2 Cabe precisar que no es esta la primera vez que Vallejo reflexiona sobre la independencia entre arte e ideología. En su texto «Los artistas ante la política», de 1927, el artista no es un propagador de dogmas, aunque tenga una preferencia política. El artista no tiene por qué propagar ideas políticas. La base de su razonamiento es categórica: «La historia del arte no ofrece ningún ejemplo de artista que, partiendo de consignas o cuestionarios políticos, propios o extraños, haya logrado realizar una gran obra» (Crónicas, II, 210).

lado, tal como ha señalado Ricardo González Vigil, los años 30 y 31 fueron los de mayor producción de carácter marxista, rasgo que desde entonces disminuyó (2009: 37), al punto de encontrar, en los años de la guerra, fuertes referencias de carácter bíblico, religiosidad también distanciada de las máximas de Marx y sus pares. Vallejo buscaba ya entonces un arte que trascienda más tanto a nivel cultural como artístico. No es, pues, el marxismo, la única fuente que influyó en la etapa poética que estudiamos. George Lambie, al estudiar la relación de Vallejo con la guerra en España, advertía esto. Para él, el ideario político vallejiano no se limitaba al comunismo estalinista; adoptó también ideas de sus opositores y así

Se puede hallar evidencia de las discrepancias de Vallejo con el comunismo estalinista en algunos de los artículos que escribió al final de la década del veinte y a inicios de la del treinta, y más claramente todavía en su poesía sobre la Guerra Civil Española incluida *España, aparta de mí este cáliz*. En esta su última obra poética, en vez de manifestar sumisamente su apoyo a la República, bajo la dirección del partido comunista español (PCE) y de Moscú, alaba las virtudes de los trabajadores revolucionarios españoles. (1993: 271-272)

Esta alabanza propuesta al final de la cita será de utilidad más adelante. Por ahora, centrémonos en la nueva confirmación del heterodoxo marxismo de nuestro autor. Ya en esta su etapa última, Vallejo no lo considera una solución, sino, nos dice nuevamente González Vigil, «una vía para la liberación del hombre, como senda de justicia y construcción de un Mundo Nuevo» (2009: 12). Estas probadas crítica y heterodoxia posibilitan la suma de ideas distintas al marxismo no para desecharlo, sino para mejorarlo y fortalecerlo con el fin de, desde su base asumida en 1928, tentar aquella trascendencia cultural y artística que Vallejo buscó en un contexto de guerra, una que cuestionó la solidez de sus creencias previas.

Surge aquí el pensamiento de Walt Whitman como aquel que permite comprender mejor ciertos elementos que, si bien no son nuevos en Vallejo, sí son desarrollados en niveles no captados antes en las diferentes etapas de su evolución poética. Se puede así hablar de ese marxismo humanísimo que plantea González Vigil: «Fue ese marxismo humanísimo (se da la mano con el “franciscanismo” de la democracia celebrada por Whitman, poeta al que Vallejo admiraba) el que cuajó en las páginas deslumbrantes de *Poemas humanos* y

España, aparta de mí este cáliz» (2009: 12). Veamos ahora la presencia de tales elementos de la democracia whitmaniana en el libro que nos reúne.

La noción de Walt Whitman sobre democracia y rasgos presentes en *España, aparta de mí este cáliz*.

Walt Whitman es considerado el poeta de la democracia, no solo norteamericana, sino internacional, por el alcance de sus reflexiones sobre esta forma de gobierno. El principal texto en el que la analiza es *Democratic Vistas*, libro aparecido en 1871, y que reúne ensayos producidos entre 1867 y 1868. En él, plantea inicialmente las fuertes discrepancias existentes entre las aspiraciones de la democracia y las aspiraciones, vicios y caprichos de la población. Para él, Norteamérica se ha convertido en una sociedad hipócrita cercana a la depravación. Su vida política es corrupta, chantajista y mal administrada. A la literatura, y nótese aquí la importancia que le brinda para la configuración de un modelo democrático adecuado, la acusa de ser una simple exhibición de arrogancia. Todos estos elementos, afirma, han conducido a la fragmentación social. La literatura surge aquí como la solución. Debe formarse una nueva clase social que transforme la nación norteamericana y a su gente, transformación que muestre sus frutos en la elección de la clase política dirigente. Esta literatura debe estar dirigida a la «sangre de la democracia»: la gente común, de forma que esta tenga un modelo y retrato para su uso diario, lo cual tiene como objetivo la conformación de la democracia del futuro.

Se busca, pues, que esta literatura tenga una eficacia tanto moral como política. Servirá para que los gobernantes apliquen formas de gobierno adecuadas y beneficiosas, las cuales, como consecuencia también de esta nueva literatura, generarán un fuerte individualismo en los ciudadanos, al cual Whitman llama *personalismo*. Si bien este individualismo se distanciaba del patriotismo original de la sociedad norteamericana, Whitman buscaba, en realidad, que esta nueva propuesta logre el equilibrio entre el deseo por libertad personal y la solidaridad entre los miembros de la comunidad. Conviven así la teoría del desarrollo con la autosuficiencia y la ciudadanía común (fuerte y heroica, como demostró la Guerra de Secesión).

Pese a esta interesante reflexión, Walt Whitman era consciente de que tal individualismo podría aislar a los ciudadanos entre sí. Por ello, postuló la existencia de una fuerza mayor que devuelve al individuo al cuerpo político amplio de la comunidad.

Afirma Whitman que con esta fuerza «todos los hombres, aún de variados y distantes lugares, (se unirán) en una hermandad, una familia, que convertirá a las razas en camaradas y fraternizará a todos» (1988: 381). Como vemos, el lector se enfrenta a una democracia de carácter religioso y espiritual, incluso desde el título *Democratic Vistas* de clara connotación “visionaria”, en el que muchos estudiosos creen encontrar incluso la profetización del Estados Unidos actual.

La democracia es para Whitman un estado de la sociedad en el que cada individuo puede participar activamente dando forma a las políticas de gobierno. Se rescatan de estos elementos gravitantes de sus ideas:

- a) Hay un conflicto entre la creencia en la necesidad de una completa libertad del individuo y la creencia en la necesidad de una completa identificación del individuo con la masa.
- b) La literatura cobra una fuerte importancia para la consolidación de la democracia que propone. Puede hablarse, entonces, de una democracia estética.

La noción de igualdad ayuda a solucionar la contradicción: para Whitman, la igualdad es la voluntad del individuo de sumergirse en la masa. Y es que, precisamente, la ambición del antidemocrático es elevar o crear un individuo exclusivo y privilegiado, mientras que el verdadero demócrata se logra al volverse parte de la masa. Tras reconocer esta contradicción en su reflexión, Whitman añade, a la libertad y a la igualdad, la fraternidad como el tercer elemento de su modelo de democracia, elemento que supera la oposición entre individuo y masa. No prima, entonces, el individualismo que nos vuelve solitarios, «hay otra mitad que es el apego o amor que fusiona, une y agrega, volviendo a las razas camaradas y que fraterniza todo»

El segundo elemento es igualmente importante y ha sido ampliamente desarrollado por Jason Frank. «El término “democracia estética” enfatiza las dimensiones afectivas y autopoéticas de la vida política» (2007: 402). En efecto, para alcanzar la democracia, y para que el pueblo la asuma y defienda, se requiere un componente estético; de esta forma, las poéticas del día a día, el potencial democrático de la vida diaria le brindaron los recursos para una regeneración política. Por eso, la poesía de Whitman abarca las distintas manifestaciones de la experiencia popular y vuelve hacia ella para que una revisión colectiva fortalezca la forma de gobierno democrático. De esta manera, demuestra Frank que «la

democracia estética concebida por Whitman ilumina tres regiones de cuestionamiento usualmente ignoradas en la teoría democrática contemporánea: la relación entre estética y formas de gobierno, las construcción invariablemente poética de las personas y las personas en sí mismas vistas como poéticas hacedoras de poder» (2007: 403-404). La primera y la tercera están plenamente presentes en *España, aparta de mí este cáliz*. Estas reflexiones escritas en *Democratic Vistas* fueron, al igual que el poemario de Vallejo, una respuesta a sus experiencias durante una guerra civil.

Veamos cómo aparecen las ideas de Whitman sobre democracia en los poemas vallejianos.

La relación entre el plano del individuo y el de la masa en *España...* ya fue planteado por Alberto Escobar. Recordemos antes parte del poema *Masa*:

*Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia un hombre
y le dijo: «no mueras, te amo tanto!»
pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo. (...)*

*Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate, hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo,*

*Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporose lentamente,
abrazó al primer hombre; echose a andar... (451)*

Las estrofas escogidas muestran tanto al individuo como a la masa y la función que cada uno de cumple. Debe diferenciarse el rol que cumplen por separado. Escobar dijo que

La masa es la actora del prodigio; lo que, en otro nivel significativo, supone que es el factor agente de la dialéctica de la historia; la persona, el hombre es el símbolo de la relación unificadora de la masa, y el testimonio de la transformación cualitativa que ocurre en virtud del contraste entre persona individual y género humano. Por ende, la vida de un hombre está profundamente entrelazada, condicionada,

imbricada con el vivir de la totalidad de los hombres (...) en esta versión marxista que substituye a la lucha de clases una vez creada la nueva sociedad, la libertad no es tal sino cuando rige para todos y todo el universo. (1973: 321-322).

Las semejanzas con el pensamiento whitmaniano sobre individuo y masa son obvias. Al igual que el individuo del norteamericano que se logra al ser parte de la masa para evitar el asilamiento, Escobar observa que en Vallejo el individuo está entrelazado y condicionado por el vivir en la masa. El individuo, accionado por la fraternidad y amor que lo vincula a la masa, se une y agrega a la comunidad. Esto se sugiere también en el primer poema de la colección: *Himno a los voluntarios de la república*. Inicia el poema

*Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer ...*

es esta la participación del individuo, el miliciano, que aislado lucha por la libertad personal, pero que, con el avance del poema, aparece devuelto a la comunidad en un acto de solidaridad en el que su acción militar lo revela parte de una ciudadanía común que fraterniza. La identificación, nuevamente, del individuo con la masa:

*¡Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas
de dolores con rejas de esperanzas,
de dolores de pueblos con esperanzas de hombres!
¡Muerte y pasión de paz, las populares!
¡Muerte y pasión de guerreras entre olivos, entendámosnos! (424)*

La lucha del individuo resituada en la lucha de la comunidad. La contradicción que superó el pensamiento democrático de Whitman (individuo – masa) aparece también en Vallejo y resuelto por la misma vía: la fraternidad que hermana y que iguala. Pero este proceso visible en el poemario de Vallejo supera el contexto de guerra española para proyectarse hacia el resto del mundo. Ya González Vigil advirtió que a través del conflicto español se quiere llegar al nuevo mundo y con ello a un nuevo ciudadano. Añade que Vallejo busca

redimir un mundo arcaico que asume la forma del Perú incaico, de la Rusia del trabajo o de la España popular. Un vuelta a las fuentes en la que podemos ver nuevamente el traslado desde el individualismo a la identificación con la masa. El yo poético actualiza tal proceso aún en el primer poema:

Calderon, dormido sobre la cola de un anfibio muerto
O a Cervantes diciendo: «Mi reino es de este mundo, pero
también del otro»: ¡punta y filo en dos papeles!
Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,
(...)
o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros
(...)
(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o transmitidos
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna) (424)

Contemplamos aquí la redención de un tiempo español anterior y popular que ha convertido la lucha del «voluntario de la república» en una lucha por la vuelta a esa etapa y esa comunidad, individuos y a la vez símbolos de lo que es toda España. Mas la proyección desde el individuo hacia la comunidad será mayor:

Así tu criatura, miliciano, así tu exangüe criatura,
agitada por una piedra inmóvil,
se sacrifica, apártase,
decae para arriba y por su llama incombustible sube,
sube hasta los débiles,
distribuyendo Españas a los toros,
toros a las palomas...
Proletario que mueres de universo... (424-425)

El proceso va, pues, del individualismo del miliciano, a la proyección sobre la comunidad española (que hermana al voluntario con sus compatriotas) y llega hasta la

proyección con el universo que conducirá a aquel nuevo mundo, base de la esperanza que se guarda por los años posteriores a la guerra:

*Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria (...)
tu gana dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición a tu enemigo!
Liberador ceñido de grilletes (...)
¡Constructores
Agrícolas, civiles y guerreros,
De la activa y hormigueante eternidad: estaba escrito
Que vosotros haríais la luz... (425)*

Son muchos las muestras en las que aparece este paso del individuo hacia la masa. Mencionemos para concluir el poema III, aquel que ilustra el sacrificio de Pedro Rojas, este se cierra con los siguientes versos:

*Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo. (437)*

Hemos intentado mostrar la presencia del pensamiento democrático de Walt Whitman en el poemario *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo, no para sugerir que este fue un demócrata, sino para señalar que, hacia el final de su desarrollo poético, fueron otras las influencias que recorrieron su obra, más allá de ese pilar acaso central de su poética que fue el marxismo. Un heterodoxo, como hemos querido probar aquí. Creemos que son claras las semejanzas entre aquel mundo nuevo al que canta la poesía y el ensayo político de Whitman y aquel al que se aspira como producto de la guerra civil que Vallejo vivió y sintió en España. La convivencia de individualismo y comunidad en ambos así lo demuestra. Queda pendiente para una investigación mayor analizar el otro elemento whitmaniano, la democracia estética, e incluso estudiar la probabilidad de un Vallejo final girando hacia la creencia en la democracia. No sería extraño si consideramos que ya había

planteado su preocupación y crítica por esta forma de gobierno en su farsa *Colacho hermanos* e, incluso, en el poemario estudiado, los versos *Un día prendió el pueblo su fosforo cautivo, oró de cólera / y soberanamente pleno, circular / cerró su natalicio con manos electivas* (423-424) hacen referencia al proceso democrático de 1936 con una fuerte incredulidad. En todo caso, la presencia de parte del pensamiento político whitmaniano en Vallejo no hace sino enriquecer la fuerza artística e ideológica de una obra que nos sigue impactando y cuestionando, que sigue mostrándose viva e insuperable.

REFERENCIAS

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

1982 «Literatura y política en el pensamiento de César Vallejo». *Socialismo y Participación*, N. 20, pp. 43-59.

CALHOUN, Joshua.

2005 «Democracy in American Poetry: Longfellow, Whitman, and the “Tyranny of the Majority”». *South Atlantic Review*, vol. 70, N.1, pp. 21-45.

CORONADO, Jorge

2010 «Vallejo ante el pueblo: intelectual, masas y el camino a España aparta de mí ese cáliz». *Mester*, vol. 39, N. 1.

DEUTSCH, Babette

1965 *Walt Whitman arquitecto de América*. Buenos Aires: Plaza & Janés.

ESCOBAR, Alberto

1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.

FRANCO, Carlos

1987 «César Vallejo y el marxismo». *Socialismo y Participación*, N. 39, pp. 53-59.

FRANK, Jason

2007 «A esthetic Democracy: Walt Whitman and the Poetry of the People». *The Review of Politics*, N. 69, pp. 402-430.

FORD, Nick Aaron

1950 «Walt Whitman’s Conception of Democracy». *Phylon*, vol. 11, N. 3, pp. 201-206.

GILBERT, Joan

1984 «Arte e historia: la poesía de Vallejo ante la Guerra Civil española». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, N. 20, pp. 243-256.

RESONANCIAS DE LA DEMOCRACIA WHITMANIANA EN *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE
CÁLIZ DE CÉSAR VALLEJO*

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

2009 *Claves para leer a César Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.

HART, Stephen M.

1987 *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London: Tamesis Books.

JRADE, Cathy

1983 «La poesía de César Vallejo y su perspectiva política». *AIH. Actas VIII*, pp. 61-68.

KATEB, George

1990 «Walt Whitman and the Culture of Democracy». *Political Theory*, vol., 18, N. 4, pp. 545-571.

LAMBIE, George

1993 *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil española*. Lima: Milla Batres.

MARX, Karl y Frederick ENGELS

1941 *El manifiesto comunista*. Buenos Aires: Claridad.

MOSHER, Michael

1990 «Walt Whitman: Jacobin Poet of American Democracy». *Political Theory*, vol. 18, N. 4, pp. 587-595.

PASCUAL GAY, Juan

2006 «Silencio y voz en España, aparta de mi este cáliz». *Letras. Universidad Pedagógica Experimental Libertador*. N. 72, pp. 17-58.

PINTO GAMBOA, Willy

1981 *César Vallejo: en torno a España*. Lima: Cibeles.

TROTSKY, León

s.a. *Literatura y revolución*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta.

VALLEJO, César

1973 *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.

VALLEJO, César

1959 *Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Perú Nuevo.

VALLEJO, César

1978 *Poemas completos*. Lima: Petroperú COPE.

WHITMAN, Walt

s.f. *Complete poetry and collected prose*. New York: Library of American College Editions.



otra voz **OTRA VOZ**



La Perfección de Eça de Queiroz

Traducción de Kristhian Ayala

kayala@ucss.edu.pe
Universidad Católica Sedes Sapientiae

Resumen: El texto es una traducción directa del portugués del relato *La perfección* de Eça de Queiroz. Este cuento de tema mitológico se aparta de los tópicos del naturalismo en el cual destacó el célebre escritor portugués de fines del siglo XIX.

Palabras clave: Mitología, narrativa portuguesa, siglo XIX

Abstract: The text is a direct translation of the Brazilian story *La Perfección* by Eça de Queiroz. This story of mythological nature departs from the topics of naturalism in which the famous late 19th century Brazilian writer stood out.

Keywords: Mythology, Portuguese narrative, nineteenth century

Sentado en una roca, en la isla de Ogigia, con la barba enterrada entre las manos, de donde desapareciera la esperanza callosa y tiznada de las armas y de los remos, Ulises, el más sutil de los hombres, consideraba, en una oscura y pesada tristeza, sobre el mar muy azul que, mansa y armoniosamente, se deslizaba sobre la arena muy blanca. Una túnica bordada de flores escarlatas cubría, en pliegues lánguidos, su cuerpo poderoso que había engordado. En las correas de las sandalias, que le calzaban los pies, suavizados y perfumados de esencias, relucían esmeraldas de Egipto. Y su bastón era un maravillosa rama de coral, rematada en una piña de perlas, como el que usan los dioses marinos.

La divina isla, con sus rocas de alabastro, los bosques de cedros y tuyas odoríferas, las mieses eternas dorando los valles, la frescura de los rosales revistiendo los cerros delicados, resplandecía, adormecida en la languidez de la siesta, toda en vuelta en mar resplandeciente. Ni un soplo de los céfiros curiosos, que juegan y corren sobre el archipiélago, perturbaba la serenidad del luminoso aire, más dulce que el vino más dulce, todo repasado por el fino

aroma de los prados de violetas. En el silencio, embebido de calor afable, eran de la armonía más encantadora los murmullos de arroyos y fuentes, el arrullar de las palomas volando de los cipreses a los plátanos, el lento deslizarse y quebrar de la ola mansa sobre la arena suave. Y en esa inefable paz y belleza inmortal, el sutil Ulises, con los ojos perdidos en las aguas lustrosas, amargamente gemía, revolviendo la quejumbre de su corazón.

Siete años, siete inmensos años, habían pasado desde que el rayo fulgente de Júpiter hendiera su nave de alta proa roja, y él, agarrado al mástil partido, había rodado en la braveza mugidora de las espumas sombrías, durante nueve días, durante nueve noches, hasta que boyara en aguas calmadas y tocara las arenas de aquella isla donde Calipso, la diosa radiante, lo había recogiera y amara. Y durante esos inmensos años, ¿como se fue arrastrando su vida, su gran y fuerte vida, que, después de la partida hacia los muros fatales de Troya, abandonando entre lágrimas incontables a su Penélope de ojos claros, a su pequeño Telémaco, enfajado, al cuello de la ama, anduvo siempre tan agitada por peligros, y guerras, y astucias, y tormentas, y rumbos perdidos? ¡Ah, dichosos los reyes muertos, con hermosas heridas en el blanco pecho, delante de las puertas de Troya! ¡Felices sus compañeros tragados por la ola amarga! ¡Feliz él si las lanzas troyanas lo hubieran traspasado esa tarde de gran viento y polvo, cuando, junto al Haya, defendía de los ultrajes, con la espada sonora, el cuerpo muerto de Aquiles! ¡Pero no! ¡Vivió! ¡Y ahora, cada mañana, al salir sin alegría del trabajoso lecho de Calipso, las Ninfas, siervas de la diosa, lo bañaban en aguas muy puras, perfumaban de lánguidas esencias, lo cubrían con una túnica siempre nueva, ora bordada de sedas finas, ora bordada de oro pálido! Mientras tanto, sobre la mesa lustrosa, erguida a la puerta de la gruta, en la sombra de las enramadas, junto al susurro durmiente de un arroyo diamantino, los azafates y las fuentes cinceladas transbordaban de tortas, de frutas, de tiernas carnes humeantes, de pescados centellando como tramas de plata. La intendenta venerable helaba los vinos dulces en las cráteras de bronce coronadas de rosas. Y él, sentado en un escabel, extendía las manos hacia los manjares perfectos, mientras al otro lado, sobre un trono de marfil, Calipso, esparciendo a través de la túnica nevada la claridad y el aroma de su cuerpo inmortal, sublimemente serena con una sonrisa taciturna, sin tocar los alimentos humanos, picoteaba la ambrosía, bebía en sorbos delicados el néctar transparente y rubro. Después, tomando aquel bastón del Príncipe de Pueblos, que Calipso le había regalado, recorría sin curiosidad los conocidos caminos de la isla, tan lisos y tratados que nunca sus sandalias relucientes se ensuciaban de polvo, tan penetrados por la inmortalidad de diosa que jamás en ellos encontraría hoja seca, ni flor menos fresca pendiendo del tallo. Sobre

una roca se sentaba entonces, contemplando aquel mar que también bañaba Ítaca, allá tan bravío, aquí tan sereno, y pensaba, y gemía, hasta que las aguas y los caminos se cubrían de sombra, y él se recogía en la gruta para dormir, sin deseo, con la diosa que lo deseaba... Y durante esos inmensos años, ¿qué destino habría envuelto a su Ítaca, la áspera isla de sombríos bosques? ¿vivían aún ellos, sus seres amados? Sobre la fuerte colina, dominando la ensenada de Reitros y los pinares de Neus, ¿todavía se erguía su palacio, con los bellos pórticos pintados de rojo y cárdeno? Al cabo de tan lentos y vacíos años, sin noticias, eliminada toda esperanza como una lámpara, ¿se habría despojado su Penélope de la túnica pasajera de la viudez, y habría pasado a los brazos de otro esposo fuerte que, ahora, manejaba sus lanzas y vendimiaba sus viñas? ¿Y el dulce hijo Telémaco? ¿Reinaría él en Ítaca, sentado, con el cetro blanco, sobre el mármol alto del ágora? Ocioso y rondando por los patios, ¿entornaría los ojos sobre el imperio duro de un padastro? ¿Erraría por ciudades ajenas, mendigando un salario?... ¡Ah! ¡Si su existencia, así para siempre arrancada de la mujer, del hijo, tan dulces a su corazón, estuviese al menos empleada en hazañas ilustres! Diez años antes también desconocía la suerte de Ítaca, y de los seres preciosos que allí había dejado en soledad y fragilidad; pero una empresa heroica lo agitaba; y cada mañana su fama crecía como un árbol en un promontorio que llena el cielo y todos los hombres contemplan. ¡Entonces era la planicie de Troya ¡y las blancas tiendas de los griegos a lo largo del mar sonoro! ¡Sin cesar meditaba las astucias de la guerra; con soberbia facundia discurseaba en la Asamblea de los Reyes; rigurosamente uncía los caballos empinados al timón de los carros; con la lanza en alto corría, entre prisas y griterío, contra los troyanos de altos yelmos, que surgían, en tropel retumbante, de las puertas Skaias!... ¡Oh! ¡Y cuando él, Príncipe de Pueblos, encogido bajo harapos de mendigo, con los brazos maculados de llagas postizas, cojeando y gimiendo, había penetrado en los muros de la orgullosa Troya, por el lado del Haya, para, de noche, con incomparable ardid y bravura, robar el paladión tutelar de la ciudad! Y cuando, dentro del vientre del Caballo de Madera, en la oscuridad, en el aprieto de todos aquellos guerreros yertos y cubiertos de hierro, calmaba la impaciencia de los que sofocaban, y tapaba con la mano la boca de Anticlos clamando furioso, al escuchar fuera en la llanura los ultrajes y los escarnios troyanos, y a todos murmuraba: «¡Calla, calla! que ya cae la noche y Troya es nuestra...» ¡Y después los prodigiosos viajes! El pavoroso Polifemo, escarnecido con una astucia que para siempre maravillará a generaciones! ¡Las maniobras sublimes entre Escila y Caribdis! ¡Las Sirenas, bogando y cantando en torno al mástil, en donde él, amarrado, las rechazaba con el mudo dardear de los ojos más agudos que dardos! ¡El descenso a los

infiernos, jamás concedido a un mortal!... ¡Y ahora hombre de tan rutilantes hechos yacía en una isla indolente, eternamente preso, sin amor, por el amor de una diosa! ¿Cómo podré él huir, rodeado de mar indomable, sin nave, sin compañeros para mover los largos remos? ¡Los dioses dichosos ciertamente olvidaban lo mucho que por ellos había combatido, y que siempre piadosamente les había dedicado las reses debidas, incluso a través del fragor y humareda de las ciudadelas derrumbadas, incluso cuando su proa encallaba en tierra agreste!... Y al héroe, que había recibido de los reyes de Grecia las armas de Aquiles, cabía por destino amargo engordar en la ociosidad de una isla más lánguida que una cesta de rosas, y extender las manos reblandecidas hacia manjares abundantes y, cuando aguas y caminos se cubrían de sombra, dormir sin deseo con una diosa que, sin cesar, lo deseaba. Así gemía el magnánimo Ulises, a la orilla del mar espléndido... y he aquí que, de repente, un surco, de desusado brillo, más rutilantemente blanco que el de una estrella cayendo, rasgó el esplendor del cielo, desde las alturas hasta la olorosa mata de tuyas y cedros que sombreaba un golfo sereno, al oriente de la isla. ¡El corazón del héroe latió con alborozo! Rastro tan refulgente, en el fulgor del día, solo un dios lo podía trazar a través del gran Urano. ¿Un dios, pues, había bajado a la isla?

II

Un dios había bajado, un gran dios... Era el mensajero de los dioses, el ligero, elocuente Mercurio. Calzado con aquellas sandalias que tienen dos alas blancas, los cabellos del color del vino cubiertos por el casco donde se agitan también dos claras alas, portando en la mano el caduceo, había hendido el éter, rozado la lisura del mar sosegado, pisado la arena de la isla, en la que sus pisadas quedaban resplandeciendo como plantillas de oro nuevo. A pesar de recorrer toda la tierra, con los recados innumerables de los dioses, el iluminado mensajero no conocía aquella isla de Ogigia, y admiró, sonriendo, la belleza de los prados de violetas, tan dulces para el correr y jugar de las ninfas, y el armonioso chispear de los regatos entre los altos y lánguidos lirios. Una viña, sobre columnas de jaspe, cargada de racimos maduros, conducía, como fresco pórtico salpicado de sol, hasta la entrada de la gruta, toda de rocas pulidas, de donde pendían jazmines y madre selvas, envueltas en el susurrar de las abejas. Y de pronto vio a Calipso, la diosa feliz, sentada en un trono, hilando en rueca de oro, con huso de oro, la lana hermosa de púrpura marina. Un aro

de esmeraldas sujetaba sus cabellos ensortijados e ardientemente rubios. Sobre la túnica diáfana la mocedad inmortal de su cuerpo rebrillaba, como la nieve, cuando la aurora la tiñe de rosas en las colinas eternas pobladas de dioses. Y mientras torcía el huso, cantaba un trinado y fino canto, como trémulo hilo de cristal vibrando desde la tierra hasta el cielo. Mercurio pensó: «¡Preciosa isla, y preciosa ninfa!».

De un fuego claro de cedro y tuya, subía, muy recto, un humo sutil que perfumaba toda la isla. Alrededor, sentada en esteras, sobre el suelo de ágata, las ninfas, siervas de la diosa, devanaban las lanas, bordaban en la seda las flores ligeras, tejían las puras telas en telares de plata. Todas se ruborizaron, el seno palpitando, al sentir la presencia del dios. Y, sin detener el huso chispeante, Calipso había reconocido inmediatamente al mensajero, ya que todos los inmortales conocen, los unos de los otros, los nombres, los hechos y los rostros soberanos, incluso cuando habitan retiros remotos que el éter y el mar separan. Mercurio se había parado, risueño, en su desnudez divina, exhalando el perfume del Olimpo. Entonces, la diosa levantó hacia él, con compuesta serenidad, el amplio esplendor de sus ojos verdes:

—¡Oh Mercurio! ¿Por qué has descendido a mi humilde isla, tú, venerable y querido, a quien yo nunca vi pisar la tierra? Dime lo que esperas de mí. Ya mi abierto corazón me ordena que te contente, si tu deseo cupiere dentro de mi poder y del hado... Pero entra, reposa, y que yo te sirva, como dulce hermana, a la mesa de la hospitalidad.

Separó la rueda de la cintura, apartó los rizos sueltos de su cabello radiante, y con sus nacaradas manos colocó sobre la mesa, acercada por las ninfas al fuego aromático, el plato rebotante de ambrosía, y los ciborios de cristal en los que centelleaba el néctar.

Mercurio murmuró: «¡Dulce es tu hospitalidad, oh diosa!» Colgó el caduceo en la fresca rama de un plátano, extendió sus dedos relucientes hacia la fuente de oro, risueñamente alabó la excelencia de aquel néctar de la isla. Y, contentada el alma, apoyando la cabeza en el tronco liso del plátano, que se cubrió de claridad, comenzó, con palabras perfectas y aladas:

—Te preguntaste por qué un dios descendía a tu morada, ¡oh diosa! Y ciertamente ningún inmortal recorrería sin motivo, desde el Olimpo hasta Ogiya, esta desierta inmensidad del mar salado en la que no se encuentran ciudades de hombres, ni templos cercados de bosques, ni siquiera un pequeño santuario de donde suba el aroma del incienso, o el olor de las carnes votivas, o el murmullo gustoso de las preces... Pero fue nuestro padre Júpiter, el tempestuoso, el que me mandó este recado. Tú recogiste, y retienes por la

fuerza inconmensurable de tu dulzura, al más sutil y desgraciado de todos los príncipes que combatieron durante diez años la alta Troya, y después embarcaron en las naves hondas para volver a la tierra de la patria. Muchos de esos consiguieron regresar a sus ricos lares, cargados de fama, de botines, y de historias excelentes para contar. Vientos enemigos, sin embargo, y un fado más inexorable, arrojaron a esta tu isla, envuelto en sucias espumas, al facundo y astuto Ulises... Pero el destino de este héroe no es el de quedarse en la ociosidad inmortal de tu lecho, lejos de aquellos que lo lloran, y que carecen de su fuerza y mañas divinas. ¡Por eso Júpiter, regulador del orden, te ordena, oh diosa, que sueltes al magnánimo Ulises de tus brazos claros y lo restituyas, con los regalos dulcemente debidos, a su Ítaca amada, y a su Penélope, que teje y desteje la tela ardilosa, cercada de los pretendientes arrogantes, devoradores de sus gordos bueyes, bebedores de sus frescos vinos.

La divina Calipso se mordió levemente el labio, y sobre su rostro luminoso cayó la sombra de las densas pestañas color jacinto. Después, con un armonioso suspiro, en el que onduló todo su pecho resplandeciente:

—¡Ah dioses grandes, dioses dichosos, qué ásperamente celosos sois de las diosas, que, sin esconderse por la espesura de los bosques o en los pliegues oscuros de los montes, aman a los hombres elocuentes y fuertes!... Éste, que me envidiáis, rodó a las arenas de mi isla, desnudo, pisado, hambriento, preso a una quilla partida, perseguido por todas las iras, y todas las ráfagas, y todos los rayos hirientes de que dispone el Olimpo. Yo lo recogí, lo lavé, lo nutrí, lo amé, lo guardé, para que quedase eternamente al abrigo de las tormentas, del dolor y de la vejez. Y ahora Júpiter tonante, después de ocho años en los que mi dulce vida se enroscó alrededor de este afecto como la vid al olmo, decide que yo me separe del compañero que había escogido para mi inmortalidad. ¡Realmente sois crueles, oh dioses, que constantemente aumentáis la raza turbulenta de los semidioses durmiendo con las mujeres mortales! ¿Y cómo quieres que yo mande a Ulises a su patria, si no poseo naves, ni remeros, ni piloto sabedor que lo guíe a través de las islas? ¿Pero quién puede resistir a Júpiter, que gobierna las nubes? ¡Sea! Y que el Olimpo se ría, obedecido. Yo enseñaré al intrépido Ulises a construir una lancha segura, con la que de nuevo rasgue el dorso verde del mar...

—¡Bien harás, oh Calipso! Así evitas la cólera del Padre atronador. ¿Quién se le resistirá? Su omnisciencia dirige su omnipotencia. Y sustenta, como cetro, un árbol que tiene por flor el orden... Sus decisiones, clementes o crueles, resultan siempre en armonía.

Por eso su brazo se vuelve terrorífico a los pechos rebeldes. Por su pronto sumisión serás hija estimada, y gozarás una inmortalidad impregnada de sosiego, sin intrigas y sin sorpresas.

Ya las alas impacientes de sus sandalias palpitaban, y su cuerpo, con sublime gracias, se balanceaba sobre los céspedes y flores que alfombraban la entrada de la gruta.

—Por lo demás— añadió—, tu isla, oh diosa, queda en el camino de las naves osadas que rasgan las olas. En breve quizás otro héroe robusto, habiendo ofendido a los inmortales, arribará a tu dulce playa, abrazado a una quilla... ¡Enciende una antorcha clara, de noche, en las rocas altas!

Y, riéndose, el mensajero divino serenamente se elevó, rasgando en el éter un surco de elegante fulgor que las ninfas, olvidada la tarea, seguían, con los frescos labios entreabiertos y el seno alzado, deseosas de aquel inmortal famoso.

Entonces, Calipso, pensativa, lanzando sobre sus cabellos rizados un velo del color del azafrán, caminó hacia la orla del mar, a través de los prados, con una prisa que le enredaba la túnica, a manera de una espuma leve, alrededor de las piernas redondas y rosáceas. Tan levemente pisó la arena que el magnánimo Ulises no la sintió deslizarse, perdido en la contemplación de las aguas brillantes, con la negra barba entre las manos, aliviando con gemidos el peso de su corazón. La diosa sonrió, con fugitiva y soberana amargura. Después, posando en el robusto hombro del héroe sus dedos tan claros como los de Eos, madre del día:

—¡No te lamentes más, desgraciado, ni te consumas mirando al mar! Los dioses, que son superiores a mí por la inteligencia y por la voluntad, deciden que tú partas, afrontes la inconstancia de los vientos, y calques de nuevo la tierra de la patria...

Bruscamente, como el cóndor cayendo sobre la presa, el divino Ulises, con el rostro asombrado, saltó de la roca musgosa:

—¡Oh diosa, tú dices!...

Ella continuó sosegadamente, con los hermosos brazos pendidos, enredados en el velo color azafrán, mientras la ola rodaba, más dulce y cantante, en el amoroso respeto de su presencia divina:

—Bien sabes que no tengo naves de alta proa, ni remadores de recio pecho, ni piloto amigo de las estrellas, que te conduzcan... Pero ciertamente te confiaré el hacha de bronce que fue de mi padre, para que tú tales los árboles que yo te designe y construyas una lancha en la que embarques... Después, la proveeré de odres de vino, de comidas perfectas, y la impeleré con un soplo amigo hacia el mar indómito...

El cauteloso Ulises retrocedió lentamente, clavando en la diosa una dura mirada que la desconfianza oscurecía. Y levantando la mano, que temblaba toda con la ansiedad de su corazón:

—¡Oh diosa, tú albergas un pensamiento terrible, puesto que así me invitas a afrontar en una lancha las olas difíciles, en las que mal se mantienen hondas naves! ¡No, diosa peligrosa, no! ¡Yo combatí en la gran guerra en la que los dioses también combatieron, y conozco la malicia infinita que contiene el corazón de los inmortales! ¡Si resistí a las sirenas irresistibles, y me salvé con sublimes maniobras de entre Escila y Caribdis, y vencí a Polifemo con un ardid que eternamente me hará ilustre entre los hombres, no fue seguramente, oh diosa, para que ahora, en la isla de Ogi-gia, como pajarillo de poco plumaje, en su primer vuelo del nido, caiga en la trampa ligera preparada con decires de miel! ¡No, diosa, no! ¡Solo embarcaré en tu extraordinaria barcaza si tú juras, con el juramento terrífico de los dioses, que no tramas, con esos quietos ojos, mi pérdida irreparable!

Así clamaba, a la orilla de las olas, el pecho jadeando, Ulises, el héroe prudente... Entonces la diosa clemente se rió, con una cantarina y refulgente risa. Y caminando hacia el héroe, pasando los dedos celestes por sus espesos cabellos más negros que la pez:

—¡Oh maravilloso Ulises —dijo—, tú eres, bien es verdad, el más traicionero y engañoso de los hombres, pues ni concibes que exista espíritu sin artificio y sin falsedad! ¡Mi ilustre padre no me engendró con un corazón de hierro! A pesar de inmortal, comprendo las desventuras mortales. Solo te he aconsejado lo que yo, diosa, emprendería, si el Fado me obligase a salir de Ogi-gia a través del mar incierto...

El divino Ulises retiró lenta y sobriamente la cabeza de la rosada caricia de los dedos divinos:

—Pero jura... ¡Oh diosa, jura, para que a mi pecho descienda, como ola de leche, la sabrosa confianza!

Ella levantó el claro brazo al azul donde los dioses moran:

—Por Gea y por el Cielo superior, y por las aguas subterráneas de Estigia, que es la mayor invocación que pueden lanzar los inmortales, juro, oh hombre, Príncipe de los Hombres, que no tramo tu pérdida ni miserias mayores...

El valiente Ulises respiró hondamente. Y arremangando enseguida las mangas de la túnica, restregando las palmas de las manos robustas:

—¿En dónde está el hacha de tu padre magnífico? ¡Enséñame los árboles, oh diosa!... ¡El día cae y el trabajo es grande!

—¡Calma, oh hombre impaciente de males humanos! Los dioses superiores en sapiencia ya determinaron tu destino... Recógete conmigo en la dulce gruta, a reforzar tu fuerza... Cuando Eos rojiza aparezca, mañana, yo te conduciré a la floresta.

III

Era, en efecto, la hora en la que los hombres mortales y los dioses inmortales se acercan a las mesas cubiertas de vajillas, en donde los espera la abundancia, el reposo, el olvido de los cuidados, y las amorosas conversaciones que contentan el alma. Pronto Ulises se sentó en el escabel de marfil, que todavía conservaba el aroma del cuerpo de Mercurio, y ante él, las ninfas, siervas de la diosa, colocaron los pasteles, las frutas, las tiernas carnes humeantes, los pescados refulgentes como tramas de plata. Posada en trono de oro puro, la diosa recibió de la intendenta venerable el plato de ambrosía y la copa de néctar. Ambos extendieron las manos hacia las comidas perfectas de la tierra y del cielo. E inmediatamente después de dar la ofrenda abundante al hambre y a la sed, la ilustre Calipso, apoyando el rostro en sus dedos rosáceos, y considerando pensativamente al héroe, soltó estas palabras aladas:

—¡Oh Ulises muy sutil, tú quieres volver a tu morada mortal y a la tierra de la patria!... ¡Ah! Si tú supieses, como yo, qué duros males tiene que sufrir antes de avistar las rocas de Ítaca, quedarías entre mis brazos, animado, bañado, bien nutrido, revestido de finos linos, sin perder nunca la querida fuerza, ni la agudeza del entendimiento, ni el calor de la facundia, puesto que yo te comunicaría mi inmortalidad... Pero deseas volver a la esposa mortal, que habita en la isla áspera en donde los bosques son tenebrosos. Y además no soy inferior a ella, ni por la belleza, ni por la inteligencia, porque las mortales brillan ante las inmortales como lámparas humeantes ante estrellas puras...

El facundo Ulises acarició su ruda barba. Después, levantando el brazo, como solía en la Asamblea de los Reyes, a la sombra de las altas popas, ante los muros de Troya:

—¡Oh Diosa venerable, no te escandalices! Perfectamente sé que Penélope es muy inferior a ti en hermosura, sapiencia y majestad. Tú serás eternamente bella y joven, mientras los dioses duren: y ella, en pocos años, conocerá la melancolía de las arrugas, de los cabellos blancos, de los dolores de la decrepitud, y de los pasos que tiemblan apoyados en un bastón que tiembla. Su espíritu mortal anda errante a través de la oscuridad y de la duda; tú, bajo esa frente luminosa, posees las luminosas certezas. ¡Pero, oh diosa, justamente por lo que ella

tiene de incompleto, de frágil, de grosero y de mortal, yo la amo, y apetezco su compañía congénera! ¡Considera lo penoso que es que en esta mesa, cada día, yo coma vorazmente el cordero de los pastos y la fruta de los vergeles, mientras tú a mi lado, por la inefable superioridad de tu naturaleza, llevas a los labios, con lentitud soberana, la ambrosía divina! En ocho años, oh diosa, nunca tu rostro se iluminó con una alegría; ni de tus ojos verdes rodó una lágrima; ni golpeaste el pie, con ira impaciente, ni, gimiendo con un dolor; te extendiste en el lecho blando. Y así traes inutilizadas todas las virtudes de mi corazón, pues tu divinidad no permite que yo me congratule contigo, te consuele, te tranquilice, o incluso frote tu cuerpo dolorido con el jugo de hierbas benéficas. ¡Considera aún que tu inteligencia de diosa posee todo el saber, alcanza siempre la verdad; y, durante el largo tiempo que contigo dormí, nunca gocé la felicidad de enmendarte, de contradecirte, y de sentir, ante la flaqueza del tuyo, la fuerza de mi entendimiento! ¡Oh diosa, tú eres aquel ser terrífico que siempre tiene razón! Considera todavía que, como diosa, conoces todo el pasado y todo el futuro de los hombres: ¡y yo no pude saborear la incomparable delicia de contarte por la noche, bebiendo el vino fresco, mis ilustres hazañas y mis viajes sublimes! Oh diosa, tú eres impecable: y cuando yo resbale en una alfombra extendida, o reviente una correa de mi sandalia, no te puedo gritar, como los hombres mortales gritan a las esposas mortales: «¡Ha sido culpa tuya, mujer!», levantando frente a la chimenea un alarido cruel. ¡Por eso sufriré, con un espíritu paciente, todos los males con que los dioses me asalten en el sombrío mar, para volver a una humana Penélope a la que yo mande, y consuele, y reprenda, y acuse, y contraríe, y enseñe, y humille, y deslumbre, y por eso ame con un amor que constantemente se alimenta de estos modos ondulantes, como la lumbre se nutre de los vientos contrarios! Así, el facundo Ulises se desahogaba, ante la copa de oro vacía, y serenamente la diosa escuchaba, con una sonrisa taciturna, y las manos inmóviles sobre el regazo, enroscadas en la punta del velo.

Mientras tanto, Febo Apolo bajaba hacia occidente; y ya de las ancas de sus cuatro caballos sudorosos subía y se esparcía sobre el mar un vapor rubro y dorado. En breve los caminos de la isla se cubrían de sombras. Y sobre los velos preciosos del lecho, al fondo de la gruta, Ulises, sin deseo, y la diosa, que lo deseaba, gozaron el dulce amor, y después el dulce sueño.

Temprano, apenas Eos entreabría las puertas del ancho Urano, la divina Calipso, que se había revestido con una túnica más blanca que la nieve del Pindo, y sujetado a sus cabellos un velo transparente y azul como el éter ligero, salió de la gruta, trayendo al

magnánimo Ulises, ya sentado a la puerta, bajo las ramas, ante una copa de vino claro, el hacha poderosa de su padre ilustre, toda de bronce, con dos filos y un recio mango de olivo cortado en las faldas del Olimpo.

Limpiando rápidamente la dura barba con el dorso de la mano, el héroe arrebató el hacha venerable:

—¡Oh diosa, hace cuántos años no toco un arma o una herramienta, yo, devastador de ciudades y constructor de naves!

La diosa sonrió. E, iluminado el rostro franco, con palabras aladas:

—Oh Ulises, vencedor de hombres, si tú te quedases en esta isla, yo encargaría para ti, a Vulcano y a sus forjas en el Etna, armas maravillosas...

—¿De qué valen armas sin combates u hombres que las admiren? Por lo demás, oh diosa, ya batallé mucho, y mi gloria entre las generaciones está soberbiamente segura. Solo aspiro al suave reposo, vigilando mis ganados, concibiendo sabias leyes para mis pueblos... ¡Sé benévola, oh diosa, y muéstrame los árboles fuertes que me conviene cortar!

En silencio, ella caminó por un atajo, florido de altas y radiantes azucenas, que conducía a la punta de la isla más tupida de vegetación, por el lado de Oriente, y detrás seguía el intrépido Ulises, con la brillante hacha en el hombro. Las palomas dejaban los ramos de cedros, o las concavidades de las rocas en las que bebían, para revolotear en torno a la diosa en un tumulto amoroso. Un aroma más delicado, cuando ella pasaba, subía de las flores abiertas, como de incensarios. El césped que la orla de su túnica rozaba reverdecía en una lozanía más fresca. Y Ulises, indiferente a los prestigios de la diosa, impaciente con la serenidad divina de sus andares armoniosos, meditaba la lancha, suspirando por el bosque. Denso y oscuro lo divisó al fin, poblado de robles, de viejísimas tecas, de pinos que rozaban sus ramas en el alto éter. De su orla descendía un arenal al que ni concha, ni vástago quebrado de coral, ni pálida flor de cardo marino, deshacía la dulzura perfecta. Y el mar refulgía con un brillo de zafiro, en la quietud de la mañana blanca y colorada. Caminando de los robles a las tecas, la diosa marcó al atento Ulises los troncos secos, robustecidos por soles sin número, que fluctuarían, con levedad más segura, sobre las aguas traidoras. Después, acariciando el hombre del héroe como otro árbol robusto también botado a las aguas crueles, se retiró a su gruta, en donde tomó su rueda de oro, y todo el día hiló, y todo el día cantó...

Con alborozada y soberbia alegría, Ulises lanzó el hacha contra un basto roble, que gimió. Y en poco tiempo toda la isla retumbaba, en el fragor de la obra sobrehumana. Las gaviotas, adormecidas en el silencio eterno de aquellas márgenes, levantaron el vuelo en

amplios bandos, espantadas y gritando. Las fluidas divinidades de los riachuelos indolentes, estremeciéndose en un fulgente escalofrío, huían hacia los cañaverales y las raíces de los alisos. En ese corto día, el valiente Ulises taló veinte árboles, robles, pinos, tecas y chopos; y todos los podó, escuadró y alineó sobre la arena. Su cuello y su curvado pecho humeaban de sudor cuando se retiró pesadamente a la gruta, para saciar el hambre rudo y beber la cerveza helada. Y nunca él había parecido tan bello a la diosa inmortal que, sobre el lecho de pieles preciosas, apenas los caminos se cubrieron de sombra, encontró, sin cansancio y preparada, la fuerza de aquellos brazos que habían derribado veinte troncos.

Así, durante tres días trabajó el héroe.

Y, como arrebatada en esa actividad frenética que agitaba la isla, la diosa ayudaba a Ulises, conduciendo desde la gruta hasta la playa, en sus manos delicadas, las cuerdas y los clavos de bronce. Las ninfas, por mandato suyo, abandonando las tareas suaves, tejían una tela fuerte, para la vela que empujarían con amor a los vientos amables. Y la intendenta venerable ya llenaba los odres de vinos con cuerpo, y preparaba con generosidad los víveres numerosos para la travesía incierta. Mientras tanto, la lancha crecía, con los troncos bien unidos, y un banco levantando en medio, en donde se empinaba el mástil, desbaratado de un pino, más redondo y liso que una vara de marfil. Cada tarde, la diosa, sentada en una roca a la sombra del bosque, contemplaba al calafate admirable martilleando furiosamente, y cantando, con gran alegría, un canto de remador. Y ligeras en las puntas de los pies lustrosos, entre la arboleda, las ninfas, escapando a la tarea, acudían a espiar, con deseosos ojos fulgurantes, aquella fuerza solitaria, que soberbiamente, en el arenal solitario, iba construyendo una nave.

IV

Por fin, al cuarto día, por la mañana, Ulises acabó de escuadrar el timón, que reforzó con rejas de aliso para soportar mejor el embate de las olas. Después añadió un lastre abundante, con la tierra de la isla inmortal y sus delicadas piedras. Sin descanso, con un ansia risueña, amarró a la verga alta la vela cortadas por las ninfas. Sobre pesados rollos, maniobrando la palanca, rodó la lancha inmensa hasta la espuma de la ola, con un esfuerzo sublime, los músculos tan tensos y las venas tan hinchadas que él mismo parecía hecho de

troncos y cuerdas. Una punta de la lancha arfó, levantada en cadencia por la ola armoniosa. Y el héroe, levantando los brazos brillantes de sudor, alabó a los dioses inmortales.

Entonces, como la obra acabara y la tarde rebrillara, propicia a la partida, la generosa Calipso trajo a Ulises, a través de las violetas y de las anémonas, a la fresca gruta. Con sus divinas manos lo bañó en una concha de nácar, y lo perfumó con esencias sobrenaturales, y los vistió con una túnica hermosa de lana bordada, y lanzó sobre sus hombros un manto impenetrable a las neblinas del mar, y le extendió sobre la mesa, para que saciase su hambre ruda, las comidas más sanas y más finas de la tierra. El héroe aceptaba los amorosos cuidados, con paciente magnanimidad. La diosa, con gestos serenos, sonreía taciturnamente.

Después, ella tomó la mano velluda de Ulises, palpando con gusto los callos que le dejara el hacha; y por la orilla del mar lo condujo a la playa, en donde la ola mansamente lamía los troncos de la lancha fuerte. Ambos descansaron sobre una roca musgosa. Nunca la isla había resplandecido con una belleza tan serena, entre un mar tan azul, bajo un cielo tan ameno. Ni el agua fresca del Pindo bebida en marcha abrasadora, ni el vino dorado que producen las columnas de Quíos, eran más dulces de sorber que aquel aire impregnado de aromas, compuesto por los dioses para el respirar de una diosa. La frescura perdurable de los árboles entraba en el corazón, casi pedía la caricia de los dedos. Todos los rumores, el de los regatos en el césped, el de las olas en el arenal, el de las aves en las sombras frondosas, subían, suave y finamente fundidos, como las armonías sagradas de un templo distante. El esplendor y la gracia de las flores retenían los rayos pasmados del Sol. Tantos eran los frutos en los vergeles, y las espigas en las mieses, que la isla parecía ceder, hundida en el mar, el peso de la abundancia.

Entonces la diosa, al lado del héroe, levemente suspiró, y murmuró con una sonrisa alada:

—¡Oh magnánimo Ulises, tú ciertamente partes! El deseo te lleva a reencontrar a la mortal Penélope, y a tu dulce Telémaco, que dejaste en brazos del ama cuando Europa corrió contra Asia, y ahora ya sustenta en la mano una lanza temida. Siempre de un amor antiguo, con raíces hondas, brotará más tarde una flor, incluso triste. ¡Pero dime! Si en Ítaca no te esperase la esposa tejiendo y destejiendo la tela, y le hijo ansioso que extiende sus brazos incansables hacia el mar, ¿dejarías tú, oh hombre prudente, esta dulzura, esta paz, esta abundancia y belleza inmortal?

El héroe, al lado de la diosa, extendió el brazo poderoso como en la Asamblea de los Reyes, ante los muros de Troya, cuando plantaba en las almas la verdad persuasiva:

—¡Oh diosa, no te escandalices! ¡Pero aunque no existiese, para llevarme, ni hijo, ni esposa, ni reino, yo afrontaría alegremente los mares y la ira de los dioses! Porque, de verdad, oh diosa muy ilustre, mi corazón saciado ya no soporta esta paz, esta dulzura y esta belleza inmortal. Considera, oh diosa, que en ocho años nunca vi el follaje de estos árboles amarilliar y caer. Nunca este cielo rutilante se cargó ni de nubes oscuras; ni tuve la satisfacción de extender, bien abrigado, las manos a la dulce lumbre, mientras la borrasca gruesa golpeaba los montes. ¡Todas esas flores que brillan en los tallos airosos son las mismas, oh diosa, que admiré y respiré la primera mañana que me mostraste estos prados perpetuos, y hay lirios que odio, con odio amargo, por la impasibilidad de su albura eterna! ¡Estas gaviotas repiten tan incesantemente, tan implacablemente, su vuelo armonioso y blanco, que yo escondo de ellas el rostro, como otros lo esconden de las negras Arpías! ¡Y cuántas veces me refugio en el fondo de la gruta, para no escuchar el murmullo siempre lánguido de estos arroyos siempre transparentes! Considera, oh diosa, que en tu isla nunca encontré un charco, un tronco podrido, la carcasa de un bicho muerto y cubierto de moscas zumbadoras. Oh diosa, hace ocho años, ocho años terribles, que estoy privado de ver el trabajo, es esfuerzo, la lucha y el sufrimiento... ¡Oh diosa, no te escandalices! Ando hambriento por encontrar un cuerpo arqueando bajo un fardo, dos bueyes humeantes tirando de un arado; hombres que se injurien al pasar un puente; los brazos suplicantes de una madre que llora; un cojo, sobre su muleta, mendigando a la puerta de los pueblos... Diosa, hace ocho años que no veo una sepultura... ¡No puedo más con esta serenidad sublime! Toda mi alma arde en el deseo de lo que se deforma, y se ensucia, y se despedaza, y se corrompe... ¡Oh diosa inmortal, me muero con saudades de la muerte!

Inmóvil, las manos inmóviles en el regazo, enroscadas en las puntas del velo amarillo, la diosa había escuchado, con una sonrisa serenamente divina, la furiosa queja del héroe cautivo... Mientras tanto, ya por la colina, las ninfas, siervas de la diosa, bajaban, trayendo en la cabeza, y amparándolos con el brazo redondo, los jarros de vino, las bolsas de cuero, que la intendenta venerable mandaba para abastecer la barca. Silenciosamente, el héroe colocó una tabla desde la arena hasta el borde de los altos troncos. Y mientras las ninfas pasaban, ligeras, sobre ella, con las anillas de oro tintineando en los pies relucientes, Ulises, atento, contando las bolsas y los odres, gozaba en su noble corazón la abundancia generosa. Pero, amarrados con cuerdas a las clavijas aquellos fardos excelentes, todas las ninfas, lentamente, se sentaron sobre el arenal en torno a la diosa, para contemplar la despedida, el embarque, las maniobras del héroe sobre el dorso de las aguas... Entonces una

cólera centelleó en los grandes ojos de Ulises. Y, ante Calipso, cruzando furiosamente los valientes brazos:

—Oh diosa, ¿piensas tú de verdad en que nada me falte para que yo suelte vela y navegue? ¿Dónde están los ricos presentes que me debes? Ocho años, ocho duros años, fui el huésped magnífico de tu isla, de tu gruta, de tu lecho... ¿Siempre los dioses inmortales determinaron que a los huéspedes, en el momento amigo de la partida, se les ofrezcan considerables regalos! ¿Dónde están, oh diosa, esas riquezas abundantes que me debes por costumbre de la tierra y ley del cielo?

La diosa sonrió, con sublime paciencia. Y en palabras aladas, que huían en la brisa:

—¡Oh Ulises, tú eres claramente el más interesado de los hombres! Y también el más desconfiado, pues supones que una diosa negaría los presentes debidos a aquel que amó... Calma, oh sutil héroe... Los ricos presentes no tardan, con largueza y brillantez.

Y, ciertamente, por la colina suave, otras ninfas bajaban, ligeras, los velos ondeando, trayendo en los brazos alhajas lustrosas, que al sol rutilaban. El magnánimo Ulises extendió las manos, los ojos devoradores... Y mientras ellas pasaban sobre la tabla crujiente, el héroe astuto contaba, valoraba en su noble espíritu los escabeles de marfil, los rollos de telas bordadas, los cántaros de bronce labrado, los escudos tachonados de piedras...

Tan rico y bello era el jarrón de oro que la última ninfa sustentaba al hombro, que Ulises la detuvo, arrebató el jarrón, lo sopesó, lo miró, y gritó, con soberbia risa estridente:

—¡Realmente, este oro es bueno!

Después de colocadas y sujetas bajo el ancho banco las alhajas preciosas, el impaciente héroe, arrebatando el hacha, cortó la cuerda que ataba la lancha al tronco de un roble, y saltó a la alta borda que la espuma envolvía. ¡Pero entonces recordó que ni había besado a la generosa e ilustre Calipso! Rápido, retirando el manto, saltó a través de la espuma, corrió por la arena, y posó un beso sereno en la frente aureolada de la diosa. Ella sujetó levemente su hombro robusto:

—¡Cuántos males te esperan, oh desgraciado! Mejor sería que te quedases, para toda la inmortalidad, en mi isla perfecta, entre mis brazos perfectos...

Ulises retrocedió, con una exclamación magnífica:

—¡Oh diosa, el irreparable y supremo mal está en tu perfección!

Y a través de la ola, huyó, trepó ansiosamente a la barca, soltó la vela, surcó el mar, partió hacia los trabajos, hacia las tormentas, hacia las miserias: ¡a la delicia de las cosas imperfectas!



decodificando **DECODIFICANDO**



Teoría de la literatura para no morir de desesperanza: diálogo con Manuel Asensi Pérez

Javier Morales Mena

yakanasz@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen: El reconocido intelectual español Manuel Asensi Pérez dialoga con Cuadernos Literarios sobre el estado de la teoría de la literatura, los retos y el devenir de la literatura comparada y sus veinticinco años de intensa e infatigable pasión teórica.

Palabras clave: Entrevista, teoría literaria, literatura comparada

Abstract: Renowned Spanish intellectual Manuel Perez Asensi talks with Cuadernos Literarios about the literary theory, the challenges and the future of comparative literature and his twenty five years of intense and tireless theoretical passion.

Keywords: Interview, literary theory, comparative literature

Manuel Asensi Pérez (Valencia, 1960) es uno de los infatigables e insobornables intelectuales españoles cuyas indagaciones teóricas han logrado trazar, con el paso de los años, una de las cartografías más rigurosas y detalladas de la geografía y las fragosidades del campo de la teoría literaria. El primer tramo de este magno trabajo intelectual comienza con *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica* (1987). Continúa, luego, estratégicamente,

con: *Historia de la teoría de la literatura. (Desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Volumen I (1988), *Literatura y filosofía* (1996), *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta)*. Volumen II (2003), *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés* (2006), y lo que sería el tramo más reciente: *Crítica y sabotaje* (2011). Solo con repasar los títulos se advierte la sistemática dedicación a la cuestión teórica. A raíz de la aparición de *Crítica y sabotaje* conversamos con el autor sobre estos veinticinco años de intensa pasión teórica.

1. Comencemos con cartografiar un poco su formación académica. Es decir, cuéntenos sobre sus años de universitarios: ¿Qué espacios académicos transitó? ¿A qué maestros recuerda? ¿Qué libros o lecturas fueron definitivos para su carrera? ¿Cómo llega a la literatura, más específicamente, a la teoría literaria? ¿Qué anécdotas recuerda de esos primeros años?

En mis orígenes la cultura (la lectura de libros, el estudio, el cine) era una forma de evadirme y de defenderme ante una realidad demasiado dura. Vagué en unos primeros años por Italia cursando estudios de filosofía, y después aterricé en la Universidad de Valencia donde me centré en la literatura española y en la teoría literaria. Sin duda, mis maestros fueron Jacques Derrida y Hans-Georg Gadamer, el primero de forma directa, el segundo a través de los libros. Mis primeras lecturas las extraje de una pequeña biblioteca que tenía un tío mío, la obra completa de Freud y el *Ser y la nada* de J.Paul Sartre, fueron compañeros de mi adolescencia. A Freud lo devoraba con auténtica fruición e hipocondría. Llegué a la literatura porque era un lector empedernido, de ese tipo que, como el narrador cervantino, se lee hasta los papeles rotos tirados por la calle. Pero no me convenía la forma acrítica con la que trabajaba la historia de la literatura, y por ello me incliné hacia la teoría. En las facultades de filología suele darse un rechazo de la teoría con consecuencias a veces perniciosas, sin darse cuenta de que ese rechazo es ya una teoría. Es lo que Paul de Man llamaba «la resistencia a la teoría». La anécdota: un día me encuentro a un señor bajito sentado junto a un ventanal en la Università dei Capuccini en Urbino (Italia). Me siento a su lado y le digo si él también había venido a ver a Derrida. Y me contesta que sí, pero que no esperaba verlo. ¿Por qué? Le pregunté en francés, y me respondió: «Porque creo que soy J. Derrida». Así lo conocí.

2. La presencia de Jacques Derrida y Hans-Georg Gadamer es constante en sus libros. Precisamente en *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica* (1987), su primer texto, Ud. recupera la distinción que realizó Gadamer a propósito de la *theoría griega* y la *teoría moderna*; y, despliega también, la radicalización derridiana a propósito de la «paradoja de la autoimplicación» o la «infinita metaforicidad de la metáfora». Transcurrieron veinticinco años desde la publicación de aquel primer texto que, ciertamente, tuvo su origen en la tesis doctoral que defendió en la Universidad de Valencia. ¿Cuál fue la repercusión que tuvo su tesis en una comunidad académica fuertemente filológica?

Para mi sorpresa la recepción de ese libro, publicado por cierto en la colección de poesía de la editorial Hyperion, fue muy positiva, por lo menos hasta donde pudo ser entendido. Ese libro representaba una lucha muy interesante entre los modelos estructuralistas que tendían a emplear símbolos matemáticos en sus metalenguajes, y los modelos que trataban de hacer la crítica y de escapar de tales modelos. Y ahí naturalmente Gadamer y Derrida jugaron un papel de primer orden. La idea esencial del libro, que constituyó el primer capítulo de mi tesis doctoral, era que frente al metalenguaje voluntariamente denotativo y bidimensional de la teoría, la literatura presenta un lenguaje dinámico imposible de encerrar en una simple presencia. En consecuencia, proponía no una teoría de la literatura de orden metódico, sino una «theoría» que se dejara penetrar por el dinamismo del objeto literario. Era la razón por la que la palabra «theoría» estaba escrito a la manera griega, para indicar la posición pasiva, débil, del discurso teórico. De algún modo, se trataba de una crítica de la crítica muy en la línea de lo que Paul de Man había hecho en su libro *Blindness and Insight*. Lo curioso es que bastantes años después de haber publicado ese libro, hubo algunos estudiantes de posgrado que utilizaron en sus trabajos de investigación y tesis doctorales el método propuesto en él.

3. Los dos libros que dedicó al estudio del proceso histórico de la teoría literaria: *Historia de la teoría de la literatura. (Desde los inicios hasta el siglo XIX). Volumen I* (1988); e *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta). Volumen II* (2003) llenan un vacío que algunas publicaciones descuidaron explicar: la necesidad estratégica de engarzar el marco epistemológico, la serie histórica y el campo artístico para modelar una historia del acontecimiento teórico que no sea solamente la acumulación sumatoria de autores y corrientes teóricas, sino una suerte de historia

polisistemática del campo de la teoría literaria. Según esta orientación epistemológica y pedagógica, ¿cuál considera que es la tarea del historiador de la teoría literaria en un contexto signado por la lógica sustitutiva de lo novedoso, y la pérdida del sentido histórico? ¿Cuál es el estado actual de las investigaciones sobre historia de la teoría; qué se enfatiza en investigaciones recientes?

La escritura de las dos historias de la teoría literaria estuvo motivada por dos razones:

1) Por una parte, una voluntad pedagógica de estructurar y sistematizar unos contenidos para mis clases periódicas de teoría de la literatura en la Universidad. Traté de explicar los conceptos y las diferentes teorías proporcionando los presupuestos, contextos y ejemplos que permitieran un acceso comprensible en el que «todo» adquiriera un sentido. Fue un proyecto en el que disfruté mucho, sobre todo porque yo no encontraba ese tipo de historia en ningún sitio. Sin duda, había diccionarios, compendios más o menos completos de reconocido prestigio, cuyas virtudes están fuera de toda duda. Pero no era el tipo de historia que a mí me habría gustado leer. Y, en efecto, como usted observa muy bien, el principio que en este sentido guió la composición del libro era el de la recomposición del polisistema de cada momento histórico, especialmente en el segundo volumen, con el fin de que se apreciara el verdadero relieve de los diferentes conceptos. Ese mismo principio de composición está en la base de lo que he denominado crítica como sabotaje.

2) Por otra parte, obedecía a mi insatisfacción en torno a lo que los diferentes estudios habían dicho sobre algunos autores y movimientos. Aunque es un aspecto que no se ha percibido suficientemente al leer esos libros, hay que decir que hay en ellos mucho de investigación que saca a la luz aspectos no suficientemente estudiados. Le voy a poner dos ejemplos muy ilustrativos. Cuando se explicaba la teoría aristotélica sobre la fábula trágica, se la consideraba en sí misma sin percibir su conexión con la metafísica. Cuando Aristóteles habla de la «verosimilitud» es necesario tener en cuenta toda la teoría de las causas sin las cuales es difícil darse de cuenta de lo que significa la expresión «la poesía cuenta las cosas como podrían haber sucedido». Al analizar ese vínculo se percibe la clara dependencia de la poética con respecto a la filosofía, algo que analicé con detalle en mi otro libro, *Literatura y filosofía*. Otro ejemplo se puede ver en relación al *New Criticism*. Cuando escribí ese capítulo me encontraba en los Estados Unidos y pude consultar los libros y artículos de ese movimiento, y me di cuenta de que la etiqueta de formalistas no les conviene en absoluto.

Y esa era la etiqueta con la que se les presentaba habitualmente. Esos libros están llenos de esos cambios de perspectiva y revisiones.

En cuanto a las investigaciones actuales en la historia de la teoría literaria, piense que la puesta en entredicho de las fronteras entre las diferentes disciplinas, así como la emergencia de los estudios culturales, ha llevado a una progresiva falta de atención hacia la teoría literaria. Ello es negativo porque comporta en general un abandono del análisis de la materialidad de los textos, que como Paul de Man puso de relieve lleva a mixtificaciones ideológicas y a la incapacidad de lectura. Lo que he denominado «crítica como sabotaje» es un intento de salir de ese impasse.

4. En 1990 Ud. publica «Crítica límite/ El límite de la crítica», detallado estudio introductorio de la selección de textos presentados bajo el título: Teoría literaria y deconstrucción. Explica en aquel trabajo que la relación entre deconstrucción y teoría literaria se plantea en términos de «conflicto, paradoja y límite», ¿hasta dónde conduce o ha conducido a la teoría literaria dicho modo de interacción? ¿Cómo caracterizar la teoría literaria después de la deconstrucción?

Mucha gente en todo el mundo caracterizaba agresivamente a la deconstrucción de estar disolviendo los estudios literarios. En aquel estudio introductorio, y en otros que publiqué en aquellos momentos, señalaba que la deconstrucción no solo no disolvía la teoría literaria sino que contribuía a ella de forma esencial. Ello es tan verdad dicho a propósito de Jacques Derrida como de Paul de Man. Ahora bien, no se trataba de continuarla a partir de sus fundamentos habituales, sino de delimitarla a partir de sus posibilidades más propias (digámoslo al estilo de Heidegger). Por tanto, el trabajo de Derrida, que no es un teórico de la literatura y el de de Man, que también va más allá de la teoría de la literatura, es una acertada estrategia de poner en evidencia aquellas bases metafísicas y falocéntricas de la dicha teoría. Son varias las consecuencias que ello ha traído. Por una parte, ha despertado a la teoría de su sueño inmanentista mostrándole que sus límites son inciertos, que no se puede hacer teoría de la literatura sino a partir de una poética relacional en la que estén presentes el cine, los periódicos, la televisión. Por otra parte, ha insistido en la necesidad de leer de forma rigurosa no dando por supuesto que la lectura es un proceso sencillo o posible. En esta dirección, la deconstrucción se ha opuesto a las lecturas referenciales practicadas por ciertos estudios culturales y ciertas corrientes feministas. Se podría decir

que los responsables de una cierta disolución de la teoría literaria, entendida de un cierto modo, no han sido los deconstructores, sino precisamente movimientos como los estudios culturales. Sea como fuere, creo que la teoría literaria debería aprovecharse de su capacidad para el análisis político.

5. *Ud. precisa en Literatura y filosofía (1996) que la relación entre ambas se comprende como «una constante discusión y exclusión recíprocas»; «un balanceo pendular entre la malgama y la discordia», ¿cómo contribuyó la deconstrucción a repesar aquella dicotomía?, ¿cómo la literatura y la filosofía contribuyeron a repensar la teoría de la literatura?*

Hay que decir que la dicotomía entre la filosofía y la literatura, entre la verdad y la ficción, entre el ser y el no ser, entre lo masculino y lo femenino, es filosófica. La literatura ha tenido que asumir esa diferencia y ser la esclava de la filosofía, o bien revelarse contra ella cuestionándola y poniéndola en entredicho. Derrida o de Man mostraron muy bien cómo los textos de Mallarmé, Artaud, Shelley o Baudelaire, entre otros y otras, son lugares donde la concepción metafísica de la literatura y la crítica literaria resulta boicoteada. Vuelvo a la respuesta a la pregunta anterior. La puesta en cuestión de la relación entre la filosofía y la literatura lleva a un replanteamiento de sus propios fundamentos, a tener presente la necesidad de la mediación, la presencia de la metáfora y el hecho de que la mezcla y la heterogeneidad son constitutivas.

6. *Se advierte un giro radical en sus investigaciones teóricas, lo digo porque en Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés (2006), Ud. se interesa más pasional y declaradamente por explicar el sentido político y activamente transformador de la teoría. ¿Cómo situar esta dimensión de lo político dentro del campo teórico post-estructural?, sobre todo porque para algunos de los detractores del post-estructuralismo, este horizonte teórico está asociado a prácticas exclusivamente textuales, es decir alejadas de exigencias políticas o de imperativos de intervención social.*

No estoy de acuerdo en plantearlo como un giro radical, más bien se trató de la agudización de una tendencia que ya estaba presente en trabajos anteriores. De hecho, no creo que

se pueda hablar de deconstrucción sino a partir de una concepción política del quehacer «intelectual». Mi llegada al MACBA de Barcelona a finales de los años 90, y las relaciones que entablo en aquellos momentos con Manuel Borja, Jorge Ripalda, Xavier Antich, Marcelo Expósito, Beatriz Preciado, entre otros y otras, fueron muy importantes en la agudización de esa tendencia política. De hecho, la conciencia de estar formando parte de un proyecto me llevó a indagar en los orígenes de la deconstrucción, y a interesarme muy vivamente en el grupo y en la revista *Tel Quel*. Me parecía fundamental llamar la atención sobre ese momento de la teoría en que su relación con la política era esencial. Sobre todo, en unos momentos en los que se presentaba el mayo del 68 como una veleidad revolucionaria inocua. Lo que más me llamaba la atención era la voluntad revolucionaria de telquelistas como Sollers, Kristeva, Pleynet, Thibaudet, Machiochi, Guyotat, etc, que se mantuvo incluso en los momentos en que abandonaron el marxismo leninismo. Una de las fases menos conocida de los telquelistas fue aquella en la que hicieron una lectura del catolicismo en clave revolucionaria. Los que atribuyen al postestructuralismo el ser una mera práctica textual o no han entendido nada o lo dicen con mala fe, demuestran que o no han leído los textos de Derrida, Butler, de Man, Hall, Deleuze, Spivak y un largo etcétera, o lo han leído pensando en las musarañas.

7. Cuatro años antes que se publicara Crítica y sabotaje (2011), apareció en la revista Anthropos, n.º. 216, el artículo: «¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (Especulaciones dispersas en torno a la crítica en la era de la posglobalización)» (2007), ¿se puede decir que es el germen de lo que se desarrollará con mayor detalle, amplitud y ejemplificación en el libro?; lo digo sobre todo porque tanto en uno como en otro se explica estratégicamente el sentido modelizador de la literatura, es decir esa orientación fuertemente performativa de su dispositivo tropológico; ¿por qué y para qué surge la crítica como sabotaje?

En efecto, el artículo de 2007 que usted menciona constituye el germen de lo que será el libro de 2011. En realidad, el libro es una extensión de ese artículo si bien con importantes modificaciones. Quizá la principal sea la del título. En el artículo se habla de «crítica literaria», aunque se introduce el matiz de que literario equivale en ese ensayo a «discurso» en su acepción foucaultiana. Sin embargo, en el libro ya no aparece el adjetivo «literaria». La razón es clara, la crítica que ahí se describe no es una crítica literaria como lo pudo ser la

estilística, el estructuralismo o la teoría de los polisistemas, por nombrar unas pocas corrientes más conocidas de la teoría literaria, sino una crítica del discurso cuyo objetivo son los silogismos entimemáticos que se presentan en cualquier modalidad semiótica. Nos encontramos ante una determinada filosofía de la acción que surge de la penuria del presente y de un mundo lleno de ignorancia y perversión. Lo peor es que mucha teoría literaria ha contribuido involuntariamente, por un supuesto cientifismo, a esa ignorancia desde el momento en que ha situado la literatura y el arte en el terreno de lo inocuo, más allá del bien y del mal. Al hacer esto se ha negado la posibilidad de analizar el poder performativo que la literatura y el arte comparten con otros discursos como el cine, los periódicos, internet o el lenguaje mismo, es decir, la capacidad de modelizar la subjetividad de las personas, su capacidad para llevarnos a actuar, hablar, incluso gesticular de un modo determinado.

8. Los planteamientos de Crítica y sabotaje han sido expuestos en México, Lima y Argentina; ¿cómo evalúa la recepción de la crítica como sabotaje dentro de la tradición del pensamiento crítico latinoamericano?

La relación de la crítica como sabotaje con Latinoamérica surgió a partir de una experiencia de lectura de cierta literatura. Tratando de aplicar la estrategia deconstructiva a una novela como *Los ríos profundos* de José María Arguedas advertí que se trataba de un texto en el que no iba a funcionar tal estrategia. He aquí que se trata de un texto lleno de oposiciones binarias jerárquicas. Según este hecho, nos encontraríamos delante de un autor profundamente metafísico. Y ello sería una conclusión equivocada, pues lo que Arguedas está tratando de construir en esa novela es precisamente un modelo de mundo que transforme la visión del indio. No es difícil ver el resultado: la crítica como sabotaje, basada en el análisis de los modelos de mundo de los diferentes discursos, resultaba más apta para dar cuenta de un texto como ese. Y mi hipótesis es que buena parte de los planteamientos post-estructuralistas resultan ineficaces a la hora de explicar la realidad fenoménica y lingüístico-semiótica de América Latina. De hecho, puedo decirle que la recepción de esta modalidad crítica en este lugar ha sido extraordinaria, y pienso en estos momentos presentarla en otros lugares como Chile, Ecuador o Brasil. Hace poco en una entrevista que apareció en Arequipa dije que América Latina es la crítica como sabotaje. Tenga en cuenta que trata de tomar el relevo de lo que vinieron y vienen planteando intelectuales como Cornejo Polar, Anibal Quijano, Enrique Dussel, Gloria Anzaldúa o Walter Mignolo, en una relación de tensión con ellos y con ellas.

9. Finalmente, poco antes de terminar el prólogo de Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta). Volumen II (2003), Ud. precisa que en un tercer volumen abordará el estudio de la teoría después de los setenta, ¿qué nos puede adelantar de ese libro, o de los proyectos que viene trabajando?

En la actualidad me encuentro trabajando en el segundo volumen de la crítica como sabotaje dedicado a la figura del lector o de la lectora desobediente, en el cual se incluyen análisis de la literatura y el arte latinoamericanos. Sin embargo, no he olvidado ese tercer volumen, cuyo referente conozco muy bien, y tomando como punto de partida unos seminarios que impartiré este octubre próximo en México, es muy posible que retome ese proyecto. No obstante, piense usted que las circunstancias personales influyen mucho en el quehacer de un investigador. Actualmente una penosa enfermedad por la que está atravesando mi padre, y un divorcio, me mantienen en una tensión no muy agradable.

Muchas gracias.

Manuel Asensi Pérez¹

Textos

- 2011 *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos/ Siglo XXI.
- 2006 *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- 2003 *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta)*.
Volumen II. Valencia: Tirant lo Blanch.
- 1996 *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- 1988 *Historia de la teoría de la literatura. (Desde los inicios hasta el siglo XIX)*.
Volumen I. Valencia: Tirant lo Blanch.
- 1987 *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Valencia: Hiperión.

Artículos

- 2012 a «Los CSI y la guerra de Arguedas (en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje)». BOLOGNESE, Chiara; BUSTAMANTE, Fernanda y Mauricio ZABALGOITIA (coords.) *Éste que ves, engaño colorido: literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Madrid: Icaria, pp. 57-84.
- 2012b «Las polémicas de *La escritura y la diferencia* de Jacques Derrida. (Las bases del pensamiento deconstructivo)». MORALES MENA, Javier (comp.) *Teoría de la literatura: restos*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Editorial San Marcos, pp. [161]-174.
- 2011 «Hermenéutica, deconstrucción y sabotaje». *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, N. 25, pp.13-20.
- 2010 «La oveja perdida y la emancipación de la literatura comparada». MORALES MENA, Javier (comp.) *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Editorial San Marcos, pp. [79]-95.

1 Se registran, solamente, algunas de las publicaciones del autor.

- 2009a «De los usos del canon: el canon por venir y el *Lazarillo* desfigurado». *Signa*, N. 18, pp. 45-68.
- 2009b «La subalternidad borrosa». SPIVAK, Gayatri. *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA, pp. 9-39.
- 2008a «'Unsex me here': Tristana y la pasión». *Scriptura*, N. 19/20, pp. 111-140.
- 2008b «¿Para qué la literatura? *Tristana* y el conflicto con la ideología de la restauración». *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/EL: teoría y práctica docentes*. Onda: JMC, pp. 13-46.
- 2007a «Crítica, sabotaje y subalternidad». *Lectora. Revista de dones i textualitat*, N. 13, pp. 133-156.
- 2007b «D. Quijote y la otra ironía». *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea*, N. 5, pp. 285-302.
- 2007c «¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (Especulaciones dispersas en torno a la crítica en la era de la posglobalización)». *Anthropos*, N. 216, pp. 73-82.
- 2004a «Joan Colom y el devenir puta del fotógrafo». *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, N. 9, pp. 201-212.
- 2004b «Estructuras descentradas. (Para una crítica de la historiografía de la teoría literaria)». *Signa*, N.13, pp. 13-37.
- 2003a «Encomendarse a la luz. Poesía y religión en el primer J. Ángel Valente». *Hispanística XX*, N. 21, pp. 541-560.
- 2003b «Mrs. Dalloway como máquina de guerra. Una introducción». *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea*, N. 4, pp. 197-214.
- 2001 «Vampiros y literatura: La teoría en la literatura de Maurice Blanchot». *Anthropos*, N. 192/193, pp. 67-77.
- 2000 «Sobre una de las consecuencias del heretismo en la teoría literaria». *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea*, N. 2, pp. 141-159.
- 1998 «La mirada teórica: Paul de Man, ideología y materialismo». *Quimera: revista de literatura*, N.174, pp. 54-60.
- 1998/99 «Debate profundo del canon: los usos de la lectura». *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, N. 9/10, pp. 511-513.
- 1992 «La otra filología: Paul de Man, J. Hillis Miller y la lectura atenta». *Glosa*, N. 3, pp. 63-92.

- 1990a «Retórica logográfica y psicagogias de la retórica». *Revista de literatura*, tomo 52, N. 103, pp. 5-46.
- 1990b «Crítica límite/ El límite de la crítica». *Teoría literaria y deconstrucción. (Estudio introductorio, selección y bibliografía)*. Madrid: Arco, pp. [9]-78.



signos **SIGNOS**



Fan fiction: Muerte y resurrección de la originalidad

Glauconar Yue

diego.alegria@rub.de
Ruhr-Universität Bochum

Resumen: El presente artículo aborda el modo de escritura denominado «fan fiction», término que refiere a las narraciones que circulan especialmente en internet y que son el resultado de la influencia de una literatura identificada el género fantástico. Asimismo el artículo examina las relaciones intertextuales y temáticas de este estilo discursivo con los fenómenos audiovisuales como el cine fantástico, el anime y las narraciones provenientes de los videojuegos e historietas. La principal conclusión es que puede definirse este nuevo género como portador de un estilo propio.

Palabras clave: Fan fiction, intertextualidad, fantástico, cine, anime

Abstract: This article addresses the writing style called 'fan fiction', a term that refers to the stories circulating on the Internet which is, especially, the result of the influence of a type of literature identified to the fantasy genre. Besides that, the article examines the intertextual and thematic relations of this discursive style with audiovisual phenomena such as fantasy films, anime and stories from video games and cartoons. The main conclusion is that this new genre can be defined as having a unique style.

Keywords: Fan fiction, intertextuality, fantastic, film, anime

Desde hace más de una década se viene desarrollando en internet un modo de escritura denominado «fan fiction», término que se ha adoptado igualmente del inglés entre sus seguidores hispanos. Como su nombre sugiere, la fan fiction o fanfic en principio consiste en la producción de narraciones por parte de los seguidores de obras de culto, sean libros populares como *Harry Potter*, *Crepúsculo*, H.P. Lovecraft; fenómenos audiovisuales como el anime, *Star Wars*, *Buffy*, *Power Rangers*; videojuegos o historietas. Por supuesto este

tipo de actividades no se reducen a la narrativa, sino que tienen su paralelo en las demás artes con el *fanart*, el *doujinshi*, el *fanclub*, el *cosplay*, entre otros. Sin embargo, los espacios y actores que intervienen en estas modalidades incluso han rebasado su presupuesto original de escribir bajo un título ajeno y ha llegado a existir el concepto paradójico de la «fanfic original». Los textos que analizaremos en esta ocasión pertenecen a esta última categoría, cuyas características intentaremos describir. Proviene de un contexto de producción y consumo igual al de la fanfic y aunque en principio no responden al rasgo definitorio de ser directamente derivados de una obra particular, comparten una serie de características que podrían definir a la fanfic como portadora de un estilo propio.

En un intento de reducir la inevitable subjetividad de toda ciencia humana, tomaremos como muestreo tres textos que no son elegidos por ningún criterio propio, sino que han sido premiados por la *Asociación de lectores y/o escritores* de la sección de fan fiction del foro de MCanime.net. Al ser una forma de escritura que se practica principalmente por internet y bajo pseudónimos o *nicks*, resulta tanto imposible como infructuoso determinar la nacionalidad de cada uno de los autores. Baste con saber que se trata de latinoamericanos. Nuestra hipótesis en torno a ellos es doble (y, aquí sí, inevitablemente personal). En primer lugar, postulamos una muerte de la originalidad, en tanto incluso las fanfics que no tienen filiación directa lidian de forma particular con sus referentes, apegándose a ellos. En segundo lugar, invocamos una resurrección de la originalidad a través de una priorización de lo audiovisual que consideramos característico del estilo distintivo de la fanfic. Por otra parte, creemos que las relaciones que se establecen en estos casos son distintivas de la amplia cantidad de grupos culturales identificados como «frikis», que precisamente se definen por generar actividades propias en torno a obras de culto: *otakus*, *trekkies*, *comics*, *gamers*, etc. Como en el fondo lo es toda investigación en las humanidades, este tampoco es una prueba de una realidad preexistente, sino una fundamentación de mi propio discurso, que aspira a ser válido, ya que no puede ser verdadero ni falso.

Muerte de la originalidad, del autor y de las jerarquías

«El mito de Azatheia», una fanfic firmada con el seudónimo de EscritorFumado, evidencia una cercanía particular a las historias de Howard Phillips Lovecraft. Comienza con la herencia de un objeto misterioso y una serie de sueños relacionados con él, que, asociados a retazos de mitos crípticos, acabarán guiando al protagonista hacia una investigación peligrosa en la Antártida. Finalmente, el héroe descubre la civilización perdida de la Atlántida, pero

es muy tarde para comprender que este mismo secreto será su condena. Los que hayan leído alguno de los cuentos (el que fuere) de Lovecraft, notarán sin duda la cercanía en todos los puntos antes mencionados, que si no aparecen en «El llamado de Cthulhu» se pueden encontrar en «En las montañas de la locura». El que esto es mucho más que una coincidencia se confirma en el hecho de que EscritorFumado ha confesado antes su gusto por la obra del norteamericano e incluso ha publicado, en el mismo foro de MCanime, una serie de «Mitos de Cthulhu» que son explícitamente expansiones que pretenden adicionarse al mundo creado por Lovecraft. Las fanfics de EscritorFumado se configuran entonces en clave de tributo y reescritura de un mundo literario preexistente.

El hipotexto es un poco menos evidente en «True Existence». Este relato describe la lucha de un personaje sin características por sobrevivir en una ciudad destruida, asolada por soldados sin rostro y demonios. En medio del caos le salva la vida a una recién nacida y acaba mostrando compasión hacia un ángel de la muerte que está hastiado de su nefasta labor. Por lo demás, el texto se limita a describir cuadros y no profundiza en las causas o consecuencias de los hechos que narra.

Para la filiación de esta historia, la autora, que publicó el relato bajo el pseudónimo de Blood_Carmesí pero ahora es conocida como Champloo, declara que no se basó en nada específico. Efectivamente no resulta fácil encontrar un referente específico en la literatura, sobre todo por la total gratuidad de la violencia, si no es remitiéndose a los relatos apocalípticos medievales. Más fácil, aunque también imperfecto, sería relacionarlo a la obra pictórica de Otto Dix y George Grosz, que representa la guerra como arquetipo irracional. Sin embargo, se puede identificar un trasfondo bastante más claro en el cine de género apocalíptico como *El planeta de los simios* o «gore» como *El regreso de los muertos vivientes* y, sobre todo, en obras de animación de la misma temática como *AKIRA*, *Saikano* y *X*. Tendríamos una relación con lo que Gérard Genette llamaría un architexto, quizás un pastiche, surgido de varios focos o de un género como un todo, pero que a fin de cuentas no está tan en el aire como pareciera a primera vista, sino bastante anclado e incluso subordinado a referentes que sólo resultan elusivos por no pertenecer a la literatura canónica, sino a medios más bien marginales como la animación. Por otra parte, el concepto de lo marginal no solo se opone a lo canónico, sino que debemos resaltar que tampoco es cultura popular como tal. Estos referentes no son parte del bagaje cultural de la mayoría de personas, sino que exigen un gusto particular, casi una erudición alternativa que podría responder a cánones paralelos.

Por otro lado, la importancia de la filiación de la fanfic con las formas audiovisuales se discutirá en detalle en la segunda parte de este trabajo.

Nuestro tercer ejemplo igualmente se conecta a modo de pastiche a obras de animación. «Magic Dreamers», de Daniel Vega, presenta a un grupo de jóvenes que hereda guantes con poderes mágicos, identificados cada uno con un color y un animal, y marcados con el destino de salvar al mundo de una fuerza oscura que regresa del pasado. Todos y cada uno de estos puntos pueden ser reconocidos como clichés del género televisivos super-sentai, cuyo representante más conocido en occidente son los *Power Rangers*, pero que tiene su origen en series japonesas como *Flashman* o *Liveman*. Como si esto no bastara, la protagonista es una adolescente que ha perdido a su padre, tiene una cómica relación de amor-odio con su hermano mayor que la llama «Troll», va patinando al colegio cruzando un parque con la figura de un animal gigante y lleno de cerezos y tiene un muchacho en su salón al que no se decide a confesarle su amor. Resulta un calco bastante preciso, con pocos reemplazos figurativos, del personaje de Sakura Kinomoto en la serie *Sakura Card Captor*. Adjuntamos un cuadro comparativo.

Magic Dreamers	Sakura Card Captor
Yui Kanzaki	Sakura Kinomoto
Huérfana de padre	Huérfana de madre
Hermano mayor Soma, Le fastidia y llama “Troll”	Hermano mayor Toya, Le fastidia y llama “Monstruo”
Va al colegio en patines	Va al colegio en patines
Rodeada de cerezos	Rodeada de cerezos
Pasa por el parque «Gran Oso»	Pasa por el parque «Rey Pingüino»
Enamorada de Yu, no se atreve a confesarse	Enamorada de Yukito, no se atreve a confesarse
Recibe un antiguo guante mágico	Encuentra un antiguo báculo mágico
Guiada por la mascota mágica Kat	Guiada por la mascota mágica Kero

Las referencias a series de televisión japonesa se siguen multiplicando si reparamos en los detalles, y el texto mismo ha sido calificado por algunos lectores como poco original

o hasta plagio. Pero, ¿es realmente por pura ingenuidad que el escritor replica formas aprendidas? Si las semejanzas son tan evidentes, ¿no las pudo notar y hasta buscar el escritor mismo? De hecho, el texto escoge como escenario, sin ninguna otra justificación, una ciudad imaginaria en Japón, bautizada con el inverosímil nombre de Sakura. Menciona el *genkan*, el *obento* y los *uwabaki*, entre muchos otros conceptos por lo demás intrascendentes, pero que en la página propia del texto incluso están enlazadas a un glosario que resalta su importancia. Nuevamente, no podemos decir que la originalidad se pueda considerar siquiera uno de los valores a los que tiende el texto; sino que se está buscando el camino contrario, la asimilación a textos precedentes. Asimismo, aquí queda bastante claro que se está rindiendo tributo a un canon paralelo y haciendo gala de una erudición alternativa. Los conceptos resaltados caen lejos de la cultura dominante, pero la estructura del texto les da gran importancia y valora un conocimiento para el cual reclama en espacio particular.

Una forma de comprender la relación de la fanfic con sus referentes sería considerar que se perfila en la dirección que Tzvetan Todorov criticara a la literatura «de género» o «de masas», sobre la cual dice en su «Tipología del relato policial» que es mejor recibida en tanto se apega más a un arquetipo, por contraste a la literatura canónica, que es valorada en cuanto se diferencia de él. «La obra maestra habitual no entra en ningún género que no sea el suyo propio; pero la obra maestra de la literatura de masas es, justamente, el libro que mejor se inscribe en su género» (2003: 64). Hay que resaltar, sin embargo, que en ese mismo artículo, igual que en su notable *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov acaba por concluir la dificultad de deslindar enteramente los géneros, los cuales siempre están interconectados y redefiniéndose con cada texto que los actualice. «Infortunadamente para la lógica, los géneros no se constituyen en conformidad con las descripciones estructurales: un género nuevo se crea en torno de un elemento que no era obligatorio en el anterior: los dos codifican elementos diferentes» (2003: 68). En el fondo, entonces, los géneros no podrían ser categóricos o mutuamente excluyentes. El apego total a un género o hipotexto se vuelve imposible por la infinidad de tangentes que siempre estarán presentes. Se trataría en cambio de corrientes de semejanza en perpetuo flujo, y el pertenecer a un grupo o a una red de referentes no le negaría su individualidad a los textos, igual que ningún grupo se puede concebir como cerrado herméticamente, sino siempre superpuesto con varios campos limítrofes.

Por otra parte, desde que Gérard Genette profundizara en la noción de la intertextualidad en sus *Palimpsestos*, se hace cada vez más patente que la literatura, sea

canónica o popular, nunca está libre de escribirse y leerse mediante la superposición con otros textos. Autores tan disímiles como Roland Barthes y Harold Bloom incluso concuerdan que absolutamente toda escritura es inevitablemente parte de un tejido intertextual. «Hoy en día sabemos que el texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido... sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (Barthes 1987: 69).

Barthes representa el origen de las ideas como insondable, como parte de un juego de conexiones relacionales que a fin de cuentas no son más que posiciones en un universo de texto sin principio ni fin y en constante expansión. Por ende, todo texto sería el reflejo de otro y otro más, y ninguno realmente «original».

Por su parte, Harold Bloom también afirma a su modo que no existe texto que no esté constituido en base a otros: «Poemas, relatos, novelas, obras de teatro, nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas u obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores, actos que son idénticos con las nuevas obras» (1998: 19).

Una obra literaria, por lo tanto, no es más que una respuesta a otras obras. Nuevamente, no es nunca enteramente independiente o absolutamente creativa. De hecho, Bloom parte de considerar que en la tradición literaria occidental moderna, el mito romántico de la originalidad es el primero que pretende oponerse a una noción de intertextualidad, nombrando al autor como único padre de una obra completamente nueva. Todorov igualmente menciona que existe «una convención tácita según la cual ordenar diversas obras en un género es desvalorizarlas» y como explicación anota: «los románticos y sus retoños actuales se negaron no sólo a obedecer las reglas de los géneros [...], sino también a reconocer la existencia misma de esta noción» (2003: 63). Otro momento de la historia literaria en el que la idea de la originalidad se radicaliza son por supuesto las vanguardias, ligadas en parte a la crítica marxista y feminista a quienes Bloom llama «la escuela del Resentimiento». Este colectivo, en palabras de Bloom, llega a «afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fueran como ahora: autocreados, autoengendrados, su genio solo es suyo» (1998: 17). En contra de esto, nuestro crítico plantea que la búsqueda de la originalidad se genera a fin de cuentas siempre a partir de una lectura de la literatura preexistente. Incluso en su negación, la intertextualidad siempre se hace presente. El autor

que niega a sus precursores se liga a ellos al negarlos y reconoce que han dejado una marca en su texto, aunque esta fuera negativa. «Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea -y creativa-, y por tanto malinterpreta, un texto o textos preexistentes» (1998: 18). Esta sombra proyectada, la marca que deja la tradición incluso en lo que se opone a ella, es lo que Bloom denomina la «angustia de la influencia».

El acto del lector es planteado como pasivo en esta tradición. En el mejor de los casos, para dar una respuesta autorizada, el lector debe elevarse nuevamente a la condición de autor, en la cual, sin embargo, no se perfilaría como partícipe de un diálogo, sino que es idealmente representado como emisor único y original, nuevamente incontrastable. En este proceso se genera la negación y angustia de la influencia, por la cual el arte canónico, y más aun el vanguardista, oculta su carácter dialógico para pretender siempre la forma del monólogo.

Volviendo sobre el contraste con la literatura «de género», notamos entonces que se trata, en el fondo, sólo de dos maneras de leer textos que en realidad están inevitablemente en la misma condición: como actualizaciones individuales, parciales y limítrofes, pero a la vez siempre dependientes de diversos ejes temáticos virtuales o architextos.

La fanfic como discurso asumiría la posición en pro del género. El escritor no intenta hacerse presente como un cuerpo individual y crear un texto autónomo, sino que prefiere ponerse al servicio de un texto preexistente y fundir sus ideas con él. Aun así, en tal situación acabaremos notando los detalles del texto particular de cada fanfic, que genera significado esta vez no en su inevitable conexión, sino en su inevitable individualidad. El autor de fanfic puede apropiarse en gran medida del lenguaje del hipotexto, pero acabará usándolo para expresar ideas siempre un tanto diferentes a las de éste y así, efectivamente, ampliar un architexto siendo consciente del mismo.

Tenemos entonces la forma de un diálogo en constante flujo y siempre abierto. De hecho, la fanfic se perfila como respuesta del *fan* que adquiere un status propio. Es el status general del consumidor que refleja la paradoja que vive todo individuo en la era de la información. Néstor García Canclini señala que la posición del consumidor o televidente no es nunca del todo pasiva, sino que ejerce siempre una interpretación y selección en base a su identidad individual y cultural. Esto se radicaliza en algunos de los casos que habíamos revisado, precisamente con lo que llamábamos al canon alternativo, que produce criterios propios y no se conforma con un consumo masificado y pasivo como el que impondría el canon centralizado. Para un funcionamiento ideal del consumo consciente, una posibilidad

de retroalimentación, como la que representa aquí la fanfic, sería una de las condiciones indispensables.

Por otra parte, la condición del fan demuestra también que este individuo moderno construye su identidad en base a una selección de productos más o menos masificados. En ese sentido, García Canclini propone el consumo como un ritual de construcción de la imagen propia. La fanfic confirma esto al mostrar que, para muchos, el consumo no se detiene en la mera ingestión, sino que implica justamente el incorporar el producto cultural a la propia identidad, y la propia identidad al producto consumido, al reproducirlo y reescribirlo. Las culturas «friki» que nombramos en un inicio, por lo tanto, se perfilarían como una forma de supervivencia para el individuo ante la presión mediática y consumista, una forma de devolverle el sentido a lo que podría ser un proceso mecánico. Esto, por otra parte, volvería a definir la fanfic meramente como una forma de consumo, pero no como una forma independiente de producción en tanto no tiene una entrada autónoma a la industria cultural. Aquí surge el concepto de prosumidor que, a pesar de ser una contracción de consumidor y productor, en verdad no se refiere tanto a un productor que consume como a un consumidor que contribuye, limitadamente, a la producción centralizada ajena.

Resurrección de lo figurativo, la originalidad y la democracia

Al considerar la relación con referentes notamos que gran parte de estos, si no todos, pertenecen a una cultura popular y a medios no originalmente literarios, sino audiovisuales. Semióticamente, la trasposición de la imagen al texto podría reflejarse en la persistencia de lo figurativo que predomina en el estilo de la fanfic, frente a lo temático que normalmente rige la literatura. Es así que se genera una escritura «visual» o «cinematográfica» que se centra en lo que se puede ver.

Joseph Courtes define lo figurativo como «todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales... todo lo que depende de la percepción del mundo exterior» (1991: 238); en otras palabras, se trata de elementos perceptibles, entre los cuales se encuentran, por excelencia, los visibles. La contraparte de esto es lo temático, que «se caracteriza por su aspecto propiamente conceptual» (1991: 238), es decir, lo no perceptible sino inteligible, el razonamiento, las valoraciones, los sentimientos

en abstracto. De estos conceptos, Desiderio Blanco sigue que el cine (y por extensión, la televisión, el video y todos los medios audiovisuales), al reposar sobre un «signo visual» es forzosamente figurativo, pero sólo puede sugerir indirectamente contenidos temáticos. La literatura, en cambio, al estar hecha de lenguaje, puede alternar entre ambas formas, pero tiende a resultar ineficaz para transmitir contenidos figurativos y se centra más bien en lo temático. Blanco concluye: «la famosa sentencia china, según la cual una imagen vale por mil palabras, encuentra aquí su vuelta de guante, pues es igualmente cierto que una palabra vale por mil imágenes cuando se trata de expresar razonamientos complejos» (1999: 16). Sin embargo, e incluso si no podemos asegurar que, en contra del pronóstico, resulte efectivo; creemos que la fan fiction tiende a desafiar estas oposiciones al replicar por escrito la condición figurativa de los medios audiovisuales. Veamos cómo se da esto en los ejemplos de nuestro corpus.

El relato bélico «True Existence» está constituido esencialmente por una serie de secuencias audiovisuales. El narrador también nos hace partícipes de los pensamientos del protagonista Patrick, contenidos enteramente temáticos que reflexionan sobre el valor de la vida. Estas ideas, sin embargo, son intermitentes y bastante parcas e intrascendentes en comparación con la lluvia de imágenes simbólicas que se desarrollan en el plano figurativo, y cuya significación es recogida por la voz narrativa sólo parcialmente. Veamos, como muestra, los primeros párrafos:

Polución, destrucción, muerte, desgracia, dolor, todo lo pensado para describir aquella situación era insuficiente. Los pocos civiles que quedaban allí vivos correteaban entre medio de disparos y explosiones.

No tan vistoso panorama le abarcaba la visión, el aroma pútrido inundaba la atmósfera tornándola insoportable, mientras soldados avanzaban en paso seguro matando todo a su paso.

Hombres a los cuales no podía distinguírsele el rostro avanzaban con armas en las manos, acabando cualquier signo de vida. Cascos oscuros, mascarillas y una insignia que se gravaba en sus brazos, era todo de lo que se sabía de ellos.

Vehículos monstruosos recorrían las calles en ruinas disparando bombas y destruyendo todo.

Resulta significativo el hecho de que a los soldados, por ejemplo, «no podía distinguírsele el rostro». Por metonimia están asociados con la muerte y su falta de rostro representa también una falta de identidad e individualidad, manifestándolos como una

fuerza indistinta e impersonal cuyo centro no se puede identificar ni combatir. Menos aun es posible comprender las motivaciones de estos personajes, configurados finalmente como un reflejo arquetípico de la ansiedad.

Por otra parte, los soldados no son los únicos que carecen de trasfondo. Existe una total ausencia de justificación de la guerra, en la cual además todos los personajes carecen de pasado, motivación o identidad personal. Todo ello cancela la dimensión propiamente narrativa del texto y nos remite igualmente a una lectura centrada sólo en imágenes visuales.

En cuanto a la situación de Patrick, no estaría suficientemente representada por la enteramente temática /posibilidad/ o /amenaza/ de muerte, sino que este estado se manifiesta figurativamente en el «mar de cadáveres que yacían dispersos y expuestos a la vista» que llenan la escena constantemente. Confirma esto notoriamente la escena final en la que, si bien la /destrucción/ parece mayor, el hecho de que el «silencio» y la «nada» primen por sobre la descripción de cadáveres, ahora totalmente ausente, coinciden más bien con una ausencia de /amenaza/, derivada nuevamente del significante figurativo y no temático, aunque también reflejado en la situación completa de la escena.

Considerar el texto como una serie de secuencias audiovisuales nos lleva también a reparar en la forma como la penúltima y última escenas están separadas por una línea horizontal. Del contenido de las imágenes descritas podemos deducir que se trata de un corte abrupto entre una escena y otra, muy propio de un lenguaje audiovisual. En este caso no se recurre a explicaciones temáticas para transmitir la idea de /posterioridad/, sino que la elipsis debe deducirse igualmente de lo figurativo y es reforzado antes por un signo gráfico convencional que por el lenguaje. Este recurso, además, es sumamente frecuente en la fanfic que por todo ello muestra su tendencia hacia el lenguaje audiovisual.

Cuando finalmente es necesario dar una respuesta a la pregunta enteramente temática por la /identidad/ de la mujer, podemos notar que esta no se transmite mediante una declaración temática del narrador sino, necesariamente, mediante el diálogo. La palabra como tal, en ese sentido, tiene más peso en cuanto es expresada audible, figurativamente, expresada, finalmente, como en un medio audiovisual y no en el soporte abstracto del cuerpo de texto mismo.

Algunos movimientos semejantes notamos en la forma de narrar del primer capítulo de «Magic Dreamers». Antes de verbalizar el elemento temático de la /afición/ de la protagonista por los gatos, por ejemplo, esta es ejemplificada por «muchos peluches de distintos colores y tamaños en forma de gatos» en su cama y «un despertador en forma de

gato blanco»; e incluso luego de explicitarla como tal, sigue encarnándose constantemente en signos visuales como que «calzó unas pantuflas en forma de gato blanco», «La mochila era blanca y con el rostro de un gato amarillo bordado en su parte frontal», la blusa que «tenía un gato de caricatura bordado en la parte frontal», «una taza blanca en forma de gato» o que «La caja era blanca y tenía el rostro de un gato de caricatura sonriendo en su parte superior». La proliferación de ejemplos es saturante, pero muestran que hay un intento por expresar con imágenes algo para lo cual no bastan las palabras solas. Esto replica una relación asimétrica, un «discurso parabólico», como el que describe Joseph Courtés como esencial a la semiótica visual y, por ende, al cine: «aquí son datos figurativos distintos los que vienen a ilustrar, por así decirlo, un mismo tema» (1994: 243). El concepto es sustentado sobre variedad de datos visuales, sugiriendo que la mera enunciación de la idea no es suficiente.

Otra aparición de gatos con un interés adicional es la siguiente: «mientras tanto Soma subió al segundo nivel de la casa y caminó hasta una puerta que tenía colgando un rótulo blanco, con la silueta de la cabeza de un gato y con la palabra Yui marcada en medio de este». Todo nos dice que se trata del cuarto de Yui. Todo menos las palabras mismas, pues se ha evitado explicitar el elemento temático de /pertenencia/ y sugerírnoslo, nuevamente, mediante elementos visibles antes que mediante palabras directas.

Semejante efecto se causa en la introducción del personaje Alex, una secuencia sumamente cinematográfica que es atestiguada por un borracho, y en la cual toda idea temática está remitida metódicamente al diálogo, mientras la narración sólo transmite información audiovisual:

Extrañamente el joven parecía que estaba hablando solo y de inmediato empezó a caminar hacia la salida del callejón, y al ver pasar una persona con vestimenta distinta a la suya, dijo:

—Las vestimentas de este mundo son también extrañas. Bueno Wolfy, eso lo puedo solucionar.

El joven siguió caminando mientras el anciano seguía bebiendo sake, pero de pronto el joven dijo las siguientes palabras mientras su cuerpo se envolvía en una fuerte luz:

—¡Commutatus!

En un instante la luz que envolvía el cuerpo del chico se disipó, notándose inmediatamente que ahora vestía unos zapatos tenis, jeans azules y una camiseta blanca que tenía la imagen de un lobo de caricatura de color celeste, en la parte frontal. El anciano que había visto todo ese espectáculo, tiró la botella violentamente al suelo gritando las siguientes palabras:

—¡Maldito veneno!

Podría señalarse al borracho como punto de vista si es que supiéramos algo más de la perspectiva de ese personaje. Sin embargo, tanto el borracho como Alex resultan perfectamente impenetrables en su primera aparición y debemos juzgarlos por sus apariencias y por las palabras que ellos mismos pronuncian (e incluso así, los diálogos implican que se deduzca el subtexto que los motiva). Como lectores podemos comprender con mayor facilidad al borracho pues se trata de una figura común a nuestra realidad, mientras que Alex está ligado a elementos fantásticos para los cuales las reglas no están claramente establecidas.

Las descripciones coloridas son casi generosas y hasta excesivas a lo largo del texto, tanto así que el lenguaje cinematográfico puede ocasionalmente redundar con el lenguaje literario:

los intentos de abrir la caja fueron en vano, ya que por más que trataba no lograba abrirla de ningún modo. Ryo al ver los intentos de su nieta para abrir la caja, le preguntó un poco extrañado:

—¿Qué sucede? ¿No puedes abrirla?

—N...No, esta completamente sellada –decía tratando de abrir la caja a la fuerza.

Por supuesto, la noción de /incapacidad/ ya había sido expresados por el narrador. Sin embargo, este no es válido para el lenguaje audiovisual, donde el siguiente diálogo sí sería necesario para dejar en claro la situación. El éxito del párrafo es debatible. En cambio, el problema que presenta evidencia la forma particular de pensamiento implícita en el estilo de la fanfic como una superposición de dos códigos distintos.

Pasando por otro lado a «El mito de Azathea», aquí es un tanto más difícil deslindar ambos niveles, ya que el aspecto temático de la /premonición/ juega un papel fundamental. La voz del narrador en ningún momento cede su posición ante la palabra

hablada, la cual constantemente se manifiesta mediante el habla indirecta, con lo cual el contenido temático de las palabras esquivas su sonido figurativo. Existen no obstante manifestaciones de una cierta importancia de lo audiovisual en este texto. Aunque el relato es evidentemente un tributo al «Call of Cthulhu» de Howard Philips Lovecraft, guarda diferencias significativas con él. El protagonista de Lovecraft empieza guiado por una tablilla de barro con «escritura de algún tipo». Su conocimiento es ampliado enormemente, sin embargo, por un documento en su propia lengua, y conversaciones con los implicados en el caso. Todas las referencias en Lovecraft, notamos, son en un grado u otro verbales. En «El mito de Azathra», en cambio, las pistas iniciales son reemplazadas por «un objeto pequeño con forma circular y de color negro», un objeto figurativo, visualmente representable, sin conexión temática directa. Es casi como si la plana superficie negra negara toda inscripción legible, creando una inseguridad y enigma a su propio modo.

Igual que el héroe de Lovecraft, el protagonista de la fanfic estará también guiado por visiones oníricas. Éstas son descritas también de manera visual, como imágenes:

El mar se extendía en las alturas infinitamente, reemplazando al cielo, y un enorme monolito negro se alzaba desde el suelo frente a mí. La ciudad estaba desierta, no había nadie alrededor. Aunque con la apariencia de esa ciudad, creo que me alegraba que no hubiera nadie. Las casas eran como esferas blancas, casi como perlas gigantes, y las calles eran de piedra color azul.

Oí un susurro detrás de mí y como obligado por una fuerza superior, aún contra mi voluntad, volteé sobre mí mismo para observar una silueta negra, de apariencia humana, en la lejanía. Sin embargo, al observar un poco mejor, me percaté de sus extremidades eran más largas que las de un humano. Desperté.

En Lovecraft, por su parte, el proceso de representación de los sueños es un tanto más complejo. Empieza por resumir la idea en un concepto, una referencia más que una descripción: «un sueño de ciudades extrañas». Poco después pasamos a asistir a una descripción más detallada de otro sueño, aquí sí con rasgos figurativos: «grandes ciudades ciclópeas de bloques titánicos y monolitos erguidos hacia el cielo, todos goteando viscosidad verde y siniestros de horror latente». Notamos, sin embargo, el posterior enfoque en el texto: «Jeroglíficos habían cubierto las paredes y pilares». Finalmente, el sueño culmina completamente enfocado en el lenguaje, expresado por «una voz que no era una voz» y nos deja con la cita textual de dos nombres «Cthulhu fhtagn». Si bien el

nombre de Azathea también aparece en la fanfic, no es nunca parte central del sueño. Además, Lovecraft agregará luego muchos otros nombres misteriosos como «R'lyeh» o incluso fórmulas completas con traducción incluida: «Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn. [...] En su casa en R'lyeh, Cthulhu muerto espera soñando». Nada parecido podemos encontrar en la fanfic, que de esta manera muestra más bien una tendencia a reemplazar lo temático y verbal por lo figurativo y visual.

Otra escena en particular que en esta fanfic explota lo cinematográfico es el hundimiento de un barco, que es detalladamente descrito desde la perspectiva del protagonista hundido bajo la superficie.

Vemos con todo ello la enorme presencia de lo audiovisual en estos textos escritos. Hasta aquí, podemos incluso señalar esta forma de combinación y el nivel al que se la lleva como algo bastante particular o, incluso, original. Por otra parte, resulta también pertinente analizar el impacto que este cruce podría tener, debemos considerar el valor cultural de imagen y texto en cuanto tales. Régis Debray explica que desde la antigüedad la imagen en occidente se ha subordinado a la palabra, la cual se representa como eje de autoridad. La pintura y luego los medios audiovisuales sólo se han podido abrir paso progresivamente, sin desarticular nunca la jerarquía en que la palabra y el concepto invisible siempre se mantienen a la cabeza, cada vez más reservados para las élites, mientras que medios más nuevos e inmediatos como el cine y la televisión aparecen cada uno más «popular» y de menor jerarquía que el anterior (1994: 231-232). Sin embargo, estos medios también son parte de un proceso de democratización, en tanto reducen la importancia del especialista y posibilitan a cualquiera transmitir contenidos que construyen la visión colectiva de la realidad: «Esa descualificación del profesional es el reverso de una democratización de la imagen industrial» (1994: 234). El control de las imágenes deja de ser exclusivo de las autoridades y queda al alcance de cada vez más individuos. Esto es cada día más cierto con las fotografías por teléfono celular y los videos de *Youtube*. Pero, por ello mismo, la imagen es estigmatizada como menos valiosa que el elitista medio escrito.

Todo ello nos remite a las categorías de lo «alto» y lo «bajo», o el *high-brow* y el *low-brow*, que discute Lidia Santos respecto al pop art. Ella cita como mérito del pop art que «el arte institucionalizado de los años cincuenta se defendía contra la intromisión de nuevos artistas. El pop-art se encargó de destruir esta barrera» (2001: 120). Sin embargo, creemos que el pop art no aporta a trascender la oposición entre

lo «alto» y lo «bajo», sino que depende de ella para sostener su sentido artístico. El discurso claramente se valida a sí mismo desde su lugar de enunciación en lo «alto»: surge como respuesta al discurso crítico, por lo que sus miembros son forzosamente partícipes de la clase ilustrada y sus códigos, aunque se pretendan «híbridos culturales» (2001: 121), están en el fondo monopolizados por la teoría académica a la cual todas las demás están subordinadas. En la medida que entre los discursos secundarios se «incluía no sólo lo kitsch [...], sino también las imágenes comerciales y técnicas de propaganda» (2001: 121), el arte popular y el mecanismo comercial son reducidos a un mismo nivel y vistos desde un valor meramente metonímico, alienados de cualquier contenido propio que puedan tener y convertidos en significantes de una condición social limitada. La brecha social, por lo tanto, es sólo agravada por el pop art, que reafirma la asociación del «art» no a un contenido, sino a una posición social; y la del «pop» a una constante condición de ridículo, al kitsch y a lo vulgar, que no merece ser considerado más que como elemento exótico en un collage superior.

Muy por el contrario, la fanfic no parte de la figura unificada y elevada *a priori* del «artista», sino que se genera sin pretensiones en la figura disminuida del fan, en un estado de comunidad y diálogo, como ya dijimos, en general identificada con subculturas marginales y productos massmediáticos, y no con la literatura canónica. Así, se trata de un proceso inverso en el cual, verdaderamente, parte de lo «bajo» se apropia de un medio «alto» como podría considerarse a la literatura en la cultura logocéntrica. Si recuperamos aquí los conceptos de Debray, vemos que la palabra misma se ha visto democratizada e incluso el símbolo de poder empieza a disgregarse y quedar al alcance de quien la busque. El hecho es que la oposición original entre «alto» y «bajo» no sufre una simple reversión, sino que desaparece por completo. Esto hace que «pop» y «literatura» dejen de ser antónimos. De hecho, hace que el concepto de «pop», en cuanto marca despectiva, desaparezca por completo, y el de «literatura» u «obra», en cuanto esfera artística que unifica el poder, se disuelva en un más humilde «texto», como lo anunciara Roland Barthes, o en todo caso en «ficción», que no marca la superioridad de un medio, sea horizontal, jerárquico o masivo; visual o escrito. «Al Texto no se le debe ningún ‘respeto’ vital... el Texto puede leerse sin garantía del padre» (1987: 78-79) «Del mismo modo, el Texto no se detiene en la (buena) literatura; no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división de géneros» (1987: 75).

Para concluir nuestro análisis, podemos afirmar que el estado de diálogo abierto en el que se sitúa la intertextualidad de la fanfic converge con la democratización de los códigos que representa su lenguaje. Esto resuelve problemas que siempre han estado presentes en la literatura, no sin plantear a su vez nuevos desafíos. E incluso si sus temas no son nuevos, su modalidad de escritura sí depende de la tecnología comunicacional moderna.

REFERENCIAS

BARTHES, Roland

1987 *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BLANCO, Desiderio

1999 «Texto fílmico / texto literario». En *Lienzo*. Revista de la Universidad de Lima, pp. 9-66.

BLOOD_CARMESÍ, aka CHAMPLOO

2007 «True Existence». <<http://www.mcanime.net/foro/viewtopic.php?t=56178>>. Publicado el 23 de octubre del 2007.

BLOOM, Harold

1998 *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.

COURTES, Joseph

1991 *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

DEBRAY, Régis

1994 *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.

ESCRITORFUMADO

2009 «El mito de Azathea». <<http://www.mcanime.net/foro/viewtopic.php?t=111919>>. Publicado el 28 de febrero del 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1995 *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

GENETTE, Gérard

1989 *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

LOVECRAFT, Howard Philips

2004 *Ciclo Cthulhu*. Madrid: Edaf.

SANTOS, Lidia

2001 *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.

TODOROV, Tzvetan

2003 «Tipología del relato policial». En *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.

VEGA, Daniel

2009 «Magic Dreamers». <<http://www.mcanime.net/foro/viewtopic.php?t=111241>>. Publicado el 23 de febrero del 2009.

La subversión de la ausencia. Reseña a *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*, de Javier Morales Mena (comp.)

Douglas Rubio Bautista

tchudrub@upc.edu.pe
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Resumen: El autor reseña la compilación *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* de Javier Morales Mena. Este texto reúne nueve artículos en donde se discuten el territorio epistemológico de los estudios literarios, la necesidad de un debate y un replanteamiento al margen del canon y de la tradición ortodoxa. Así *La trama teórica...*, revisa los lazos construidos entre la teoría y la literatura comparada.

Palabras clave: Literatura comparada, teoría literaria, tradición, canon, estudios literarios

Abstract: The author reviews the compilation *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* by Javier Morales Mena. This text brings together nine articles where the epistemological territory of literary studies are discussed, the need for a debate and a rethinking outside of the canon and the Orthodox tradition. Therefore, *La trama teórica...* goes through the links built between theory and comparative literature.

Keywords: Comparative literature, literary theory, tradition, canon, literary studies

La compilación de Javier Morales Mena está regido por dos coordenadas centrales en su corpus: la subversión y, en giro freudiano, el «retorno de lo reprimido». El espíritu de cada artículo seleccionado (nueve en total) desarrolla la vertiente de la denuncia y el reclamo a partir de discutir el territorio epistemológico de los estudios literarios — debatirlo y replantearlo al margen del canon y la tradición ortodoxa—, e institucionalizar al componente excluido como estancia de sus reflexiones: lo no-dicho, lo marginado, lo silenciado. Esa «oveja perdida» reclamada por Asensi. Así, el tema de *La trama teórica...*, revisa los *lazos contruidos entre la teoría y la literatura comparada* bajo un contexto de subversión radical de ambas esferas cognitivas, siendo cuatro sus principios organizadores: a) reconfiguración del campo teórico hoy; b) análisis de sus fundamentos epistemológicos; c) recorrido por la transformación metafórica y tropológica de categorías teóricas y, finalmente, proporción importante, d. el rol de la ideología y la axiología, de la política y la ética, como sus estatutos centrales. Bajo estos principios, como andamiaje teórico, la deconstrucción, la fenomenología, a la vez del estatuto político de los estudios culturales.

En el primer artículo, «El conflicto del canon y la teoría literaria: una retórica de la crisis», la revisita a la teoría literaria y la Literatura comparada, su huella evolutiva, concluye actualmente en un balance convulso en opinión de José María Pozuelo. Sin embargo, frente a la doxa apocalíptica, el crítico español rescata el viento favorable con respecto a esto que denomina «la retórica de la crisis» (sintagma «crisis de las Humanidades», puerta abierta que cuestiona sus fundamentos: ¿qué es la literatura? y ¿qué literatura se enseña?). Así, la valoración de este fenómeno permite a la teoría literaria debatir no solo sus estatutos más íntimos, cercanos, sino de incluirse en discusiones que *alcanzan a la crítica cultural, apostar por lecturas ideológicas y observarse como lugar heterogéneo*. Un escenario que Pozuelo organiza a partir de dos fronteras epistemológicas muy vinculadas: el cambio de su objeto de estudio y el de su lugar de enseñanza (es decir, cuál es el terreno propio de la teoría literaria y dónde se desarrollan sus principales polémicas), y que permite observar dos problemas fundamentales para la teoría literaria actual: asumir el caos y crisis constante de la teoría literaria y al debate de lo que se ha llamado «crítica de la razón política». En el caso primero, la acción de la teoría no se instala bajo el reducto propio del texto literario. Hoy, la teoría ya

no discute solo desde la hermenéutica, sino que *observa y cuestiona su propia naturaleza y la de los sujetos que la estudian*; motivo para que Pozuelo incorpore el factor ideológico y ético en el rol de este llamado «sujeto de la teoría», a la vez de denunciar el fin de la inocencia, pues el lugar desde donde se ubica el objeto literario es efecto de este sujeto y el campo político y epistemológico que lo configura. El segundo escenario de la crisis, la pedagógica, continuidad de la anterior, ratifica a este panorama teórico como objeto de pugna y de poder y control institucional. La crisis parte desde la institución literaria norteamericana frente a las posiciones resistentes (los estudios culturales, por ejemplo), quienes cuestionan cualquier noción impositiva canónica de cultura y de literatura. Así, Pozuelo plantea el desafío de la teoría hoy tras aceptar que *jamás ha existido una estabilidad o natural de la teoría*. El fundamento de la teoría, aclara, no es encontrar resolver la crisis, sino la de develar este caos constante y aprender a convivir con el mismo.

Si Pozuelo reclama a la teoría literaria como espacio heterogéneo y de caos perpetuo, Javier Morales Mena, en «La teoría literaria y la transformación de sus metáforas conceptuales», el segundo artículo, aguza esta lectura, secundado por la deconstrucción y el proyecto hermeneuta de Gadamer, al advertir una vía paradójica en su constitución discursiva contemporánea y observa, sobre todo, un lugar subjetivo, inasible a lo racional en su objeto de estudio. Ciencia incapaz de reducirlo, dominarlo y racionalizarlo. Con una fuerte impronta filosófica, para J. Morales, la *teoría*, si bien asume el ideal verista y objetivo de las ciencias fácticas, también adquiere un margen que elude lo reduccionista positivista de la lógica racional y se implica, más bien, con su propio objeto de estudio, al punto de reconocerla ambigua e indecidible. De estimar a lo literario como su «otro constitutivo» y no un objeto externo al mismo. A esta última consideración la denomina *theoría*, o la teoría literaria como género de escritura.

El artículo se organiza sobre dos apartados principales. En el primero, *Morales observa a la teoría literaria como ciencia idealizadora de programas y métodos de la teoría científica*. La reflexión, en todo caso, no desestima esta pretensión, aunque advierte sus riesgos, sobre todo por la ortodoxia brindada por su representante notorio: la lingüística, y sus disciplinas estructurales (narratología, semiótica y pragmática), cuyos modelos no necesitan —aparentemente— de ingredientes éticos o ideológicos para explicar su objeto de estudio, y se rige sobre el determinismo, la manipulación y la jerarquización violenta. Como Pozuelo, Morales es contrario a estos actos impositivos. «La teoría moderna está muy vinculada a la técnica y a la manipulación», afirma (Cfr. Morales 2011: 43), en paráfrasis

a Asensi. En el segundo apartado, la demanda subversiva es la doctrina del artículo al reconocer a *la teoría literaria como género de escritura*. Morales inclina su lectura hacia el pensamiento filosófico hermenéutico y deconstructivo, para revisitarse a la teoría como discurso que reconoce a su objeto, lo literario, no como ajeno ni externo, sino como constitutivo de sí; con el que dialoga, escucha y se mimetiza. A esta posibilidad, término recuperado de Gadamer, la denomina *theoría*. A cuenta y riesgo, como lo indica, Morales privilegia la hermenéutica *ad infinitum* antes que el imperio del sentido jerarca en el texto literario.

Los postulados de Idelber Avelar en «La construcción del canon y la cuestión del valor literario», el artículo siguiente, aunque no principales, habían sido ya observados en los juicios de Pozuelo y Morales, respectivamente. Para abreviar, *el encuentro ineludible de la huella ideológica con la teoría literaria*. Lo deduce Pozuelo cuando describe el caso del «sujeto de la teoría» (administrador y juez que decide qué es o no literatura, qué obras deben ser interpretadas y por qué no otras) y lo enfatiza Morales cuando denuncia que todo intento determinista de explicar, juzgar y «atrapar» en la trama teórica a lo literario es producto de actos de poder y sojuzgamiento. Epistemología, filosofía, ética e ideología; rutas subversivas que Avelar estima ahora desde la axiología. ¿La valoración está separada de la crítica literaria? ¿El gusto es pieza de la teoría literaria o fenómeno del cual debe desprenderse? Para Avelar, en respuesta a las aporías del *New Criticism*, si es la crítica la organizadora del canon, la axiología es el fundamento de su construcción. *Todo ejercicio crítico científico, a la vez del rigor y pretensión objetiva, asevera Avelar, se caracteriza, en última instancia, por su pulsión ética*. Para justificarla, recurre a la noción de «extrañamiento» del formalismo ruso y cómo sus «gustos» y juicios de valor se relativizan hacia aquella literatura cuya representación desarrolle o no esta categoría. Por cierto, la pretensión de Avelar no está en definir valores estéticos universales ni menos defenderlos; más bien, caracteriza su emergencia pulsional como producto de interacciones y conflictos sociales. A su vez, citando a B. Herrstein Smith, asume al valor como siempre y necesariamente *contingente*. Es decir, ¿qué se debe apreciar en la literatura? ¿Cuál es su virtud? Nada hay *pret a porter*. Más bien, *un valor se realiza, depende, se objetiva y motiva, en el interior de una comunidad* y su eficacia la volvería, solo en apariencia, no-contingente.

Los estudios de literatura comparada, según Manuel Asensi en «La oveja perdida y la emancipación de la literatura comparada», han renovado el panorama de la teoría literaria al reconocer que no basta el fenómeno literario como objeto de estudio para entender

la literatura, sino que necesita incorporar las prácticas artísticas habidas y los campos del saber para su interpretación. Si los artículos anteriores describen los riesgos de cualquier pretensión reduccionista con respecto a los fundamentos de lo literario, Asensi desarrolla esta línea en el territorio de la práctica hermenéutica de la comparada, aunque advierte de un marco teórico que incorpore su proyecto discursivo. Expliquemos: el español expone su tesis a partir de estos principios: *La expansión del campo de estudio de la comparada es debido a la «esponjosidad» del texto literario*. Es decir, todo texto literario tiene capacidad de penetrar a otro (sea este un texto literario, una canción, una película, una pintura, una red social, una idea filosófica, etc.) y viceversa. Es una cualidad universal del texto. Fundamentado en la categoría derridiana de «heterogeneidad» (la comprensión de un texto solo es posible a partir de otros) y en la noción de «paragrama» de Julia Kristeva (el sentido del texto literario se comprende dentro del universo de textos y es una respuesta a otros textos), principalmente, Asensi señala que la comparada debe tomar en cuenta dos coordenadas: *el sentido del texto se sostiene en su conexión intertextual y la teoría literaria debe incorporar este registro a sus estudios*. Fundamentalmente, el estudio de la comparada es empírico. Su registro se revela en la crítica y la hermenéutica particular del texto; aun así, su práctica modifica también a la teoría, pues «proporciona un contenido empírico lo suficientemente extenso como para provocar modificaciones y cambios en los modelos teóricos que sustentan el acercamiento a los textos literarios» (Cfr. Morales 2011: 87). En esta estancia, Asensi concluye: *la literatura comparada debe ser definida bajo esta condición, a la que llama «poética relacional», y su objetivo debe ser el análisis del elemento relacional del texto literario*. Finalmente, en continuidad con la pretensión de atender al componente que ha sido excluido o silenciado de los estudios de la teoría literaria, predicado por Pozuelo y Morales, y cómo esta refiere a imposiciones de carácter ideológicas y axiológicas (como lo sostiene Avelar), *Asensi reclama la presencia de la ausencia*; es decir, huyendo del canon occidental tradicional, la literatura comparada debe persistir en incorporar a sus estudios lenguas y literaturas, discursos y semióticas, no previstas ni contempladas por el canon comparatista instalada por la ortodoxia. La intertextualidad no solo se debe realizar con las relaciones previstas, sino con aquellos que, en apariencia, no tendría un lazo de sentido. Como en la parábola cristiana, debe atender a esa «oveja descarriada» y preguntarse por las razones de su ausencia.

El factor «ausente» reincide en el artículo de Alberto Moreiras, «Literatura infrapolítica: hispanismo y frontera». Si bien su obsesión interrogante se determina sobre dos estancias, fundamentos, de la propuesta conjunta de *La trama...: por qué literatura?*,

y ¿por qué reflexión sobre la literatura?, ambas respuestas las elabora, sobre todo, con el recurso fenomenológico y, en menor intensidad, pulsional diría, bajo la disciplina freudiana. Para este escenario, Moreiras recupera, sin ser suya exclusiva, la noción de lo «infrapolítico», dimensión presente no solo en el pensamiento literario, sino en la cultura en general y, en especial, en el «hispanismo», historia y práctica reflexiva sobre los pueblos y culturas marcados por la lengua castellana que, tras la intervención de la dimensión aludida como categoría general, se subvierte a prácticas democráticas. La comprensión de lo infrapolítico es, según Moreiras, aceptar la condición de que en las prácticas culturales, y por ende en la literatura, su esfera de acción no es solo política (sujetos inmersos en relaciones de poder); menos aún ética. ¿Qué significa, entonces, la práctica literaria desde el terreno de la experiencia infrapolítica? Si el hispanismo es su dimensión infrapolítica (aunque luego asume que esa frontera debe desdibujarse hacia la expansión), *la literatura debe recuperar, volver hacia, aquel espacio inasible, trascendente, fenomenología que busca la esencia del objeto; en otras palabras, pensar «el fondo oscuro»: la experiencia olvidada que originó el texto, nuestra narración; aquello reprimido incapaz de retornar siempre que el sujeto no se distancie de la representación canónica occidental y, sobre todo, no apele a la memoria para recordar lo olvidado de la experiencia: «Hay algo más, hay siempre algo más, de lo que el aparato representacional científico filosófico no puede hacerse cargo», dice Moreiras (Cfr. Morales 2011:100).*

En lectura de Levinas, este retorno no es posible sin la «objetificación» de la experiencia concreta; es decir, es necesaria la textura (la realidad, la manifestación cultural) para ir internándose en el espacio de la esencia, o aquello que Lacan denominaría «lo real». A este fenómeno, Moreiras la denomina «experiencia infrapolítica» y la vincula a esa literatura cuyo estatuto de ficción tiene como propósito último la autorrevelación y la autoexposición. *No hay un impulso político o ético totalizador, a la manera de Kant: solo la necesidad de querer exponernos; de exponernos a otros, sin cálculos, interés ni patologías: a eso denomina «literatura infrapolítica».* Penitencia que, por cierto, podría responder a las dos estancias, en principio señaladas, pues el acceso a la vida sin textura es imposible (¿esa eterna búsqueda de la experiencia olvidada se detendría en algún momento?, ¿ese trauma imposible por fin se podrá simbolizar?): «El misterio es que no hay misterio», lo que fuerza al sujeto a continuar su imposible, y apasionada, búsqueda. Esto descubre a la literatura como pensamiento de fondo oscuro (insistir en volver a lo reprimido), y espacio donde el sujeto se autoexpone

radicalmente y se realiza, a medida que porfía recuperar aquello perdido e irrecuperable, pero constitutivo de sí.

Los siguientes artículos, de Dolores Romero y Genara Pulido, respectivamente, piensan *la teoría literaria no solo como dinámica actual frente a nuevos escenarios, sino como disciplina que recupera reflexiones cuya presencia aún es pertinente*. En el caso de Romero, su artículo: «La literatura comparada ante la crisis de las humanidades: hacia una teoría de la lectura digital», observa cómo los nuevos espacios digitales no solo han replanteado la dinámica cultural y las identidades en el mundo hoy, sino ha modificado el significado de lo que se entiende por los estudios literarios; en específico: literatura comparada, Poética y Teoría. La comprensión de este movimiento actual, tiene en la noción de «hipertexto» y «globalización», factores claves para introducirse en este tránsito. En otras palabras, el texto literario considera, hoy, distintas formas de soporte, más allá de la convencional hoja de papel, tras su digitalización; por ello, en el caso de la dinámica global, el texto literario, digitalizado, se vuelve en emisor-creador global para un receptor-lector global, también. Un nuevo cambio paradigmático que, como se observa, responde a una crisis que Romero identifica en dos áreas específicas: a. crisis de la Lectura; y b. crisis de la Textualidad. Es decir, *¿cómo se debe leer e interpretar ahora una obra literaria a la luz de lo digital y lo global?* Romero advierte que todo cambio de paradigma en el espacio de *los estudios literarios necesita –como lo fue el discurso de la Retórica, la Estilística, o el rol del Estructuralismo– una Teoría capaz de asumir posición crítica respecto al nuevo escenario*. En el caso hoy, una Teoría de la Lectura Digital que revise y defina lo que se entiende por literatura digital (¿un nuevo género literario?, ¿solo una forma novedosa de escribir literatura?). Sin rendirse a versiones apocalípticas, este modo de «hipertexto» (o «texto compuesto por fragmentos de textos y por los enlaces electrónicos que los conectan entre sí») es, para Romero, una dinámica de la literatura digital que recoge de la teoría posmoderna los fundamentos necesarios para su reconocimiento positivo. De otro lado, tras la revisión teórica del fenómeno, Romero vuelve a Latinoamérica y reflexiona sobre los alcances y el replanteamiento de la literatura digital, su narrativa, en perspectiva de los estudios culturales y cómo se instala el debate de lo que es «nación» e «identidad» a partir del mundo digital globalizado, además de analizar la praxis literaria sobre esta tecnología a partir de escritores nativos. Luego, en el caso de Pulido: «El estudio de los temas en la literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales», los nuevos campos del saber de los estudios literarios no inciden solo en el universo de la posmodernidad y la tecnología digital. Su sustancia o núcleo, se ubica,

a su vez, en recuperar y revalorar estudios que, en su momento, resultaron bastardeados. En el caso concreto del estudio de los temas en la literatura (desarrollado en el marco historicista del siglo XIX), o temalogía, y su rechazo en el siglo XX por el pretensioso discurso metateórico, estructural y autónomo, que la asume rudimentaria e insuficiente para describir el objeto literario, Pulido la ubica, más bien, como central en el pensamiento crítico de la literatura comparada y en la teoría literaria, dada la lectura y revitalización de las tendencias críticas como lo poscolonial y los estudios culturales: *su estancia recupera y piensa al tema como punto de encuentro entre la realidad extratextual, el discurso literario y la cultura.*

El artículo de Darío Villanueva Prieto, «La transformación de la obra literaria: los *Macbeth* de Roman Polanski y de Harold Bloom», si bien es un ejercicio plenamente hermenéutico, el diálogo entre dos textos productos del clásico shakespeariano, es, a su vez, un acercamiento a la revalidación de prácticas semióticas no tomadas en cuenta por la teoría literaria y, tan importante, una denuncia a la subestimación del sétimo arte, práctica discursiva que debiera ser puesta en crítica y atendida como fenómeno representacional autónomo. El desarrollo de su propuesta atiende a una red teórica fundada en el concepto heterogéneo y articulador de «Literatura como Sistema», de Claudio Guillén; coordinada semiótica que determina a la Literatura en un contexto básico de acciones comunicativas (y por tanto, sociales), a saber: a. la producción de textos; b. la mediación para su difusión; c. la recepción de público lector y d. el posprocesado, factor clave de este circuito, pues significa la «recreación» del texto literario; en buen romance, su «transducción», que representa la inserción de un texto en otro texto hasta la transformación del género originario en una obra diferentes. Para Villanueva, actividades como la paráfrasis crítica y la traducción, y especialmente la transducción fílmica (es decir, «adaptar» un texto literario al lenguaje cinematográfico;) son fenómenos constantes en la realización de la semiótica de la comunicación literaria, cuyo análisis debe ser incorporado y revisado por los estudios literarios actuales, más aún si Genette ya había denominado a estas operaciones como «transformación» (cuando un texto B o «hipertexto» se deriva de uno anterior, texto A o «hipotexto»).

Finalmente, Javier Morales Mena en «Los estudios de literatura comparada en el Perú actual» elabora una cartografía incompleta, insuficiente y fragmentaria, pero necesaria, de los estudios últimos de literatura comparada llevados a cabo en el Perú, bajo un solo panorama: concluir la definición de literatura comparada que subyace a cada análisis efectuado en justa comparativa; a la vez de, más importante, *reflexionar sobre su propia*

definición. Soporte de esta proyección, es la organización del corpus a analizar bajo tres secciones comparativas: literatura-literatura (comparación intraliteraria); literatura-pintura, literatura-cine (comparación intersemiótica) y literatura con otros discursos no literarios: literatura-filosofía, literatura-ética (comparación interdiscursiva). Al respecto, el articulista no solo ambiciona lo multidisciplinar comparativo, incorpora también diversos periodos políticos sociales a su análisis bajo el ideario de reconstruir los grados ideológicos ocultos en las representaciones observadas. Una propuesta ya delineada por Avelar y Asensi, pendientes de cómo la perspectiva axiología e intertextual puede explicar el sentido del texto tras la instancia comparativa en su discurso. «La comparación puede ser entendida como una actitud intelectual de integración y comprensión de los múltiples —homogéneos y heterogéneos— fenómenos discursivos y culturales», indica. Pensar la literatura, entonces, reclama la distancia de la insularidad y la proximidad de los lazos vinculantes.



identidades **IDENTIDADES**



MANUEL ASENSI PÉREZ

Es uno de los infatigables e insobornables intelectuales españoles cuyas indagaciones teóricas han logrado trazar, con el paso de los años, una de las cartografías más rigurosas y detalladas de la geografía y las fragosidades del campo de la teoría literaria. El primer tramo de este magno trabajo intelectual comienza con *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica* (1987). Continúa, luego, estratégicamente, con: *Historia de la teoría de la literatura. (Desde los inicios hasta el siglo XIX). Volumen I* (1988), *Literatura y filosofía* (1996), *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta). Volumen II* (2003), *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés* (2006), y lo que sería el tramo más reciente: *Crítica y sabotaje* (2011). Solo con repasar los títulos se advierte la sistemática dedicación a la cuestión teórica. A raíz de la aparición de *Crítica y sabotaje* conversamos con el autor sobre estos veinticinco años de intensa pasión teórica..

ROBERTO RODRÍGUEZ SAONA

Catedrático del Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies de la University of Leeds (UK). Ha participado como expositor en distintos eventos internacionales, recientemente en las V Jornadas Internacionales de Literatura Comparada «Escribir la violencia: ciudades, sujetos y lenguajes en la literatura contemporánea» (Lima, Perú, 2010). Sus investigaciones y traducciones han sido divulgadas en Inglaterra, España y Perú.

JÉRÔME CHOLVY

Licenciado en Letras modernas (Universidad Aix-Marseille 1 - 1993). Docente de Letras francesas confirmado desde 1994 en Francia. Del 1998 al 2002, encargado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia de la cooperación lingüística y cultural en la región Cerdeña (Italia) con dictado de cursos de Lengua, Cultura y Literatura francesa en la Universidad de Cagliari. Del 2002 al 2008, docente invitado por el Ministerio de Educación de Francia en los colegios franceses de Milán y Roma (Italia). Ha conseguido en 2009 la Maestría en Literatura Comparada en la Universidad de Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Actualmente se está especializando en esta disciplina en la misma Universidad con investigaciones sobre Historia y ficción en la novela contemporánea.

LILIANA CHECA

Bachelor y Master of Arts por la Universidad de Nueva York (NYU). Master of Philosophy por el King's College de la Universidad de Londres. Ha ejercido la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Corriente Alterna. Ha publicado en el Fondo Editorial de la PUCP, de la UPC, de la UCSS, en *El Comercio*, *El Dominical*, *El Mundo* y la revista *Oiga* en la que tuvo a su cargo una columna en la sección cultural. Desde 1995 es docente de la facultad de Periodismo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) y desde 2002 de la Facultad de Arquitectura.

MARISSA CONSIGLIERI NIERI DE CHACKAL

Residente en varias ciudades canadienses entre los años 1979 y 2007; establecida en el Perú desde octubre de 2007. *Bachelor of Arts (cum laude)* con doble especialidad, Francés: lengua y literatura e Historia del arte; *Master of Arts* con especialidad en Historia del arte, ambos conferidos por la Universidad de Toronto, Ontario – Canadá. Premio de Historia del Arte del Departamento de Bellas Artes, Universidad de Toronto (1993); premio *Faculty Scholar* - Facultad de Humanidades y Ciencias, en reconocimiento a logros académicos Universidad de Toronto (1991); premio *Dean's List*, en reconocimiento de rendimiento académico excepcional, Universidad de Toronto (1991). Ha trabajado en el Departamento de Educación de la Galería de Arte de Ontario (*AGO*); ha sido editora de la sección de artes plásticas de la revista canadiense *Arts and Opinion*; tiene artículos publicados en la misma revista al igual que en *Arkinka* y otras. Entre los años 1998 y 2000 y desde el 2007 se desempeña como profesor asociado en la facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

HELENA BONITO COUTO PEREIRA

Es doctora en Letras por la Facultad de de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas de la USP y posdoctora por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de California en Riverside. Trabaja en

pregrado y posgrado en Letras y actualmente ejerce la función de Decana de Extensión en la Universidad Presbiteriana Mackenzie, en São Paulo. Entre otras obras, publicó *Português -na trama do texto* (São Paulo: FTD, 2003) y, en coautoría, *Relações literárias Brasil-França* (São Paulo: Scortecci, 2004).

ARTURO RODRÍGUEZ PEIXOTO

Pertenece al Instituto de Historia de las Ideas. Se desempeña académicamente en la Facultad de la Universidad de la República, en Montevideo, Uruguay.

DOUGLAS J. RUBIO BAUTISTA

Es licenciado en literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido profesor en la Universidad Alas Peruanas y actualmente es profesor asistente en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

FERNANDO IRIARTE MONTAÑEZ

Estudió Lingüística y Literatura hispánicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde obtuvo el título de licenciado con una tesis sobre la obra de Mario Bellatin. Posteriormente, culminó estudios de Educación en esa misma universidad y colaboró como reseñista en revistas literarias peruanas como *Hueso Húmero* y *Ajos y Zafiros*. En la actualidad, es docente de la Universidad de Lima.

JORGE TRUJILLO JURADO

Egresado de la especialidad de Literatura Hispánica en la PUCP donde también llevó estudios de Ciencia Política. Ha participado en diversos coloquios y congresos con ponencias que analizan la relación entre el discurso y el pensamiento político del barroco americano del siglo XVII, la poesía y ensayos peruanos de la primera mitad del siglo XX. Actualmente, se dedica a la docencia. Sus temas de interés son la demonología y astrología renacentista, la sermonística barroca y la teoría política reaccionaria.

GLAUCONAR YUE

Licenciado en Literatura Hispánica en la Universidad Católica del Perú y Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Ruhr de Bochum. Trabajó como docente de lengua y literatura en la Universidad Marcelino Champagnat y la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Ha publicado cuentos y poemas en diversas revistas así como la novela *El empalador* (Lima 2007). Varias de sus investigaciones sobre literatura fantástica, historieta y cine de animación se han difundido tanto en conferencias y revistas académicas como por la internet. Lleva un blog en <http://Literaturahorror.blogspot.com/>.

JAVIER MORALES MENA

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente

de Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma casa de estudios; asimismo, de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Es autor del libro *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* (Lima: Escuela de Literatura UNMSM-Editorial San Marcos, 2010). Es codirector de la revista de literatura y cultura *Lhymen* y editor del periódico *Mnemósine*. Ha publicado artículos de literatura y teoría literaria en revistas especializadas.

KRISTHIAN AYALA CALDERÓN

Magíster en Estudios Culturales por la PUCP, profesional en Ciencias de la Comunicación, con experiencia docente a nivel universitario. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y especializado en Comunicación Corporativa, gestión de proyectos culturales, editoriales e investigación académica. Realizó estudios en la Maestría en Literatura Hispanoamericana, Maestría en Historia del Arte y Maestría en Antropología Visual en la PUCP. Es profesor del Taller de Periodismo Universitario de la UCSS y de Portugués y Cultura Brasileña en la USIL. Autor del libro *El Periodismo Cultural y el de Espectáculos. Trayectoria en la Prensa Escrita. Lima, siglos XIX y XX*. Autor del blog de narrativa urbana *Ganas de contarte que...* También es jefe de Imagen y Comunicación Corporativa de la UCSS.

C U A D E R N O S L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

Revista de investigación y creatividad literaria de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Cuadernos Literarios es una revista de periodicidad anual editada por el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Difunde investigaciones originales e inéditas, así como otros trabajos de carácter académico-científico en el campo de la teoría y crítica literaria. Está dirigida, en primer lugar, a la comunidad académica de investigadores del fenómeno literario y, en segundo lugar, considerando el significado y proyección de los trabajos difundidos en la revista, a otros profesionales de áreas afines.

Cuadernos Literarios está compuesta por cinco secciones. Estas son las que siguen: (a) *Tanteos*, sección de artículos científicos; (b) *Aproximaciones*, sección monográfica; (c) *Otra voz*, sección de traducción; (d) *Decodificando*, apartado de entrevista, y (e) *Signos*, espacio para reseñas, ya sean bibliográficas, cinematográficas u otros aportes audiovisuales que abran espacio a la reflexión crítica.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

1. **El artículo debe ser original** y que no haya sido publicado en ningún medio (impreso o electrónico). Tampoco debe estar postulado para publicación simultáneamente en otras revistas.

2. **La lengua de presentación de trabajos es el español.** El trabajo completo se debe enviar en archivo Word a la dirección electrónica del Fondo Editorial UCSS (feditorial@ucss.edu.pe).

3. **El artículo debe presentar las siguientes características:**

- **Formato:** el autor debe considerar los siguientes aspectos: (a) interlineado: 1.5; (b) letra: Times New Roman; (c) tamaño: 12, y (d) páginas numeradas. La extensión no deberá ser menor de 15 páginas ni mayor de 25 páginas.
- **Título:** debe anotarse en español e inglés.
- **Identificación del autor:** debe incluir los siguientes datos: (a) nombre del autor, (b) afiliación institucional y (c) dirección electrónica.
- **Resumen:** su extensión será de 150 a 250 palabras. Debe redactarse en uno o varios párrafos, en inglés y español, y acompañado de sus respectivas palabras clave y keywords (4 a 10). El resumen debe incluir las siguientes partes: (a) tema, (b) metodología de trabajo, (c) estructura del desarrollo y (d) conclusiones.
- **Contenido:** en general, el artículo científico presenta las siguientes partes: (a) introducción, (b) metodología y materiales, (c) resultados, (d) discusión, (e) conclusiones y (f) referencias. Se recomienda comunicar el trabajo según las necesidades que plantea la investigación de cada autor. Esto con el fin de que se expresen los resultados del trabajo con la mayor claridad posible.
- **Apartados y subapartados:** el texto deberá dividirse de la siguiente manera:

1. **TITULO DEL APARTADO** (sin sangría, en mayúsculas y en negrita)

1.1 **Subapartado** (con sangría y en negrita)

Subdivisión inferior (con sangría y en cursiva)

Otras divisiones (con sangría y en letra redonda)

4. **Adjuntar a la propuesta de publicación una biografía académica del autor:** básicamente este texto debe contener la siguiente información: (a) afiliación institucional, (b) grados académicos, (c) publicaciones y (d) trayectoria (pertenencia a asociaciones académicas, premios, cargos académicos u otros de carácter cultural). No debe exceder las 200 palabras.

5. **Las referencias** del trabajo deberán anotarse siguiendo el estilo autor-fecha (estilo Harvard). Consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS* disponible en <www.ucss.edu.pe> para el formato de citas y otros aspectos referidos a la redacción del texto.

SISTEMA DE ARBITRAJE

1. *Cuadernos Literarios* es una revista arbitrada mediante el sistema de revisión anónima por pares (*peer review*), lo que significa que cada artículo será revisado y evaluado de manera anónima por especialistas en el tema. Estos evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en los artículos, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos en el mismo tópico.

2. El dictamen emitido por los árbitros puede ser de tres tipos: (a) dictamen favorable, (b) dictamen desfavorable y (c) dictamen con observaciones. En el último caso, las observaciones al trabajo serán recogidas por el editor y comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de diez días para responder. Si al término del plazo no se presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.

3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los árbitros y del COMITÉ EDITORIAL, que en un plazo máximo de quince días deberá emitir un dictamen. Este dictamen solamente podrá ser favorable o desfavorable.

PAUTAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS SEGÚN SECCIONES DE LA REVISTA

Sección Otra voz (traducciones)

1. La extensión debe tomar en cuenta que *Cuadernos Literarios* es una publicación periódica.
2. La traducción debe estar acompañada de un texto (200 a 300 palabras) en español e inglés. En este escrito debe presentarse la obra y comentar su valor. Asimismo, debe indicar la fuente de la traducción.

Sección Decodificando (entrevista)

1. La extensión de la entrevista debe ser de cinco páginas como mínimo y 10 como máximo.
2. La entrevista debe acompañarse con un resumen (200 a 300 palabras) en español e inglés, con sus respectivas palabras clave y *keywords*. Esta síntesis debe presentar el tema o explicitar el valor del personaje entrevistado, la finalidad y aportes de la conversación.
3. La entrevista debe acompañarse con imágenes (JPG, buena resolución) que ilustren el tema o al personaje entrevistado. La inclusión de imágenes en esta sección quedará a juicio del editor y comité editorial.

Sección Signos (reseñas)

1. Extensión de la reseña: cuatro páginas como mínimo y siete páginas como máximo. Anotar los datos completos de la fuente (autor, título, ciudad de publicación, editorial, número de páginas).

En el caso de otros formatos, se debe consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS* disponible en <www.ucss.edu.pe>.

2. Adjuntar, en archivo aparte del tipo JPG, la carátula de la fuente reseñada.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

C U A D E R N O S L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

Catolica Sedes Sapientiae University's research and literary creativity magazine

Cuadernos Literarios is an annual magazine edited by Fondo Editorial at Católica Sedes Sapientiae University. It publishes original and unpublished researches as well as academic-scientific oriented papers in the field of the literary work theory and literary criticism. It addresses, firstly, to the literary phenomenon research academic community and secondly, regarding the significance and the projection of published works in the magazine, to professionals of similar study fields.

Cuadernos Literarios displays five sections. These are the following: (a) *Tanteos*, scientific article section; (b) *Aproximaciones*, monographic section; (c) *Otra voz*, translation section (d) *Decodificando*, interview section, (e) *Signos*, review section, these can be bibliographic, cinematographic or other audiovisual contributions to critical reflection.

GUIDELINES FOR ARTICLE SUBMISSIONS

1. **The article must be original** and not have been published by any means (printed or electronic). It cannot be simultaneously postulated for publication in other magazines.

2. **The articles should be written in Spanish.** The complete paper should be submitted in word file to Fondo Editorial UCSS electronic address (feditorial@ucss.edu.pe).

3. The article should show the following characteristics:

- **Format:** the writer should regard the following specifications: (a) spacing: 1.5; (b) font: Times New Roman; (c) size: 12, and (d) numbered pages. The article extension should not be less than 15 pages neither more than 25 pages.
- **Title:** Should be written in Spanish and English
- **Author's identification:** It should contain the following information: (a) author's name, (b) institutional affiliation and (c) electronic address.
- **Summary:** it must be between 150 and 250 words long. It must be written in one or many paragraphs in English and Spanish, with the corresponding key words (4 to 10). The summary should show the following parts: (a) theme, (b) work methodology, (c) development structure and (d) conclusions.
- **Content:** generally, the scientific article shows the following parts: (a) introduction, (b) methodology and resources, (c) results, (d) discussion, (e) conclusions and (f) references. It is recommended to communicate the work according to each author's investigation needs. This is with the purpose that the work results can be expressed with as much clarity as possible.
- **Sections and y subsections:** the text should be divided as follows:

1. **SECTION TITLE** (no indentation, capital letter and in bold)

1.1. **Subsection** (with indentation and in bold)

Inferior subsection (with indentation and in italics)

Other divisions (with indentation and in round letter)

4. Add the author's academic biography to the publication proposal: This text should basically contain the following information: (a) institutional affiliation, (b) academic degrees, (c) publications and (d) career path (academic associations belonging, prizes, academic charges or others of cultural nature). This must not exceed 200 words.

5. References should be written following the author-date style (Harvard style). Check Fondo Editorial UCSS manual style which is available at <www.ucss.edu.pe>, for the cites format and other aspects related to text writing.

ARBITRATION SYSTEM

1. *Cuadernos Literarios* is a magazine judged through anonymous revision system by peers (*peer review*), which means that each article will be revised and evaluated anonymously by experts in the field. These will evaluate the approach to the theme and the intellectual solvency of the ideas presented in the articles, as well as the content value with respect to other articles or work with the same topic.
2. The judges' decision can be of three types: (a) favorable judgment, (b) unfavorable judgment and (c) judgment with observations. In this last case, the observations to the work will be taken by the editor and communicated immediately to the author, who in a ten-day deadline should reply. If no answer is presented within the deadline, it will be understood that the author has declined to publish in the magazine.
3. The author's reply to the observations will be presented to the judges and the EDITORIAL COMMITTEE, who in a fifteen-day deadline should submit their decision. This decision can only be either favorable or unfavorable.

GUIDELINES FOR THE PRESENTATION OF ARTICLES ACCORDING TO THE MAGAZINE SECTIONS

Otra voz Section (translations)

1. The length should be in accordance to *Cuadernos Literarios*, which is a periodical publication.
2. The translation should be a text (between 200 and 300 words) in Spanish and English. In this section the work should be presented and its value should be commented. It also should refer to the translation source.

Decodificando Section (interview)

1. The interview length should be five pages as minimum and 10 pages as maximum.
2. The interview should be presented as a summary (200 to 300 words) in Spanish and English with its corresponding *keywords*. This synthesis should present the theme or explain the value of the interviewed celebrity, the purpose and the contribution of the conversation.
3. The interview should be accompanied with images (JPG, high resolution) that illustrate the theme or the interviewed celebrity. The inclusion of images in this section will depend on the editor and the editorial committee's judgment.

Signos Section (reviews)

1. The review should be between four pages (minimum) and seven pages (maximum) long. Take note of the source complete information (author, title, city of publication, editorial, number of pages).

In case of other formats, it should be consulted in the *Fondo Editorial UCSS Manual* available at <www.ucss.edu.pe>.

2. The described source cover should be submitted in a separate JPG kind file.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

