ANUARIO DE

LETRAS HISPÁNICAS

Glosas hispánicas

VOLUMEN 1 / MÉXICO / 2008

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Glosas hispánicas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dr. Ambrosio Velasco Gómez
Director

Dra. Tatiana Sule Fernández
Secretaria General

Dra. Mariflor Aguilar Rivero
Secretaria Académica

Mtro. Samuel Hernández López
Secretario Administrativo

Dr. Raúl Alcalá Campos
Jefe de la División de Estudios de Posgrado

Mtra. Claudia Lucotti
Jefa de la División de Estudios Profesionales

Lic. Pedro Joel Reyes López
Jefe de la División del Sistema de Universidad Abierta

Lic. Carlos Mapes Sánchez
Secretario de Extensión Académica

Mtra. Alejandra López Guevara
Coordinadora del Colegio de Letras Hispánicas

Lic. Laura Talavera
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Glosas hispánicas

VOLUMEN 1 MÉXICO 2008

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Comité Editorial (2007-2009):
Dolores Bravo Arriaga, Huberto Bátiz, Axayácatl Campos García Rojas, Jorge Gustavo Cantero Sandoval, Alicia Correa Pérez, Ignacio Díaz Ruiz, Anamari Gomís Iniesta, Ana María Maqueo Uriarte, María Teresa Miaja de la Peña, José Antonio Muciño, Margarita Palacios Sierra, Mónica Quijano Velasco, Eugenia Revueltas Acevedo, Arturo Souto Alabarce, José María Villarías. Zugazagoitia.

Comité de Redacción (2007-2008):
Axayácatl Campos Zugazagoitia
Jorge Gustavo Cantero Sandoval
María Teresa Miaja de la Peña
Anamari Gomís Iniesta
Margarita Palacios Sierra
Mónica Quijano Velasco
José María Villarías Zugazagoitia.

Coordinadores de número:
Axayácatl Campos Zugazagoitia
Margarita Palacios Sierra
Mónica Quijano Velasco
José María Villarías Zugazagoitia

Anuario de Letras Hispánicas recibe colaboraciones en glosashispanicas@gmail.com
Mayores informes: http://glosashispanicas.googlepages.com

Primera edición: 2009

DR © 2009. UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510 México, Distrito Federal

ISSN en trámite

Prohibida la reproducción total o parcial por
cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 9

INTRODUCCIÓN 11

LITERATURA

"Mas si él fue bravo, no falló flaco al otro":
el combate singular entre los dos mejores caballeros
del mundo, Amadís de Gaula y don Galaor"
Lucila Lobato Osorio 15

Ecos de 1492 en el Quijote
Angelina Muñiz-Huberman 25

El desencuentro de la novela argentina:
Macedonio Fernández y el texto nacional
Ariadna Castellarnau. 35

Novela experimento: la novela según César Aira
Clara María Parra Triana. 47

Cuentos lívidos y crueles: La noche, *de Francisco Tario*
Juan Ramón Velez. 59

En torno a la condición sonora de Pedro Páramo
Eugenia Revueltas. 71

Otro modo de ser Rosario Castellanos
Luz Fernández de Alba 79

El personaje Artemio Cruz:
un narrador frente al espejo de su novela
Vanessa Tello Hernández 89

Muestrario poético: una lectura de Anagnórisis de Tomás Segovia
Judite Rodrigues y Manuel de Diego Balbuena Pantoja 99

LENGUA Y DISCURSO

Franchising, holding, joint venture, pool. *anglicismos*
en diccionarios generales españoles e italianos.
Contraste con el diccionario especializado inglés
Mar Gilarranz 115

"Del discurso público al discurso político"
Mary Elaine Meagher Sebesta y Margarita Palacios Sierra 125

RESEÑAS. 139

PRESENTACIÓN

La aparición de los *Anuarios* de los colegios de la Facultad de Filosofía y Letras es una respuesta entusiasta y comprometida de sus profesores para dar a conocer a un público académico amplio la variedad y alta calidad de las investigaciones que se producen en el seno de cada colegio, demostrando así que la docencia está sustentada en una sólido trabajo de investigación que es valioso por sí mismo.

En el Colegio de Letras Hispánicas la aparición de este primer anuario viene a enriquecer y a ampliar el espacio de publicaciones periódicas especializadas, pues desde hace varios años se cuenta con la *Revista Mexicana de Literaturas Populares*, y con *La Experiencia Literaria.* Una singularidad de los anuarios de la Facultad es que se organizan y editan a partir de los Comités Académicos de cada Colegio, con lo cual estos órganos colegiados de representación cumplen con una las funciones básicas establecidas por el Consejo Técnico, en términos de promover la vida académica de aquéllos. En este caso, el Comité Académico del Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas, como responsables de la organización y edición del primer número del anuario estuvieron los profesores Axayácatl Campos, Margarita Palacios, Mónica Quijano y José Mará Villarías, quienes por los motivos filológicos que exponen en la Introducción, le han puesto el subtítulo de *Glosas hispánicas*. Los cuatro coordinadores realizaron un espléndido trabajo para integrar once artículos de investigación y cuatro reseñas de libros recientes. Los artículos están distribuidos en dos secciones: la primera integra nueve trabajos sobre diferentes autores, obras y temas de literatura mexicana, latinoamericana y española, desde la época medieval hasta la contemporánea. En la segunda sección se encuentra un artículo sobre lengua y otro sobre discurso público. Todos estos trabajos dejan ver la riqueza y variedad de temas y problemas de investigación que desarrollan los profesores del Colegio, y que constituyen contribuciones significativas de una tradición plural e incluyente de estudios literarios iberoamericanos. Por todas estas razones, la publicación del primer número del *Anuario del Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas* de la Facultad de Filosofía y Letras es motivo de júbilo y de felicitaciones. Seguramente los profesores del Colegio continuarán con entusiasmo y responsabilidad esta nueva publicación que esperemos que pronto se convierta en un referente obligado para la docencia y la investigación lingüística y literaria.

Ambrosio Velasco Gómez
Enero de 2009

INTRODUCCIÓN

Este *Anuario de Letras Hispánicas*, con el subtítulo de *Glosas hispánicas*, se ha concebido como un abierto homenaje a las *glosas silenses* y las *emilianenses*, que se conservan en los monasterios de Santo Domingo de Silos y de San Millán (Burgos, España). Primeros textos en castellano dejados en los márgenes de ciertos manuscritos por aquellos monjes que los estudiaban, estas anotaciones no sólo evocan el origen de nuestra lengua, sino una rigurosa labor de estudio y reflexión. Este *Anuario* quiere ser, pues, una continuación académica de la labor de aquellos primeros intelectuales en lengua castellana.

En consonancia con ello, este *Anuario* de carácter especializado reúne artículos de investigadores y docentes del Colegio de Letras Hispánicas, así como de académicos de otras áreas de la misma UNAM y de instituciones externas. Las contribuciones se centran en estudios referentes al hispanismo o a manifestaciones culturales afines en las áreas de lingüística, literatura y docencia, es decir, en los estudios filológicos. Varios aspectos definen estos artículos, si se tiene en cuenta las diversas perspectivas y los puntos de vista que sirven de contexto a los hispanistas del Colegio. Sin embargo, el *Anuario* busca imprimir y aportar a las investigaciones en torno a la filología hispánica el punto de vista del trabajo académico mexicano, proponiendo así un diálogo e intercambio de alto nivel y rigor para enriquecer a nuestra academia y, también, para colocar nuestras aportaciones en el escenario mundial.

Este primer volumen está compuesto por trabajos sobre literatura española medieval, del Siglo de Oro y contemporánea; sobre literatura iberoamericana y mexicana del siglo XX, e incluye investigaciones en lingüística y análisis del discurso. Con los trabajos presentados aquí queremos contribuir a la difusión de la filología realizada en México, así como al fortalecimiento del diálogo de nuestra institución con otros espacios académicos.

Axayácatl Campos García Rojas, Margarita Palacios Sierra,
Mónica Quijano Velasco, José María Villarías Zugazagoitia
Coordinadores del volumen

LITERATURA

“Mas si él fue bravo, no falló flaco al otro”: el combate singular entre los dos mejores caballeros del mundo, Amadís de Gaula y don Galaor

Lucila Lobato Osorio
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Amadís de Gaula* es, sin duda, la base de la literatura caballeresca hispánica de los siglos XVI y XVII. Y por ello, es conveniente recordar que buena parte de su éxito se debe a su apego al género medieval del que se nutre, partiendo de la configuración del personaje protagonista. Entre los rasgos más relevantes de la figura del caballero literario se encuentran la pertenencia a un linaje notable y la eficacia guerrera, así como la búsqueda constante de la honra y de la fama. En el *Amadís de Gaula* estos rasgos son presentados a lo largo de diversos episodios y mediante numerosos tópicos del género. En particular, para narrar el reconocimiento entre los hermanos Amadís y Galaor —libro I, capítulo XXII—, el refundidor Rodríguez de Montalvo resalta las características bélicas de los caballeros y utiliza elementos comunes y atractivos de la literatura caballeresca, como el combate singular entre caballeros desconocidos, el vínculo entre vasallo y señor, el motivo del *don en blanco*, y la afirmación del linaje, por lo que resulta interesante analizar este episodio para determinar su función dentro del relato.

Cuando el Donzel del Mar descubre su nombre y ascendencia, se entera de la pérdida de su hermano menor, don Galaor y “puso en su voluntad de punar mucho por saber qué se hiziera y le cobrar por fuerça de armas o en otra cualquier manera que menester fuese”.[1]

Sin embargo, el encuentro no es inmediato, ya que el compositor lo utiliza como resorte narrativo e intensificador de las acciones de ambos y, además, lo aprovecha para presentar la entrada caballeresca de Galaor al linaje de Gaula. Amadís arma caballero a su hermano sin saber de quién se trata, y sólo hasta que éste se ha marchado, Urganda la Desconocida le revela su identidad, al tiempo que advierte a Amadís que aunque pronto se reunirán “no os será tan lijero de conoscer como pensáis”.[2]

Así, llamando la atención en el deseo de Amadís por encontrar a don Galaor, el narrador presenta con mucho dramatismo la manera en que se reconocen: mediante un combate en que ambos caballeros muestran su eficacia guerrera, a tal grado que hacen temer por su vida al desconocido adversario.

[1] Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 1996, p. 330.

[2] *Ibid*., p. 341.

El primer recurso que utiliza el narrador para mantener el interés del lector es presentar la acción sólo desde el punto de vista de Amadís: “Anduvo tanto sin aventura hallar, que llegó a la floresta que se llamava Andaguza; el enano iva delante, y por el camino que ellos ivan venía un cavallero y una donzella, y siendo cerca dél, el cavallero puso mano en su espada y dexóse correr al enano por le tajar la cabeça”.[3]

Aunque en el capítulo anterior, la última ubicación de Galaor fue precisamente la floresta Andaguza[4] el narrador no menciona el nombre del caballero, y lo presenta deseando matar, sin razón aparente, al enano de Amadís. Ésta es la causa que origina el combate armado, pues Amadís debe socorrer a Ardián:

> Amadís, que lo vio, corrió muy aína y dixo:
>
> —¿Qué es esso, señor cavallero?, ¿por qué me queréis matar mi enano?; no fazés como cortés en meter mano en tan cativa cosa; demás de ser mío, y no me lo aver demandado a derecho; no pongáis mano en él, que amparároslo he yo.
>
> —De vos lo amparar —dixo el cavallero— me pesa; mas conviene que la cabeça le taje.
>
> —Antes avréis batalla —dixo Amadís.[5]

Amadís argumenta la falta de cortesía del caballero al atacar sin justificación a su enano y además hace notar que está bajo su protección. Recordemos que Ardián se hizo vasallo del de Gaula para servirlo y bajo el argumento de “que no siento yo agora con quien mejor bevir pueda”.[6] Como su señor, Amadís tiene la obligación de defenderlo ante cualquier peligro y el enano reconoce que no hay nadie mejor para hacerlo. Por eso inicia la batalla contra el caballero que desea la cabeza de su vasallo. Desde el punto de vista de Amadís, el combate es justo y quien está obrando terriblemente es el caballero extraño.

Sin embargo, ya avanzado el enfrentamiento, Galaor asegura que morirá o la cabeza del enano “avrá aquella doncella que me la pidió”.[7] Y poco después, en un aparte, el lector conocerá la identidad de Galaor y sus razones para atacar al enano: cumplir lo que le prometió a la doncella, quien lo explica a un caballero recién llegado:

> Este otro con quien combate se llama Galaor, y matóme el hombre del mundo que yo más amava, y teníame otorgado un don, y yo andava por gelo pedir donde la muerte le viniesse; y como conoscí al otro caballero, que es el mejor del mundo, demandéle la cabeça de aquel enano: assí que este Galaor, que muy fuerte cavallero es por me la dar, y el otro por la defender, son llegados a la muerte.[8]

[3] *Ibid*., p. 471.
[4] *Ibid*., p. 460.
[5] *Ibid*., p. 471.
[6] *Ibid*., p. 445.
[7] *Ibid*., p. 472.
[8] *Ibid*., p. 473.

Galaor, al haber dado su palabra a la doncella de realizar lo que le pidiese, también se agencia una obligación, la de arremeter contra el enano. Y para aclarar la motivación del personaje sin otorgarle como características la soberbia o la descortesía, el autor utiliza un tópico común en la literatura caballeresca medieval: el *don en blanco*; llamado así pues el caballero lo concede sin estar al tanto de qué se trata ni si su cumplimiento será o no perjudicial para él, pero debe cumplirlo ya que está de por medio algo más valioso que la salud: la honra. Galaor no actúa de manera desmesurada y descortés sin una poderosa razón, mantener su palabra y con ella su honra.

A lo largo del *Amadís de Gaula*, el motivo del *don en blanco* tiene varias funciones, entre las que se encuentran esconder o revelar la identidad de los caballeros, propiciar las acciones de los personajes principales y ocultar la naturaleza de la aventura que les espera. Por lo que las acciones que propicia suelen ser incógnitas no sólo para los receptores sino también para el propio caballero, según lo explica Fernando Carmona:

> De la ignorancia de la identidad de las personas, pasamos a la de las acciones: la persona requerida con el *don* se compromete a una acción que desconoce. El *don en blanco* permite dar paso a lo inesperado y sorprendente; en este sentido, puede convertirse en una puerta que da paso a la aventura.[9]

El uso del *don en blanco* en este episodio no sólo suscita una aventura desconocida y sorprendente sino que intensifica su dramatismo, ya que al haberlo otorgado, Galaor está enfrentando, sin saberlo, a su hermano.

La causa del combate entre Amadís y Galaor está plenamente justificada en cada caso. Ninguno de los dos caballeros puede dejar de cumplir con su obligación: uno, porque es su función social como señor; el otro, porque ha dado su palabra. Ambos están arriesgando la vida para mantener la honra.

Es conveniente reafirmar en este momento que el principal incentivo para que el caballero literario medieval utilice las armas y demuestre su eficacia guerrera es el reconocimiento de sus pares, es decir, que su nombre gane fama y sea merecedor de toda honra. Emilio Sales Dasí describe de esta manera el empeño del caballero por conseguirla:

> La totalidad de los guerreros caballerescos pugnan por alcanzar una recompensa que se concibe a la vez como deseo y deber. La suya es la búsqueda de la fama, objetivo tan difícil de lograr como de mantener. Eso sí, el afán por apropiarse de un renombre distintivo no tiene el mismo significado. El valor de la fama se transforma al mismo tiempo que se diversifican los caminos que sigue el héroe para alcanzar este galardón o, lo que es lo mismo, según los estilos caballerescos propuestos por cada escritor.[10]

[9] Fernando Carmona, "Largueza y Don en blanco en el *Amadís de Gaula*", en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval (Granada, 27 de sept.-1 de oct., 1993)*. Ed. de Juan Paredes. Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 1, p. 512.

[10] Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 32.

La honra es una distinción que se gana con dificultad pero que se pierde en un ligero descuido. Por eso, los autores del género, y con ellos Rodríguez de Montalvo, aunque sea en distintos porcentajes, presentan a los protagonistas con la invariable preocupación de mantener y acrecentar la honra y la fama que de ella emerge. Así que cuanto mejor realice sus obligaciones caballerescas y muestre su eficacia guerrera, el caballero es reconocido y admirado por los otros miembros de su comunidad y puede ser considerado el mejor caballero del mundo. Por esta causa tópica, ninguno de los dos hermanos puede dejar la disputa, ya que hacerlo menoscabaría su honra y la fama que hasta ese momento cada uno ha obtenido.

Entonces, ambos caballeros ponen la salud en juego porque son muy buenos guerreros y porque buscan la victoria sobre el otro a fin de lograr su objetivo, aunque les cueste la vida. Al reencuentro fraterno se le añade dramatismo por estar insertado luego de un combate singular, suceso común en el género caballeresco: cuando el caballero se encuentra a lo largo del camino con otro que es su adversario, debe vencerlo para continuar hacia su destino, para proteger o defender a algún personaje o para probar alguna aventura.[11] En este caso, el enfrentamiento no es fortuito, pues, como vimos, la alevosa doncella lo ha ideado para que ambos hermanos se maten en la batalla. En el episodio que analizamos, el combate singular entre los dos hermanos es narrado siguiendo los esquemas básicos comunes de este tópico, presentados así por José Manuel Lucía Megías:

1. Los caballeros se acometen a caballo con las lanzas y las quiebran.
2. Debido a esta acometida los caballeros caen al suelo.
3. Los dos meten mano a las espadas con las que continúan el combate.
4. Al final, uno se impone sobre su adversario, al que mata o hace prisionero.[12]

Si bien el narrador describe con puntualidad los primeros tres momentos del enfrentamiento, llama la atención que describe muy pocos golpes. En la primera acometida con la lanza, en el primer golpe, ambos caen al suelo mostrando una fortaleza similar:

[11] Recordemos que para José Amezcua “el caballero arquetípico es un hombre de acción, lo que equivale a decir que su superioridad no se afirma sin la derrota de otro. Es ésta una ley del movimiento caballeresco, que continuamente vemos repetirse. Contrariamente a la imagen que pudiéramos tener del caballero realizado en soledad, la dialéctica con el otro proporciona a nuestro caballero su realización. Si la existencia es considerada una lucha constante, la plenitud caballeresca habrá de alcanzarse en oposición al otro”. (José Amezcua, “La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21, 1972, p. 324.)

[12] José Manuel Lucía Megías, “Dos caballeros en combate: batallas y lides singulares en *La leyenda del cavallero del cisne* y el *Libro del cavallero Zifar*”, en *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso internacional “La literatura en la época de Sancho IV” (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*. Ed. de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, p. 428. También Martín de Riquer hizo esta misma descripción y separación de los combates singulares. (Martín Riquer, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*. Barcelona, Sirmio, 1987, p. 61.)

> Y tomando su armas, cubiertos de sus escudos, movieron contra sí al más correr de sus cavallos; y encontráronse en los escudos tan fuertemente, que los falsaron, y las lorigas también, y juntáronse los cavallos y ellos de los cuerpos y de los yelmos, de tal guisa que cayeron a sendas partes caídas.[13]

Pero, después, el lector conoce las incidencias de la batalla con las espadas sólo a través de las impresiones del narrador, basadas en cuatro aspectos: a) lo que podrían ver los espectadores, b) lo que sienten los caballeros involucrados, c) la mención del tiempo que ha transcurrido, y d) los daños que sufren las armas:

> Tan cruel y tan fuerte que no avía persona que la viesse que dello no fuesse espantado; y assí lo era el uno del otro que nunca fasta allí hallaron quien en tan gran estrecho sus vidas pusiesse. Así anduvieron hiriéndose de muy grandes y esquivos golpes una gran pieça del día, tanto que sus escudos eran rajados y cortados por muchas partes, y assí mesmo lo eran los arneses, en que ya muy poca defensa en ellos avía, y las espadas tenían mucho lugar de llegar a menudo y con daño de sus carnes, pues los yelmos no quedavan sin ser cortados y abollados a todas partes.[14]

Más que cada embestida de espada, que podría significar una amplificación técnica del combate, el narrador describe emociones: el espanto ante la crudeza y fuerza de los golpes que conmueve no sólo a quien observa la batalla, sino a los propios combatientes. Hay una línea en la que el narrador muestra a los caballeros asustados, pues "nunca fasta allí hallaron quien en tan gran estrecho sus vidas pusiesse"; esta expresión refleja la calidad bélica de cada caballero. Hasta ahora, Amadís no ha encontrado rival que le causase admiración ni miedo pues, por ejemplo, Arcaláus se ha adjudicado una victoria sobre él gracias a encantamientos y no por las armas. También Galaor ha dominado a algunos caballeros e incluso ha superado una dura prueba, al vencer al gigante Aldabán.

Pero la forma en que es descrito el combate singular ofrece todavía algunas pautas para entender lo que puede significar este episodio. En primer lugar, siguiendo las ideas de José Julio Martín Romero, acerca de que los detalles de un combate singular "proporcionan información valiosísima para evaluar correctamente una determinada hazaña",[15] la omisión sobre los golpes dados y recibidos nos dice mucho: no pueden describirse todas las embestidas porque, al hacerlo, se daría mayor importancia a un caballero sobre el otro. Pormenorizar cada golpe del combate, cada parte del cuerpo herida, sería necesariamente perjudicial para alguno de los hermanos. En cambio, mencionar los sentimientos de los caballeros frente al oponente, resaltando lo complicado que resulta vencerlo, sólo deja ver la calidad guerrera de ambos. Esto intensifica el

[13] G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 471.

[14] *Ibid.*, p. 472.

[15] José Julio Martín Romero, "'Aquellos furibundos y terribles golpes': la expresión del combate singular en los textos caballerescos", *Revista de Filología Española*, 86, 2006, p. 294.

episodio apenas lo suficiente para llamar la atención del receptor, pero no demasiado como para deteriorar la capacidad bélica de alguno de ellos.

Por otra parte, este episodio sirve al autor para hacer hincapié en que es Amadís, el caballero protagonista, quien conocerá a su hermano menor, por lo que hay un interés manifiesto en presentar a Galaor, no sólo al lector sino a aquel que representa a su linaje. De tal manera que, en medio del combate, se muestra a Amadís sorprendido por la calidad del adversario; en voz del narrador:

> Mas si él fue bravo, no falló flaco al otro; antes se vio a él con gran denuedo, y diéronse muy fuertes golpes, punando cada uno de fazer conoscer al otro su esfuerço y valentía; assí que ya no se esperavan de sí sino la muerte; pero aquel cavallero stava muy maltrecho, mas no tanto que no combatiesse con gran esfuerço.[16]

Amadís reconoce que el otro es tan bueno como él. Ahora observamos más claramente las características de Galaor: la fuerza física, la valentía y el esfuerzo. Se trata de equiparar a Galaor a la misma altura que a Amadís en cuanto a habilidades bélicas. Incluso, no es debido al narrador sino por la voz de la doncella traidora que acompaña a Galaor que sabemos cuál caballero lleva la ventaja: “Aquel que tiene el escudo más sano es el hombre del mundo que más desamava Arcaláus, mi tío, y de quien más dessea la muerte, y ha nombre Amadís”.[17]

Si bien Amadís no proclama su victoria sobre Galaor, el lector se entera indirectamente, mediante un observador, de que el protagonista mantuvo cierta ventaja sobre su hermano menor. Pero la manera sutil en que se menciona el hecho permite que Galaor no sufra menoscabo en su reputación. Cuando la batalla es detenida por el recién llegado Baláis de Carsante, Amadís mismo reconoce la eficacia guerrera de su contrincante: “—Mi hermano, por bien empleado tengo el peligro que con vos passé, pues que fue testimonio que yo provasse vuestra alta proeza y bondad”.[18]

Por lo que podemos comprobar que el encuentro armado también funciona para presentar a Galaor como hermano digno de Amadís en el uso de las armas. Aunque estudiosos como Juan Bautista Avalle-Arce vean en este combate singular la contraposición de las características de ambos hermanos en lo referente a su comportamiento amoroso —puesto que Amadís es fiel enamorado de Oriana, mientras que Galaor tiene casi tantos devaneos eróticos como victorias bélicas—,[19]en realidad no hay ninguna evidencia textual de que el autor busque confrontar dichos rasgos morales. La narración

[16] G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 472.

[17] *Ibid*., p. 473.

[18] *Ibid*., p. 474.

[19] Juan Bautista Avalle-Arce dice que “frente a la fidelidad amorosa de su hermano, Galaor personifica el devaneo erótico al punto de convertirse en un Don Juan con armadura. Tiene brutal combate con su hermano Amadís, sin conocerse (I, XXII), que obedece a toda clase de fórmulas folklóricas a partir de la Ley de los Opuestos (*das Gesetz der Gegensatzes* de Olrik)”. (Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México, FCE, 1990, p. 173.)

está basada en las habilidades guerreras de los hermanos adversarios, como hemos visto desde la presentación de las causas del enfrentamiento hasta la manera en que éste ha sido descrito.

En cambio, el encuentro ayuda a determinar la importancia que tiene el propio Galaor dentro de la obra, como hermano del protagonista, al mostrar su bondad en las armas y por ello digno de tan alto linaje; pero al mismo tiempo, sirve para encumbrar por enésima vez a Amadís como protagonista del relato y como el mejor caballero del mundo. Para conseguirlo, el refundidor utiliza el recurso de enfrentar a caballeros amigos o parientes que no se reconocen, mismo que Ma. Luzdivina Cuesta Torre ha estudiado en la materia artúrica, y que llama "rivalidad ficticia o aparente":

> Aunque existe una rivalidad en la mente del lector, no se da entre los caballeros sino en un momento dado (no es permanente, ni siquiera dura más que el combate o lo que tardan los caballeros en reconocerse mutuamente). Pasado este limitado periodo de tiempo, la cortesía y la moral caballeresca se imponen y los caballeros se piden perdón recíprocamente por no haberse reconocido antes, otorgándose el uno al otro el honor de haberse vencido.[20]

Es decir, los combates singulares entre caballeros amigos o parientes ocurren "hacia afuera" de los personajes, por razones que no tienen que ver con su diseño o con su función dentro de la obra, sino con un objetivo particular del autor, como repetir esquemas tópicos, amplificar la narración, intensificar algún episodio o presentar a otros caballeros. Por ello, a decir de Cuesta Torre, estos episodios carecen de repercusión en el argumento de la obra y sólo tienen como propósito "establecer una categoría heroica del protagonista en relación con los restantes personajes";[21] tal como ocurre con Amadís y Galaor.

Además de presentar la destreza bélica de ambos caballeros, en este episodio también se observa el ánimo de exaltar el linaje de los hermanos al mostrarlos con capacidades guerreras superiores a cualquier otro, según se nota en la expresión de Baláis de Carsante cuando observa la batalla: "Pues estando en esta gran priessa que oís, llegó acaso un cavallero todo armado donde la donzella estava, y como la batalla vio, començóse a santiguar diziendo que desque nasciera nunca avía visto tan fuerte lid entre dos cavalleros".[22]

No hay que olvidar que un rasgo presente de continuo en el modelo de caballero medieval es su posición social, la cual deriva de su linaje. La ascendencia familiar es un factor importante para la configuración de los personajes de este género ya que,

[20] Ma. Luzdivina Cuesta Torre, "Algunas notas acerca de la rivalidad en tres obras de la materia artúrica hispánica", en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval (Granada, 27 de sept.-1 de oct., 1993)*. Ed. de Juan Paredes. Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 1, p. 127.

[21] *Ibid*., p. 129.

[22] G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit*., p. 472.

según Juan Manuel Cacho Blecua, las cualidades del caballero vienen condicionadas fundamentalmente por su pertenencia a un determinado linaje, es decir:

> Un individuo vale tanto cuanto vale la familia. La genealogía de la que desciende. Por su función heroica, sus cualidades las demostrará por medio de múltiples aventuras acabadas felizmente, que no serán más que la demostración de las buenas cualidades heredadas de sus antecesores a quienes superará.[23]

El linaje establece la medida en la que debe desarrollarse y superarse el caballero para no frustrar su dinastía y en todos los casos para superarla. Dicho anhelo de superación también se evidencia en el caso de Florestán, quien al final del Libro I del *Amadís de Gaula*, antes de mostrarse a sus hermanos, quiere probar sus capacidades; según cuenta la doncella que lo acompaña mientras lucha, sin saberlo, con Galaor

> —Dígovos que este nuestro cavallero ha nombre don Florestán, y él se encubre assí por dos cavalleros que son en esta tierra sus hermanos, de tan alta bondad de armas, que ahunque la suya sea tan creçida como havéis provado, no se atreve a ellos darse a conoçer hasta que tanto en armas haya hecho, que sin empacho pueda juntar sus proezas con las suyas dellos.[24]

Con este combate singular posterior, que repite la estructura del episodio que analizamos, se reafirma la intención de Rodríguez de Montalvo de enfrentar a los caballeros familiares para demostrar la valía en las armas del linaje de Gaula y, justamente valiéndose de éstas, para provocar una mayor intensidad en el reconocimiento de los hermanos.

Una vez probada la eficacia guerrera de Galaor —quien, aunque sufre cierta desventaja, ha logrado poner en apuros a Amadís— finaliza la contienda, pero no por la victoria de alguno, como lo indica el esquema básico de los combates singulares, sino por la intervención de un tercero, Baláis de Carsante, que les advierte su parentesco. La batalla es tan intensa y pareja que ambos caballeros sólo esperan la muerte; entonces, narrativamente, se requiere de un extraño que detenga las acciones, y la única forma de hacerlo es divulgando la identidad de los combatientes. Por ello es tan significativa la conversación que sostienen en una parte el recién llegado Baláis y la doncella sobrina de Arcaláus, quien procuró de la batalla:

> Y preguntó a la donzella si sabía quién fuessen aquellos cavalleros.
>
> —Sí —dixo ella—, que los fize juntar, y no me puedo ende partir sino alegre, que mucho me plazería de cualquiera dellos muera, y mucho más de entrambos.

[23] Juan Manuel Cacho Blecua, “La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Ed. de María Eugenia Lacarra. Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 71-72.

[24] G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 624.

—Cierto, donzella —dixo el cavallero—, no es ésse buen desseo ni plazer, antes es de rogar a Dios por tan buenos dos hombres.[25]

Al jactarse de que por su causa morirán los hermanos, la doncella en realidad los salva, ya que Baláis pasa de observador a ejecutante, no sólo para ayudar a los dos caballeros sino por motivos personales:

El cavallero, que esto oyó, dixo:

—¡Mal aya muger que tan gran traición pensó para fazer morir los mejores dos cavalleros del mundo!

Y sacando su espada de la vaina diole un golpe tal en el pescueço, que la cabeça hizo caer a los pies del palafrén, y dixo:

—Toma este galardón por tu tío Arcaláus, que en la cruel prisión me tuvo, donde me sacó aquel buen cavallero.[26]

En la reacción de Baláis, el autor busca no sólo reflejar el odio que despierta el encantador y el agradecimiento hacia Amadís por haberlo liberado, sino que destaca el deseo de evitar una traición a quienes ya califica como los dos mejores caballeros del mundo. Cuando presenció parte de la batalla, como testigo valoró la calidad bélica de los contendientes, con lo que se corrobora la intención del episodio de exaltar el buen uso de las armas por los de Gaula. Además, al cortarle la cabeza a la doncella, se resuelve otro conflicto, de orden tópico caballeresco: permite que Galaor quede libre del don que le había otorgado, sin dejar de cumplir su palabra. La función de Baláis consiste, pues, en informar la identidad de cada uno a los combatientes y también en eliminar la causa del enfrentamiento, es decir, la solicitud de la cabeza del enano Ardián.

Entonces se lleva a cabo el esperado reconocimiento de los hermanos, cuando Baláis se dirige a Amadís para advertirle con quién combate:

Y fue, cuanto el cavallo levarle pudo, dando vozes, diziendo:

—Estad, señor Amadís, que esse es vuestro hermano don Galaor, el que vos buscáis.

Cuando Amadís lo oyó, dexó caer la espada y el escudo en el campo y fue contra él, diziendo:

—¡Ay, hermano, buena ventura haya quien nos hizo conoscer!

Galaor dixo:

—¡Ay, cativo, malaventurado!, ¿qué he hecho contra mi hermano y mi señor?

Y hincándosele de inojos delante le demandó llorando perdón.

Amadís lo alçó y abraçólo.[27]

Pero el autor no da tregua para la sensibilidad del momento y en la reacción de cada caballero desliza su importancia en el relato. Por su parte, Amadís "deja caer la

[25] *Ibid*., pp. 472-473.
[26] *Ibid*., p. 473.
[27] *Ibid*., pp. 473-474.

espada y el escudo” y se dirige a su hermano, es decir, simplemente detiene la batalla y agradece la información recibida. Mientras que Galaor, el hermano menor, el que llevaba una mínima desventaja, el que está siendo presentado como parte del linaje del protagonista, él se lamenta con amargura por haber maltratado a su hermano, a quien considera señor. Y luego, hace un gesto por demás significativo: se arrodilla ante su hermano y le pide perdón llorando. Con esto se reitera la supremacía de Amadís; si en las armas logró resistirlo, una vez conocido Galaor lo considera superior a él y lo toma por señor. En esta última parte del episodio vemos a Galaor rendido ante Amadís, dándole la hegemonía que tiene en el relato. Sólo después, Amadís reconoce la bondad en las armas de Galaor y por lo tanto lo integra de buena gana a su linaje.

Como se ha visto, en el episodio del combate singular entre Amadís y don Galaor el autor utiliza varios tópicos del género caballeresco medieval, como la protección al vasallo por parte del señor, en el caso de Amadís defendiendo a su enano; el *don en blanco*, que debe cumplir Galaor al tratar de entregarle la cabeza del enano a la doncella que se la pide; en ambos casos la relevancia de mantener la honra; el combate entre caballeros amigos o familiares que representa una rivalidad ficticia, pero que aporta el dramatismo justo para interesar al lector; la eficacia guerrera de ambos combatientes que no logran una ventaja notable sobre el contrario y la importancia del linaje al que se incorpora Galaor mostrando sus capacidades bélicas.

Por otra parte, la función de este episodio es presentar de manera atractiva la integración de Galaor a la dinastía de Gaula mediante su capacidad en el uso las armas al combatirse con su máximo representante, Amadís. Y, al mismo tiempo, se exalta la supremacía bélica del protagonista, desde dos perspectivas: primero al enfrentarse a un caballero tan peligroso y lograr mantener una cierta ventaja; después, recibir de Galaor la honra y el título de señor.

Desde luego, todos estos recursos y funciones fueron puestos en marcha en un sólo episodio que a primera vista sólo parecía pretender mostrar, con intensidad, el encuentro de los dos hermanos, pero que, observado atentamente, revela la multiplicidad de tópicos caballerescos, elementos folclóricos, personajes originales y soluciones narrativas que contiene y administra una sola obra: el *Amadís de Gaula*¸ y que ayuda a explicar su importancia para la literatura castellana de todos los tiempos.

Ecos de 1492 en *El Quijote*

Angelina MUÑIZ-HUBERMAN
Universidad Nacional Autónoma de México

El año de 1492 fue crucial para la historia de España. Tres hechos máximos ocurrieron: la derrota de los moros en Granada, la expulsión de los judíos y el descubrimiento de América; poco después se dio la anexión del reino de Nápoles y la conquista de Orán. A partir de entonces, la historia fue otra, la vida cambió su rumbo radicalmente y el futuro quedó sellado. Dos obras literarias marcarán también de manera definitiva ese momento histórico y representarán la partición de la sociedad española, de esa fecha en adelante. Se trata de *La Celestina* y de los *Diálogos del amor*. La primera escrita en lo que será, de inmediato, una España represiva, y la otra escrita en libertad, ambas por dos judíos: uno, obligado a convertirse al cristianismo, Fernando de Rojas, y otro, de familia expulsada que se afinca en Italia y no tiene temor ni será perseguido por ser llamado León Hebreo. Ambas obras representan también dos enfoques opuestos del concepto de amor: uno, violado y violentado; otro, positivo y teórico; uno con apego a la muerte; otro, a la vida.

Estos dos libros serán principios regidores, a su vez, del *Quijote*, según lo afirma su propio autor. Son clásicas las citas del prólogo que lo apoyan, 1) sobre *La Celestina*: "según siente Celesti-,/ libro, en mi opinión, divi-/ si encubriera más lo huma-".[1] y 2) sobre los *Diálogos del amor*: "Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas".[2] De la combinación equilibrada de ambos nace el personaje cervantino y su peculiar sentido del amor. Amor humano y divino, idealizado y profano. La creación de Dulcinea en la mente de don Quijote, inalcanzable como una manifestación divina, se contrapone a su ser terrenal también inalcanzable de Aldonza Lorenzo. El desdoblamiento da como resultado la estática de amar que caracteriza a don Quijote. La integración, también imposible, aleja del amor y así la irónica enseñanza es la de una marginalidad que sólo sobrevive por manifestarse en el tránsito de los caminos y las ventas.

[1] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Texto y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Juventud, 1967, p. 32.

[2] *Ibid*., pp. 23-24.

1492

Teología, religión y leyes subyacen en toda mente a partir de 1492. Conforman un oscuro paisaje de fondo imposible de soslayar. Nacen leyes, decretos, reformas, modificaciones. Se afirma la tradición teológica y se instauran innovaciones jurídicas referentes a la expulsión de los judíos y a la legislación de Indias.

Un siglo después del decreto que expulsaba a los judíos de España y de la consecuente división de la sociedad en dos clases irreconciliables, cristianos nuevos y cristianos viejos, los efectos no sólo siguen notándose sino que se han acentuado. El paso del tiempo agudizó el problema de manera tal que dio nacimiento a pasiones extremas y situaciones temibles. Orgullos desenfrenados, temores paralizantes, acciones bajo cuerda, mentiras exaltadas, negaciones abisales, corrupción degradante, identidades descompuestas, reino de la mistificación. El todo revuelto, la nada flotando. Líneas de fuga en todas direcciones: quien se vuelve soldado, quien místico, quien pícaro, quien inquisidor, quien celestina, quien don juan, quien quijote. De todas las disciplinas, la literatura será la encargada de recoger las formas del nuevo vivir. O del nuevo desvivir. O la "vividura", como la llamó Américo Castro. Vivir será un constante peligro y más valdría que la vida fuese sueño.

Para Cervantes, que es todo, menos místico, la creación de su personaje máximo deambulará en un medio que se fía de las apariencias y no alcanza nunca las esencias. Lo que denuncia don Quijote es la imposibilidad de conocer la realidad, no la suya sino la de los demás, no saber a quién se enfrenta y desconocer absolutamente al prójimo, al "otro". De ahí que no sea don Quijote el enajenado, sino los demás, inmersos en la negación del ser.

Si cada español podía ser sospechoso de un cristianismo adquirido de manera forzada, el desequilibrio fue la regla de oro. El absurdo se instaló. Las invenciones se sucedieron, desde Teresa de Jesús hasta los hermanos Valdés o Juan Luis Vives. Mas Cervantes muy bien sabía todos esos peligros. Contra ellos salió a luchar don Quijote.

Don Quijote, manchado, que no manchego, sin nombre exacto, para quien los viernes en la noche, comienzo del prohibido *shabat* judío, es duelos y quebrantos, prudente al topar con la Iglesia, que prefiere vivir por la virtud que por la limpieza de sangre, que pide perdón al hablar de una manada de puercos, es el encargado de mantener una herencia dudosa y de transmitir un lenguaje cifrado.

1492 vivirá por muchos siglos. El tiempo se detuvo y de ser España una nación amplia de tres culturas, tres religiones, tres lenguas, progresista, escogió el reduccionismo. La obsesión entre ortodoxia y heterodoxia, leyes y minutas, lo dicho y lo sobrentendido incluye toda situación y todo lenguaje. Don Quijote vuelve, por eso, los ojos hacia un pasado no como creemos caballeresco, sino tolerante hasta cierta medida. Elegir al caballero justiciero es señalar el equivocado rumbo del momento en que se vive. No se trata de revivir el pasado por afán nostálgico ni de una burla de las novelas de caballería, sino de una irónica crítica del callejón sin salida que los contemporáneos

construyeron en su entorno. Hay un muro erigido contra el que se topa don Quijote que sólo él ve, mas su profecía nadie la escucha.

1492 pesa y Cervantes pretende equilibrarlo al crear un personaje que, por su modernidad, aún hoy en el siglo XXI no es o no quiere ser comprendido en la extensión de su horizonte. Juan Ramón de la Fuente expone:

> Don Quijote cierra aquel universo medieval, poblado de pecados, demonios e inquisidores, para abrirlo hacia la modernidad, a la comprensión de lo humano y su verdadera trascendencia: el amor, la belleza, el altruismo, la creatividad: es decir, lo estrictamente humano en sentido más amplio y profundo.[3]

Si por un lado, el amor y la belleza dignifican, por el otro, entreverado, se escuchará el eco subyacente de la religión.

La religión o el eco subyacente

Sutilmente, pero a la vez con claridad y firmeza, Cervantes es el paladín de la denuncia del poder eclesiástico. No se conforma con repasar la jerarquía clerical y señalar sus defectos, sino que alude al muro erigido que encerró al gran imperio donde no se ponía el sol, pero tampoco alumbraba. En cuestión de tolerancia religiosa, Cervantes se atreve a afirmar, sobre todo en sus *Novelas ejemplares*, que otros países son mejores que España, como Italia, Francia e Inglaterra. Ludovik Osterc[4] en su estudio sobre la jerarquía eclesiástica en el *Quijote* expone una gradación de la crítica que va desde los monjes y frailes hasta los arzobispos y pontífices. Para todos ellos don Quijote tiene palabras de recriminación. Bajo la influencia erasmista, propia de los cristianos nuevos, señala su corrupción, ignorancia y dogmatismo. Que la censura no haya ejercido su mano firme podría deberse a que los señalamientos no cayeran en el terreno teológico. Sin embargo, son muchas las citas que podrían darse al respecto. Por ejemplo, esto dice Sancho de don Quijote: "Pero él no quiso sino ser emperador, y yo estaba entonces temblando si le venía en voluntad de ser de la Iglesia, por no hallarme suficiente de tener beneficios por ella; porque le hago saber a vuesa merced que, aunque parezco hombre, soy una bestia para ser de la Iglesia".[5]

Más que aspectos teológicos, mencionaré algunas referencias a la Inquisición, como ejemplo de su procedimiento dirigido a causar el mayor de los temores entre la población y de qué manera lo ironiza don Quijote.

[3] Juan Ramón de la Fuente, "*El Quijote* y el conocimiento de lo humano", en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, 19, 2005, p. 31.

[4] Ludovik Osterc, "Cervantes, don Quijote y Sancho ante la jerarquía eclesiástica", en Sandro Cohen, comp., *Apuntes cervantinos mexicanos*, XVI Festival Cervantino. México, INBA, 1988, pp. 115-133.

[5] M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 625.

Desde luego que la primera y más directa alusión es la de la quema de libros, como muestra de la intransigencia y del mínimo paso entre quema de objetos y quema de personas. Para Reyes Mate: "los errores metafísicos pueden acabar en catástrofes físicas".[6] Tal fue el caso de la persecución y muerte de los judíos, o más bien de los cristianos nuevos, por los católicos de la Contrarreforma española. La quema de libros se convierte en un tema recurrente en las conversaciones y don Quijote se confirma como mejor lector que teólogo: "En verdad, hermano, que sé más de libros de caballerías que de las *Súmulas* de Villalpando".[7]

Otras alusiones al Tribunal de la Inquisición aparecen en la segunda parte del *Quijote* y envuelven un vocabulario de típica referencia a su poder aterrorizador, la manera de proceder y los elementos fácilmente reconocibles:

> Salió, en esto, de través, un ministro, y llegándose a Sancho, le echó una ropa de bocací negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza, le puso en la cabeza una coroza, al modo de las que sacan los penitenciados por el Santo Oficio, y díjole al oído no descosiese los labios, porque le echarían una mordaza, o le quitarían la vida. Mirábase Sancho de arriba abajo, veíase ardiendo en llamas.[8]

Si bien se trata de una broma contra Sancho, la crueldad entre burlesca y verídica, es patente. Por último, la anticristiana forma de matar de la Inquisición lleva a Cervantes a considerar que sus acciones sólo podrían aplicarse en animales. Como muy bien destaca Osterc,[9] el episodio de Sancho se corona al vestir a su asno con las prendas de los penitenciados: "Acomodóle también la coroza en la cabeza, que fue la más nueva transformación y adorno con que se vio jamás jumento en el mundo".[10] El procedimiento es hacer del dolor una desmedida burla. Ante la insoportable época que le toca vivir, Cervantes recurre al humor y la ironía como tabla de salvación.

Época tan peligrosa en la que no usar la palabra adecuada podía ser objeto de prisión y juicio, se ejemplifica en la parte en que don Quijote es "descomulgado"[11] por el bachiller Alfonso López, donde se nota, según las distintas ediciones del libro, una corrección intercalada para evitar problemas con la censura. Don Quijote se defiende de haber puesto las manos en cosa o persona sagrada aduciendo que no fueron éstas, sino el lanzón lo que atacó a los clérigos y que él es un fiel católico.

[6] Manuel Reyes Mate, *Memoria de Occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados*. Barcelona, Anthropos, 1997, p. 14.

[7] M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 478. Cervantes alude al libro de teología utilizado por los estudiantes de la Universidad de Alcalá de Henares.

[8] *Ibid*., p. 1035.

[9] L. Osterc, *op. cit*.

[10] M. de Cervantes, *op. cit*., p. 1058.

[11] *Ibid*., p. 176.

El eco encerrado: Fernando de Rojas

En el plano literario, 1492 no ha muerto, no ha sido acallado. Sus ecos aún pueden escucharse. Cervantes los recoge de *La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea*, obra poderosa para entender los opuestos que se anunciaban; obra de contienda no sólo literaria, como estableció Américo Castro,[12] sino de íntimas desgarraduras y de lenguajes contrapuestos. La facilidad de subir o bajar en la escala social es una herencia que recibe Cervantes, en su caso, trasmutada por la ironía y el humor. El amor ideal y el amor sensual, motores de la tragicomedia, también son echados a andar en *El Quijote*.

El muro que Calixto debe escalar para llegar a Melibea separa los mundos en peligro y, finalmente, será la causa de la muerte. Los muros de don Quijote serán más bien internos: lo que puede decirse y lo que no. El silencio es un agregado al eco celestinesco. El silencio disfrazado, con frecuencia, en discursos de larga tirada que no hablan de lo que realmente hay que hablar. La palabra sin libertad se torna en una razón de la sinrazón y adquiere su caráter metafórico. Sancho, cristiano viejo, es más libre; don Quijote de esa Mancha que le mancha, seguramente cristiano nuevo, acude a los símiles del pasado para ocultar su discurso. De ahí su incomunicación con quienes ya hablan la lengua salvadora, la que protege de toda sospecha, la inquisidora.

De ahora en adelante, el cristiano nuevo, heredero de la tradición literaria y lingüística de la cultura hebrea establecida en la península ibérica hace casi catorce siglos, el doble de la arábiga, utiliza la capacidad de reordenar las palabras en sus acepciones literales y figuradas, a la manera maimonidiana, para poder sobrevivir. O bien, extrema la expresión en una escala que le permita incluir todo tipo de habla en un afán de liberación desde lo más bajo hasta lo más alto. Las jerarquías sociales pueden moverse a voluntad y el vocabulario deambula entre lo grotesco y lo sublime como reflejo airado de la circunstancia humana del converso.

En el desorden social después de 1492, Fernando de Rojas opta por un caos desmesurado, mientras que su heredero, Miguel de Cervantes prefiere una suave ironía en la que los caballeros resultan anticuados y ridículos, mientras que los campesinos se convierten en gobernadores justicieros. Melibea pasa a ser una Dulcinea inexistente o una tosca labradora. El mundo de la prostitución deja de lado su violencia y se atenúa por el humor. Además, Cervantes se vale del tamiz de León Hebreo para teorizar sobre el amor y abandonar el aspecto sexual obsesivo.

Fernando de Rojas se siente cercano a una tradición literaria proveniente de la prolífica cultura hebrea que se desarrolló en la Edad de Oro (siglos X al XIV) e incorpora la sensualidad oriental en su obra. Un pasaje de *La Celestina* se refiere a la cruel impetuosidad de Calixto que le lleva a desgarrar las ropas de Melibea y a provocarle daño:

[12] Américo Castro, *"La Celestina" como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid, Revista de Occidente, 1965.

> Deja estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienzo. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré, no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?[13]

Que remite de inmediato a una jarcha de la Edad de Oro hebrea que alude al daño y al corpiño frágil:

> ¡Non me mordas, *ya habibi*!
> ¡La, no quero daniyoso!
> *Al-gilala rajisa*. ¡Basta!
> A toto me rifyuso.[14]

Sensualidad y erotismo es la propuesta de Fernando de Rojas, que hereda Cervantes aún más diluida. El episodio de Maritornes en busca de la cama de su Harriero topándose, en cambio, con la de don Quijote, da lugar a una escena de comicidad lúbrica: "El cual la asió fuertemente de una muñeca, y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal".[15]

Recordemos la jarcha anterior. Recordemos también la censura inquisitorial contra *La Celestina*. A continuación la escena se convierte en un confuso intercambio de parejas, camas, golpes y malentendidos. De este modo, la escena de violencia en los textos arriba citados se ha alterado también, pero para derivarse en una burla literaria. La mayor violencia es utilizar la tradición literaria para la creación de un nuevo propósito o de un nuevo género. Para Américo Castro: "Fernando de Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto".[16]

Con lo cual ambos autores se saltaron la barrera de los géneros para hallar el suyo propio que permitiera derramar sus afanes, trasmutar su choque con la realidad, respirar un poco de aire puro. Una manera de rebelión contra una sociedad impositiva y asfixiante llevó a Fernando de Rojas a romper con la tradición literaria y a valerse de todos los géneros a su disposición para escribir una obra de la que únicamente se salva el diálogo. No es novela, no es teatro, no es poesía, no es didáctica. Un último intento de relación con los demás es el de la palabra en su libertad dialogante.

También Cervantes encumbra el diálogo, "un diálogo caleidoscópico" como lo denomina Stephen Gilman,[17] sin el cual sería imposible esa novela de dos personajes

[13] Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Nota prel. de F. S. R. Madrid, Aguilar, 1951, p. 430.

[14] Angelina Muñiz-Huberman, *La lengua florida. Antología sefardí*. México, FCE, 1997, p. 55.

[15] M. de Cervantes, *op. cit*., p. 147.

[16] A. Castro, *op. cit*., p. 95.

[17] Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*. Pról. de Roy Harvey Pearce. Trad. de Carlos Ávila Flores. México, FCE, 1993.

constantes que nunca pueden guardar silencio. Lo que leemos es lo que oyen y dicen don Quijote y Sancho. La novela se desenvuleve en un medio de relativismo conceptual vuelto asequible en la manera de hablar. Escalas diferenciales ya establecidas por Fernando de Rojas que permiten la combinación y ruptura de géneros como se había dado por primera vez en la poesía hispanohebrea medieval. De tal modo que hay un retorno, aunque las condiciones histórico-sociales sean muy diferentes.

Cervantes, al igual que Fernando de Rojas, rompe con la tradición europea basada en Grecia y Roma para sumergirse en la realidad del momento que vive. Es por eso, el nacimiento de una literatura original y moderna que da la espalda al mundo clásico tradicional. De este modo, la perspectiva hebrea se manifiesta en toda su amplitud. Al perder de vista los absolutos lo que se instaura es la relatividad. Sem Tob de Carrión, en el siglo XIV, la había colocado en el centro de sus *Proverbios morales* cuando, aún siendo rabino, un rey cristiano le pidió escribir un tratado de moral para los cristianos.

La técnica del perspectivismo de estos autores inaugura la nueva visión literaria. Américo Castro agrega: "Sus figuras humanas saben unas de otras, se representan unas a otras en varias formas; no se afectan unas a otras sólo por lo que hacen, sino *a través de* cómo son vividas por las otras; están relativizadas, es decir, humanizadas".[18]

El descubrimiento del "otro" es el descubrimiento del ser. El primer paso de Fernando de Rojas fue convertido en la larga caminata de Miguel de Cervantes, la llegada a "un nuevo continente que después se denominaría novela", en palabras de Gilman.[19]

El eco liberado: Yehuda Abrabanel o León Hebreo

Si *La Celestina* marcó la senda para el posterior andar por los caminos de don Quijote y Sancho, los *Diálogos del amor* de León Hebreo hicieron posible la existencia de una Dulcinea idealizada, es decir, de un imposible amor en una España escindida. El sueño al alba, como todos los de don Quijote, recrea una imagen de bondad que nunca pudo existir. La lectura cuidadosa de León Hebreo se refleja en la manera como el concepto del amor para Cervantes sigue una evolución presente no sólo en *El Quijote*, sino con la misma importancia en *La Galatea* y las *Novelas ejemplares*.

Según algunos datos que he desarrollado en *Las raíces y las ramas*,[20] Cervantes podía sentirse libre de citar al pensador León Hebreo, proveniente de una prestigiosa familia sefardí, los Abrabanel, basándose en el hecho de que príncipes cristianos lo leían y comentaban. León Hebreo descendía del famoso tesorero real Isaac Abrabanel quien eligió el destierro, no sin antes luchar por el cumplimiento de las leyes derivadas del Edicto de Expulsión en cuanto a los derechos de venta de propiedades, recolección de

[18] A. Castro, *op. cit*., p. 151.

[19] S. Gilman, *op. cit*., p. 182.

[20] Angelina Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. México, FCE, 2002.

deudas y otros aspectos que quedaban asentados, pero que muchos cristianos querían violar y dejar incumplidos. Haim Beinart, en su análisis jurídico del Edicto, proporciona los detalles de los juicios que se entablaron y menciona los casos referentes a Alcalá de Henares, entre el resto.[21]

El episodio de Ricote, aunque aparentemente referido a los moriscos, encaja muy bien en estas circunstancias: "¿Cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura?",[22] le dice Sancho a Ricote.

Pero para Cervantes es preferible seguir el pensamiento luminoso de León Hebreo. En el primero de sus *Diálogos* se establecen tres principios regidores del amor: el ser, la verdad y la bondad. Don Quijote crea a Dulcinea para darle forma a su amor y que adquiera el ser. Por medio de un proceso de conversión, Dulcinea es la nueva conversa a partir de Aldonza Lorenzo y adquiere así la segunda cualidad o verdad. La tercera bondad se infiere de las dos anteriores. Sin embargo, esto tiene que ser aceptado por los demás o los otros, de ahí la insistencia obsesiva de don Quijote en que todo el mundo reconozca el ser, la verdad y la bondad de Dulcinea. He aquí la relación amor-locura expuesta por León Hebreo:

> Porque el verdadero amor [...] más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juicio, y hace perder la memoria de toda otra cosa, y de sí solo la llena, y en todo hace al hombre ajeno de sí mismo y propio de la persona amada [...] ¿Parécete, ¡oh Sofía!, que en tal laberinto se puede guardar la ley de la razón y las reglas de la prudencia?[23]

De igual modo, don Quijote dice: "Loco soy, loco he de estar", abarcando todas las posibilidades de los verbos ser y estar. La relación amor-locura se establece y provoca la confusión del pensamiento. Don Quijote deambula entre mundos sin frontera, entre razón y pasión, entre orden y caos.

En el segundo *Diálogo*, León Hebreo analiza la comunidad del ser del amor y su amplia universalidad. El amor puede ser natural, sensitivo y racional o voluntario. El hombre, compendio de los tres amores, los abarca en sí: del inferior al superior. Puede viajar del uno al otro y asciende o desciende. Acercarse al grado celestial o hundirse en el animal. Aquí, la ley toma la forma de la naturaleza, no de la impuesta por el hombre.

El *Diálogo* tercero trata del origen del amor, lo que justifica el título de filografía, creado por León Hebreo. Es la parte más mística y en la que se describe el éxtasis del alma en Dios. Intercala comentarios de textos bíblicos de donde entresaca ejemplos de la unión divina. Aunque en Cervantes no encontremos una alusión directa al éxtasis místico, caben interpretaciones de la mística judía en cuanto a ciertos tópicos como el castillo,

[21] Haim Beinart, *The Expulsion of the Jews from Spain*, trad. Jeffrey M. Green. Oxford/Portland, The Littman Library of Jewish Civilization, 2002, pp. 105, 174-175, 385-387.

[22] M. de Cervantes, *op. cit*., p. 930.

[23] León Hebreo, *Diálogos del amor*. Trad. del Inca Garcilaso de la Vega. Buenos Aires/México, Espasa-Calpe, 1947, p. 58.

el camino, la montaña y aun la figura de Dulcinea como sinónimo de las emanaciones divinas y hasta de la *Shejiná*.[24] Bernardo Baruch[25] en un estudio sobre la inclusión de un relato del Talmud en el *Quijote*, insinúa que Dulcinea, en su aspecto de princesa puede simbolizar el exilio de la espiritualidad.[26] Por su parte, Américo Castro propone la idea de considerar al *Quijote* como una forma secularizada de espiritualidad religiosa: "Pero en la estructura del *Quijote* nada vale como un absoluto más allá o un absoluto más acá. Se relativizan el uno y el otro en la más magnánima tregua de Dios que conoce la literatura de Occidente".[27]

En Cervantes el momento más cercano a una experiencia de orden místico-cósmico es el episodio de Clavileño y la seudocabalgata por los cielos. Ahí Cervantes se refiere a las teorías astronómicas del momento y a la visión armónica de las esferas según lo había expuesto León Hebreo.

El principio cosmológico de León Hebreo es el del amor que rige el apetito de la materia hacia la forma. Denomina a la tierra "meretriz" porque tiene amor por toda forma y no es fiel a un solo elemento y, sin embargo, logra la belleza y la variedad del mundo inferior. En el paseo "cósmico" de don Quijote y Sancho, Cervantes encuentra la fórmula para transmitir la imaginativa de la época: cuidándose de aceptarla para no caer en herejía, la presenta como asunto falso (Clavileño no se despega de la tierra) y como objeto de burla (contiene la diversión de los duques). Pero entre lo serio y lo cómico se apunta el mecanismo metafórico que permite la transmisión de un mensaje cifrado o alusivo a enseñanzas herméticas y alquímicas, a la manera de León Hebreo. Como sistema de significados, la carga mayor de imaginativa recaerá, en este pasaje, sobre Sancho para confundir aún más cualquier huella identificable con doctrinas perseguidas por la Iglesia. Ya en los primeros capítulos se le había escapado a Cervantes mencionar "otra mejor y más antigua lengua"[28] por referirse a la hebrea y su carácter sagrado. Si don Quijote habla de la armonía de las esferas, Sancho lo hace de las siete cabrillas, como llama a la constelación de las Pléyades. En dos versiones paralelas, Cervantes muestra anverso y reverso de un tema entre ciencia y magia. Clavileño, el caballo encantado, posee su clave o clavija: "que volviéndola a una parte o a otra, el caballero que va encima le hace caminar como quiere, o ya por los aires, o ya rastreando y casi barriendo la tierra, o por el medio, que es el que se busca y se ha de tener en todas las acciones bien ordenadas".[29]

[24] Ruth Fine (*Una lectura semiológico-narratológica del Quijote en el contexto del Siglo de Oro español*. Francfort/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006) y Dominique Aubier (*Don Quijote, profeta y cabalista*. Barcelona, Obelisco, 1981), entre otros investigadores, han estudiado este aspecto.

[25] Bernardo Baruch, "Una página del Talmud en el *Quijote*". Conferencia impartida en la State University of New York at Binghampton, *Sephardic Studies*, 1987.

[26] De acuerdo con Baruch, en el capítulo 45 de la segunda parte del *Quijote* se incluye el relato de la cañaheja o báculo cuya fuente proviene del Talmud, Guemará Nedarim, 25a.

[27] Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*. Nota preliminar de Paulino Garagorri. Madrid, Alianza/Alfaguara, 1974, p. 91.

[28] M. de Cervantes, *op. cit*., p. 93.

[29] *Ibid*., p. 825.

Sancho lo interpreta de otro modo: "que yo no soy brujo para gustar de andar por los aires".[30] La aventura cósmica no es sino un regreso más a la realidad de esta tierra y a la negación del ensueño. A la búsqueda del conocimiento y su trasmisión. Pero, sobre todo, al temor de cometer pecado inquisitorial.

El *Quijote*, uno de los libros más crueles que hayan existido, según Vladimir Nabokov, confirmado por Harold Bloom, que castiga sin piedad a un inocente, refleja la también castigada vida de su autor. La pésima burla a que tiene que enfrentarse Cervantes es la de la falsa segunda parte que pretende aniquilar no sólo al personaje sino al autor. Como si quisiera borrarse una creación literaria que en el marasmo posterior a 1492 elegía la bondad, la sabiduría y la tolerancia como fuentes de la vida. Cualidades imposibles de aceptar en una España amargada que juzgó la diferencia y la marginalidad como el peor de los peligros y que cerró los ojos ante la claridad y la inteligencia. El *Quijote* fue el espejo de la locura elegida por toda una nación empeñada en eliminar el libre pensamiento.

Si 1492 endureció las leyes y la religión e impidió el desarrollo científico (compárese con los países protestantes),[31] escritores como Fernando de Rojas, León Hebreo y Miguel de Cervantes hallaron la única salida posible: una luz interna, la luz del amor, que iluminó sus obras.

[30] *Ibid*., p. 828.

[31] Dos libros recientes sobre este tema son: Arturo Azuela, *Las ciencias y el Quijote*. Guijón/México, Ateneo Jovellanos de Gijón/Conaculta, 2005, y José Manuel Sánchez Ron, *La ciencia y el Quijote*. Barcelona, Crítica, 2005.

El desencuentro de la novela argentina: Macedonio Fernández y la literatura nacional

Ariadna CASTELLARNAU
Universidad Pompeu Fabra

Una aproximación al *Museo*: el sustrato de la novela. Macedonio Fernández dedicó más de tres décadas a la escritura de una novela extraña, inclasificable y cuya terminación fue postergada a lo largo de sucesivos manuscritos. *Museo de la novela de la Eterna* se mantuvo inédito hasta su publicación póstuma en 1974, fruto del trabajo del hijo del escritor, Adolfo de Obieta. Acercarse a la figura de Macedonio desde esta novela es una operación previsible. Casi toda la bibliografía macedoniana coincide en el análisis de *Museo de la novela de la Eterna* como la obra fundamental del autor y, a la vez, como uno de los textos más renovadores de la literatura latinoamericana.

La crítica tiende a considerar a Macedonio como un adelantado, un visionario o un precursor. El carácter revolucionario de su prosa acapara todas las miradas y limita la capacidad para pensar en nuevas perspectivas. Hace falta una lectura que explique cómo Macedonio dialoga con la tradición de las novelas realistas que lo precede, que otorgue a *Museo de la novela de la Eterna* un sentido más centrado en las motivaciones de índole histórica que lo alentaron, y menos afanoso por buscar las trazas de un profeta literario entre las páginas de la novela. Explicar en qué consiste el proyecto novelístico de Macedonio y cómo está configurado es un paso previo a este propósito.

El deseo de Macedonio era que *Museo de la novela de la Eterna. Primera novela buena* fuera publicada junto con otra novela anterior, escrita en 1922 y titulada *Adriana Buenos Aires. Última novela mala*. En 1941, Macedonio enuncia por primera vez el proyecto de creación de dos "novelas gemelas" (una "buena", la otra "mala") que plantearan la dicotomía entre la novela realista —vieja y obsoleta— y la novela futura —vanguardista, provocadora y superadora de los principios estéticos convencionales.

> Mi opinión, que quizás será compartida, es que la novela que se ha usado (y que no practicaré previamente, la "ultima novela mala": *Adriana Buenos Aires*), la de alucinación, o sea de hacer participar al lector en las alegrías y penas del personaje, es irremediablemente pueril; que sólo será artística una novela que se proponga —y obtenga más o menos intensamente— el supremo resultado de una conmoción total de la conciencia, conmoción que será la más plena apertura hacia el total enigma metafísico.[1]

[1] Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido; continuación de la Nada*. Pról. de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Corregidor, 1966, pp. 91-92.

La dicotomía entre la novela realista tradicional y la novela vanguardista futura es el aspecto más sobresaliente del proyecto narrativo de Macedonio. La tensión entre *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna* alcanza un valor propedéutico. En la primera novela se muestran todos aquellos procedimientos erróneos que surgen de la creación literaria malentendida; en la segunda se exponen los principios estéticos correctos, los cuales deberán aplicarse de ahí en adelante. De todo esto se deduce que *Adriana Buenos Aires. Última novela mala* no es sólo una anticipación de *Museo de la novela de la Eterna,* sino que tal y como el autor la concibió, es inseparable de éste. Macedonio aspira a crear un díptico que ilustre de manera definitiva sobre la forma de escribir novelas.

La ruptura estética que propone Macedonio mediante la concomitancia de las dos novelas excede las cuestiones de índole meramente estética. El autor traduce a términos literarios una subversión de gran alcance. No propone un cambio superficial de los paradigmas narrativos consagrados, sino una honda transformación de los mecanismos de representación literaria que afecte, en última instancia, a las formas en que la literatura se relaciona con la realidad nacional.

Macedonio llama a esta fractura *Museo de la novela de la Eterna.* El Museo-Novela no es sólo una novela, ni tampoco un manifiesto estético, una provocación literaria o permutación que corrompe el género novelesco. Es algo mucho más complejo. Se trata de una demolición de la novela como monumento de cultura, como trasunto de la realidad en sí y de la historia. Es cierto que cuando Macedonio habla de la dicotomía entre la vieja/mala novela, se posiciona críticamente frente al realismo, pero no sólo en cuanto a escuela o periodo estético. El realismo le molesta por su poder de engaño y por su tendencia al efecto ilusionista. Según su criterio, el arte no está necesariamente obligado a responder a los imperativos de la verosimilitud y a la copia del mundo real, mejor aún, *no debe* hacerlo, pues el paralelismo entre arte y vida se fundamenta sobre presupuestos falsos. Lo que Macedonio aborrece del realismo no es el narrador omnisciente, lo real verosímil o las *tranches de vie,* sino la concepción de la novela como lugar de reconstrucción de la historia, como encarnación y sublimación de las realidades culturales y, por último, como suerte de documento fidedigno del entorno, de la gente, del paisaje.

> Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar en su interior y de ella salga mareado olvidando rumbo; construyamos una novela así que por una vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está además o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real así como los elementos de la realidad no son copias unos de otros.[2]

De este modo, Macedonio niega la novela como espacio de identificación y de tipicismo (y por ende, de diferenciación) y como fábrica de la memoria histórica. A

[2] Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*. Ed. de Ana María Camblog y Adolfo de Objeta. Madrid, FCE, 1993, p. 103.

través de esta postura hace posible una nueva forma de novelar alejada del realismo empírico; una narrativa fragmentaria, dislocada y extrañada que refleja la percepción de una realidad ambigua y contradictoria. Macedonio descubre una nueva forma de relación entre literatura y comunidad. Ésta se logra al descomponer el vínculo entre literatura y realidad, el retrato fidedigno de lo local y la identificación entre los personajes y el lector, todos ellos elementos prototípicos de las novelas realistas del siglo XIX. Por último, Macedonio consigue lo que es más importante: revelar el espacio errático y extranjero que subyace en cualquier lengua y, a través de esta certidumbre, desapropiar el saber, la cultura y el texto.

Museo de la novela de la Eterna se levanta sobre el entramado de las viejas ficciones fundacionales del siglo XIX, de las novelas patrióticas creadoras de una mítica latinoamericana, y también sobre el presupuesto de la relación especular entre literatura e identidad. Alude de manera indirecta, pero aun así bastante explícita, al carácter redundante de cierta lógica que se venía desarrollando desde la Independencia, relacionada con la participación de la literatura en los asuntos patrióticos del Estado.

El sustrato decimonónico que existe en el texto de Macedonio es un hecho crucial, pues explica gran parte del sentido de la novela. Por mucho que se insista en el carácter renovador de sus novelas no debe llegarse a la falsa conclusión de que Macedonio busca (y lo que es peor, logra) una ruptura absoluta con el pasado literario. Su obra parte de las novelas históricas y folletinescas del siglo pasado. Ellas son una de las fuentes más cercanas a *Museo de la novela de la Eterna,* aunque sólo estén presentes para ser subvertidas. Como expone Noé Jitrik en el ensayo "La novela futura de Macedonio Fernández"[3] Macedonio trabaja con muchos de los elementos del realismo, aunque les imprime un carácter inédito y unas nuevas funciones. Descubrir de qué modo el autor dialoga con la tradición, equivale a acceder a la novela desde otra dimensión distinta a aquella que incide únicamente en el cambio y la ruptura.

El Museo y los romances del siglo XIX

En Latinoamérica, la novela y la república a "fundar" estuvieron con frecuencia unidas. Después de tres siglos de imperialismo y monopolio económico y cultural, la literatura asumió el papel de poblar, mediante la imaginación, "los espacios vacíos" de la nación. Los constructores de naciones —estadistas, literatos y políticos— proyectan una historia inédita sobre el continente vasto y prometedor. El entramado de historia y territorio como romances constituye una estrategia de moldeamiento de la nación, a la vez que dota de un imaginario común a los habitantes de un mismo territorio.

En América Latina, como en Europa, la novela se configura como el género hegemónico durante la segunda mitad del siglo XIX. La burguesía criolla, según la línea

[3] Noé Jitrik, "La novela futura de Macedonio Fernández", en Jorge Lafforge, coord., *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 30-64.

trazada por Lukács, tomó a la novela realista como forma de expresión de su proyecto político. Los romances históricos se conciben, por lo tanto, como un modo de "imaginar naciones", parafraseando a Benedict Anderson.[4] Los intelectuales tenían una fe enorme en el poder de la palabra; sabían que las novelas constituían modos de influir en el lector, en los modos en que éste se veía a sí mismo y en su relación con el mundo y que, por lo tanto, eran instrumentos imprescindibles para definir el carácter cívico de las personas y la fisonomía de la nación. De este modo, los romances nacionales eran producto de consumo, pero también de aprendizaje.

A la luz de esta perspectiva, las novelas decimonónicas actúan como muestrarios de conductas ejemplares (eminentemente patrióticas) uniendo destinos individuales y familiares a los de la patria y aportando simbologías que sostengan la unidad de la nación. Una de las mayores preocupaciones que puede desentrañarse de la lectura de las novelas realistas del XIX es la solidificación del modelo familiar de carácter paternalista. Casarse y reproducirse eran formas de asentarse y poseer la tierra. No en vano Alberdi decía que "gobernar es poblar". Con desorden familiar, no hay posibilidad de construir una nación. Como sugiere Doris Sommer,[5] el romance familiar (de contenido sentimental, erótico) provee el fundamento espiritual para la construcción de la nación.

El carácter "interesado" de este tipo de novelas es su rasgo más notorio. Significa que las novelas tratan de provocar un impacto sobre los lectores, orientándolos e instruyéndolos. Éstas nacen bajo una voluntad propedéutica y obedecen a un criterio, a una lógica y pensamiento extra-literario. De manera un tanto esquemática, puede resumirse que en los romances del siglo XIX destacan los siguientes principios: 1) un marcado didactismo, 2) un fuerte contenido extra-literario (de tipo histórico, político o social), 3) un carácter comercial. Estos tres factores se entrelazan para convertir a la novela en un producto de masas y en un instrumento de poder valiosísimo.

¿Cómo se logra esto? ¿Cómo se logra convertir a la novela en un mecanismo de manipulación social? La principal baza de los romances nacionales del siglo XIX es el poder de identificación que se fundamenta sobre un tratamiento minucioso de lo doméstico (lo próximo, lo reconocible). En la construcción de las comunidades imaginadas, el poder ilusionista de la literatura es fundamental. Por lo general, la magia del ilusionismo (la ilusión surge de la sensación de "estar contemplando un vivir", como diría Macedonio) se consigue con la presentación verosímil de los protagonistas y de los entornos naturales y urbanos. Este tipo de romances nacionales muestra a los miembros lectores de una comunidad, sus costumbres, sus historias y pasados incrustados en los lugares donde viven. El paralelismo entre literatura y vida, el detallismo realista y el respeto a lo fidedigno fomentan la construcción y reconocimiento de la comunidad nacional. Las novelas nacionales, en suma, apelan a la "sensibilidad" del lector y a sus emociones

[4] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread on Nationalism*. Londres, Verso, 1983.

[5] Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*. Bogotá, FCE, 2004, pp. 27-44.

para seducirlo, motivarlo e inducir en él sentimientos de identidad colectiva, lo que según los próceres de la independencia era el requisito imprescindible para lograr la fundación de una patria sólida, legítima y cohesionada.

Museo de la novela de la Eterna se plantea como una crítica al carácter manipulador e interesado de las novelas realistas del siglo XIX. En la novela de Macedonio no se propone la identificación; al contrario, se ahuyenta. La teoría del Belarte,[6] que éste elabora a lo largo de toda su obra, consiste, precisamente, en un abandono de cualquier aspecto sensorial, visceral o epidérmico en el arte. Macedonio traza una oposición entre el arte malentendido (que se ampara en los principios de lo real verosímil) y el arte auténtico (que significa el alejamiento de las falsas promesas del realismo). "Culinaria" y "Belarte" son, respectivamente, los dos conceptos que definen dicha polaridad.

> Llamo culinaria a todo arte del placer-sensación, y en belarte por eso llamo despectivamente culinaria a todas las obras de pretendido arte que recurren a la sensación. Yo niego el compás en música, cuando más en literatura. Esta no debe tener ritmo […] el socorrido "compás en el andas", simetría en las cosas, compás del latido del corazón, son hechos insignificantes en el universal espectáculo del descompás y asimetría de la realidad.[7]

El arte debe obedecer a una depuración extrema de elementos efectistas o burdamente sensoriales. Esto no significa la ausencia absoluta de emoción, sólo que ésta modifica su fuente de origen. El *Belarte-Prosa* contiene una emoción estética que no nace de estímulos epidérmicos que guardan relación mimética con el mundo real, sino de un proceso interior consciente y racional. La emoción artística sin motivación externa se vale sólo del sistema de signos neutro y asensorial que es la palabra escrita. La literatura que surge de esta concepción de la emoción estética propone un "arte consciente", es decir, un arte que se apoya en mecanismos capaces de suscitar estados emocionales que no provengan ni de la experiencia del lector ni de la del autor. Macedonio excluye lo sensorial porque piensa que esto interfiere en la percepción estética formal y con esto borra la magia de la identificación. También al eludir lo verosímil y el efecto alucinatorio de la literatura incurre en un abandono de la relación especular entre obra y lector. Este último jamás puede pensar que "está contemplando un vivir", por lo que tampoco puede sentirse cercano a la novela desde un punto de vista sentimental, aunque sí intelectual. *Museo de la novela de la Eterna* busca un choque de la conciencia que no ilustre ni adoctrine, sino que remueva la totalidad de las convicciones del individuo. Éste no es llamado a reconocerse a sí mismo en el trayecto de lectura, sino a *desencontrarse*.

[6] El tema del *Belarte-Prosa* opuesto a la "culinaria" es uno de los temas más densos y complejos de la prosa macedoniana. Para mayor profundización véanse los estudios de Alicia Borinsky (*Macedonio Fernández y la teoría crítica.* Buenos Aires, Corregidor, 1987); Nélida Salvador, *Macedonio Fernández precursor de la antinovela.* Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, y Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista.* Madrid, Pliegos, 1986.

[7] Macedonio Fernández, *Epistolario*. Ed. de Alicia Borinsky. Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 131.

La novela no aúna almas bajo un imaginario común, sino que las separa y disuelve mediante el acto radicalmente individual e intransferible de la lectura.

Macedonio propone un arte consciente de signo profundamente reflexivo. Flora Schiminovich[8] señala la conexión que existe entre esta actitud y la literatura que nace como rechazo a la conciencia burguesa. Schiminovich, siguiendo la reflexión de Roland Barthes en el *Degré zéro de l'écriture*, explica cómo puede leerse a Macedonio a la luz del desgarro de la ideología burguesa. La unidad ideológica de la burguesía —según Barthes— produce una escritura única, monolítica. Durante el siglo XIX, la finalidad de la novela y de la historia narrada consiste en alinear los hechos e instituir un continuo creíble. Mediante la novela, la burguesía consigue imponer sus propios valores como universales y homogeneizar a la sociedad. Ahora bien, en el momento en que el escritor deja de ser testigo universal y juez de los demás hombres para transformase en una conciencia infeliz, surge la duda y el cuestionamiento del lenguaje. Como dice Barthes: "Chaque fois que l'écrivain trace un compexe de mots, c'est l'existence même de la Littérature qui est mise en question".[9] Tras el desmoronamiento de la conciencia burguesa, la escritura alcanza el último avatar: su propia destrucción, la escritura de la ausencia o el grado cero de la escritura. Para Barthes, la escritura blanca de Camus, Blanchot o Cayrol, por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau conforman el último episodio de este tipo de literatura. Macedonio es el representante trasatlántico de la escritura del silencio. Éste intenta una escritura de trascripción de la nada o del silencio; una suerte de trasunto de la página en blanco. En *Papeles de Recienvenido,* dice el autor:

> El esfuerzo feriado de las páginas en blanco que hemos leído tantas veces dispersas en la foliación de libros, ocasionándonos la única perplejidad posible y privativa de la especie lectora, esas ocho o diez páginas de heroísmo de autor y que el lector, en ellas tergiversado, sostendrá siempre que no las compró, que no injuriaban su pensamiento de compra; ese esfuerzo, señores, de trascripción del silencio, banal aunque de buen anhelo y presentimiento, era capitulación del poder de la palabra.[10]

En efecto, la escritura de Macedonio adquiere una cierta labor antilibresca. La novela que éste des-escribe es el "museo" donde se exponen los restos de una especie en proceso de extinción: la antigua o vieja novela. La no-novela macedoniana colinda con la nada y con el silencio absoluto. *Museo de la novela de la Eterna* nada dice, nada cuenta y se mantiene en un estado hipotético, futuro, no concretado. El desdén de su autor por el contenido de la obra se hace plausible en la sucesión de prólogos que prometen una novela que nunca llega a escribirse. Macedonio especula con la posibilidad de una novela que eluda las funciones sociales, históricas y representativas e, incluso, sus propias obligaciones como texto literario. Por eso, el proyecto más conspicuo del

[8] F. Schiminovich, *op. cit.*, pp. 90-91.
[9] Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture.* París, Éditions du Seuil, 1972, p. 88.
[10] M. Fernández, *Papeles de Recienvenido; continuación de la Nada*, p. 54.

autor consiste en la crítica a la obra de arte como transacción y como instrumento del Estado. La semilla de esta idea se halla en *Papeles de Recienvenido*, cuando el bobo extrae de la máquina expendedora de billetes de tranvía un "trocito de literatura" como "forma de instrucción pública obligatoria":

> He aquí que en un tranvía acudí en socorro del culto viajero en momentos en que el guardia le quería obligar a comprarle ese trocito de literatura que sacan de una maquinita e imponen a cambio de 10 centavos. El guardia hizo lo que no se les ocurre a nuestros autores que se quejan de poca venta; consiguió un vigilante y sin convidarlo con nada obtuvo que opinara a favor de esta instrucción pública obligatoria.[11]

Bajo el influjo de la ironía, la literatura como producto del Estado se transforma en "instrucción pública obligatoria". ¿Qué significa esto? Los libros se compran y venden y son leídos en función de la dinámica hegemónica de la institución literaria. El campo de lo legible es predeterminado por las pautas que marca el poder y es invadido por principios y normas "instructoras" de conducta y de moral. El lector se asemeja al viajante sin boleto que es obligado a comprar y a consumir el ticket.

Al combatir el realismo en la novela, Macedonio combate a su vez el poder de identificación y, con ello, su dimensión pedagógica e instructora. *Museo de la novela de la Eterna* vierte un efecto corrosivo sobre el poder transformador de la literatura en un ámbito social o educativo. El complot que fraguan los personajes es un trasunto ficcional del espíritu anarquista que se insufla a la acción literaria: ésta debe invadir y socavar. Los personajes macedonianos se proponen destruir las formas aprendidas de la cultura y cuestionar los códigos de la institución literaria. Cuando el personaje del Presidente decide, en el capítulo nueve, cambiar los nombres de las calles de Buenos Aires (que refieren en su mayoría a fechas y héroes patrios) demuestra la innecesaria sujeción al pasado; la inutilidad de la experiencia acumulada y el nulo carácter didáctico (civilizador) de la historia y la literatura.

El complot es urdido desde la Estancia, aunque de ésta se ha mantenido sólo el nombre. Macedonio es ajeno al poder del campo como archivo de mitos culturales o como lugar de lo "exótico nacional".[12] Para demostrar esto, levanta una arquitectura insólita justamente en el marco paisajístico de la Estancia, en el centro de lo más arquetípicamente argentino, en la tierra de las haciendas ganaderas y de las novelas costumbristas. Justo ahí, Macedonio construye un hogar que es un despropósito: un hogar para la no-existencia donde se reúnen los personajes de la novela *Museo de la novela de la Eterna*. Esta suerte de *no-lugar* o espacio metafísico inventado por Macedonio es el rasgo que Piglia rescata para introducirlo en su novela *La ciudad ausente*. Lo que Piglia comparte con Macedonio es el vaciamiento de la estructura de la novela y de los

[11] *Ibid*., p. 111.
[12] Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, pp. 11-17.

espacios geográficos. Las referencias literarias y topográficas están, pero ausentadas de sí mismas, como si se tratara de esqueletos abandonados.

Museo de la novela de la Eterna se postula como sucesora de la historia nacional. Dice Macedonio en un pasaje del cuaderno 1926-28: "Terminada la novela he pensado proponerla para la Historia Nacional a los parlamentos […] por considerar que en el mejor de los casos mi libro es mejor novela que la Historia".[13] ¿Qué diferencia hay entre la historia y su narración? Macedonio lleva hasta el extremo de lo ridículo la relación especular entre arte y vida, entre literatura y nación.[14] Si como creían los intelectuales del siglo XIX, la novela fragua y representa a la patria y su historia, y además nutre la autoconciencia nacional de los individuos, puede ser tranquilamente propuesta como alternativa a la Historia Nacional. La diferencia entre lo que pretendían los escritores decimonónicos y lo que pretende Macedonio está en la importancia que dan unos, y que niega el otro, al papel de la verosimilitud. *Museo de la novela de la Eterna* se presenta como "un libro de eminente frangollo"[15] en el que no hay noción de trama, ni tiempo narrativo, ni lugar, ni historia.[16] ¿Qué tipo de acción puede desempeñar esta novela irreverente puesta en el lugar de la historia nacional? Sin duda, no la de la identificación en un pasado común, ni la representación de unos valores patrióticos ni aleccionamiento que procede de la experiencia, sino una fuerza subversora, casi carnavalizadora de todos los principios, costumbres y códigos sociales e históricos. Macedonio demuestra que mientras la política tiende hacia la univocidad nacionalista, en la literatura es posible tejer los referentes locales con los extranjeros, lo que significa abrir las compuertas a lo heterodoxo, babélico y enriquecedor que hay implícito en la mezcla. Evitar, en suma, lo hegemónico.

En la novela de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* hay una máquina prodigiosa que se exhibe en un museo. La máquina la inventó un tal Macedonio y fue todo un hallazgo, pues el aparato estrafalario es capaz de producir historias. Los poderes estatales conspiran para destruirla porque saben que quien controla la lengua y la representación

[13] M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, pp. 320.

[14] Respecto a esto señala Ricardo Piglia: "La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las produce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. Por eso en el *Museo de la novela de la Eterna* hay un Presidente en el centro de la ficción. El Presidente como novelista, otra vez como narrador de la tribu en el lugar de poder". (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1990, pp. 204-205.) Ana María Camblog añade: "se trata, entonces, del sentido político más profundo del discurso novelesco macedoniano, esto es: las ficciones literarias, aunque no hablen de política, hacen política y configuran posibilidades para las construcciones de poder, entre ellas el Estado". (Ana Camblong, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos.* Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 121.)

[15] *Ibid*., p. 9.

[16] Debe tomarse con bastante precaución la apariencia de desorden que acompaña la novela de Macedonio. Muchos críticos han hecho notar que existe un equilibrio dentro de *Museo de la novela de la Eterna* aunque, por supuesto, éste no está sostenido sobre los principios ordenadores clásicos. La concatenación supuestamente arbitraria de prólogos y capítulos obedece a una lógica interna del libro que no está sometida ni a la sucesión temporal ni a la espacial, sino solamente a razones de orden estrictamente literario.

controla la realidad, y mientras la máquina siga dando a luz historias, el dominio sobre el poder estará dividido. La lucha entre los gobernantes corruptos y la resistencia que defiende a la máquina debe leerse inserta en un plano político. Lo que Piglia descubre leyendo y parafraseando a Macedonio es la tensión que existe entre la versión oficial de la historia que trata de imponerse en el mercado de la cultura (tal y como aspiraba a hacerlo la burguesía criolla del siglo XIX) y las versiones subversivas, contradictorias e inverosímiles que es capaz de producir la literatura.

El matrimonio de la nación con la novela fundacional significa la catapultación de ésta a texto canónico, obligatorio, inexcusable; la inserción legítima e incontestable en el mercado cultural. Cuando Ricardo Güiraldes escribe el *Don Segundo Sombra* no pretende escribir sólo una novela, sino que busca crear un clásico. El texto fue casi pensado para ser canonizado e ingresado en la institución escolar como texto fundamental para la tradición nacional.[17] Contrariamente a lo que sucede con el texto de Güiraldes, *Museo de la novela de la Eterna* —novela / máquina de producir cuentos— amenaza mediante esta estrategia de combate a la estabilidad del canon literario nacional y a la integridad de los tópicos territoriales. Macedonio bromea afirmando que los gauchos fueron inventados para entretener a los caballos, quizás a esos mismos caballos que fueron una marca local de la literatura argentina. La ausencia de camellos, razona Borges en "El escritor argentino y la tradición", es suficiente para demostrar la arabidad del Corán. Del mismo modo, hay demasiados caballos en la literatura gauchesca como para que ésta pueda alcanzar el estadio de texto nacional. En la literatura de Macedonio, la candidatura de texto clásico, matricial o nacional permanece vacía. *Museo de la novela de la Eterna* se postula como un texto pretendidamente no clásico, descortés, irritante. "Novela de lectura de irritación —dice Macedonio— la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades".[18] Macedonio planea una escritura huraña y salvaje, imposible de glosar. Una escritura, y esto es lo importante, que se niega a inscribirse en la cultura. *Museo de la novela de la Eterna* está pensada como estrategia para defraudar al ámbito de la cultura, el aparato institucional que todo lo engulle. Por eso Macedonio niega la obra concluida y lista para ser publicada. Porque sabe cuán fácilmente ésta se convierte en un producto de consumo y en un objeto de reclamo para las editoriales y librerías ansiosas por engrosar su clientela.

Para Macedonio, el ejercicio de la escritura hace posible el olvido de sí mismo y de su lugar de adscripción (sea Latinoamérica, Argentina o el barrio). De manera contraria a

[17] Dice Graciela Montaldo sobre esta novela: "*Don Segundo Sombra* encarnó, en ese momento, los valores de los sectores culturales tradicionales de la sociedad argentina y por ello fue un clásico: nadie podía levantarse ante un texto que hablaba por la voz de todos, en la lengua materna y uniendo las tradiciones del pasado argentino. Pero eso sólo no hubiese bastado; ese texto tocaba además un punto sensible de la tradición cultural popular: el relato gaucho autobiográfico (político, sentimental o subjetivo) en el cual el público argentino se reconocía desde hacía décadas". (Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999, p. 157.)

[18] M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, p. 9.

lo que se venía haciendo hasta ese momento, el novelista argentino no busca determinar un origen al cual suscribirse, sino que trata de desvincular a la institución de la novela de un proceso histórico concreto y disolver la tradición específica. Macedonio sugiere que ninguna lengua y tampoco ninguna literatura son un todo orgánico. No importa la tradición a la que pertenezca el escritor, lo importante es el des-uso que pueda hacer de ella. Macedonio insinúa a lo largo de todo *Museo de la novela de la Eterna* aquello que Borges declarará en el *Pierre Menard autor del Quijote*. Las filiaciones ideológicas entre ambos escritores son más que notables, pero en este caso resultan evidentes. Por ello afirma que el ejercicio literario consiste en repetir el asunto descubierto por otro y con esta frase consigue desestabilizar la idea de identidad fija de un texto. Ningún texto procede de otro lado que no sea de la realidad del lenguaje. El texto recompone las palabras conocidas y en cada recomposición se halla un destello del origen.[19] En tanto refundaciones y traducciones de otros textos, los textos literarios suponen una errancia hacia lo extranjero y ajeno que existe en una tradición y en uno mismo. Cada fundación articulada en un texto literario supone un desvío, un descarrilamiento del propósito de hallar un origen. Para Macedonio, el lugar no puede ser fundado y la escritura nunca llega a su destino. De manera casi idéntica, Borges —a través del proyecto delirante emprendido por Pierre Menard, que consistía en reescribir el *Quijote*— descubre que no existen escrituras originales ni principio de propiedad sobre una obra. No sólo desde el punto de vista de la autoría, es decir, considerando que el autor no posee el monopolio sobre su obra, sino también desde el punto de vista de la tradición nacional al cual supuestamente una obra está adscrita. En suma, un escritor francés, algo extravagante, puede escribir de vuelta una novela del siglo XVII español sin que esto constituya una copia ni una apropiación indebida de un texto canónico de una tradición extranjera, es más, todavía haciéndola menos previsible, más original y más sorprendente.

Macedonio sabe (del mismo modo que lo sabe Borges) que la literatura consiste en manejar de manera irreverente todas las fuentes posibles sin atenerse a obligaciones de tipo patriótico. A través de esta idea, provoca un movimiento anti-hegemónico que desterritorializa la escritura y amplía sus límites más allá de los cánones literarios establecidos. Dentro de las relaciones entre poder y literatura, su escritura propone un discurso que —como la máquina de la novela de Piglia, *La ciudad ausente*— no es verdadero ni falso, sólo ficción. A través de *Museo de la novela de la Eterna* se percibe un ataque y una parodia contra los modos burgueses de representación de la comunidad nacional y de la memoria colectiva. La incongruencia textual que Macedonio busca incrustar en sus textos —a través de la sucesión de prólogos que postergan el comienzo de la trama o bien de las escenas deshilvanadas— son modos de destruir el racionalismo burgués y el saber preconcebido acerca de la historia o las realidades locales.

[19] Respecto a este punto deben citarse las siguientes palabras de Noé Jitrik: "El origen es lo que el trabajo textual recupera en cada momento. De este modo, el texto, que repite lo conocido, se valida, pues por un lado lo varía y por el otro aproxima gracias justamente a esta variante al momento interesante de la palabra, al vacío fundamental del que emerge todo y al que necesitamos asomarnos para escapar a la repetición y alcanzar, si es posible, un sentido". (J. Lafforgue, *op.cit*., p. 50.)

Macedonio demuestra que el destino último de los textos literarios en Latinoamérica no es la cuestión de la representación de la patria, la suscripción a una búsqueda de la identidad o la construcción de una especificidad cultural. Descubre que la independencia cultural latinoamericana sólo puede alcanzarse a través de la práctica de la literatura, pero una literatura volcada hacia sí misma y superadora de las propias limitaciones del entorno en que nació. La novela de Macedonio hace posible una literatura libre, dislocada, ex-céntrica (siguiendo la terminología de Julio Prieto). A lo largo de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna*, se propone una hermenéutica de la singularidad de los textos literarios amparada en su propio valor como *textos literarios en sí*, esto es, sin importar el tenor local. Esto no supone un rechazo de la inscripción de la novela en un entorno o contexto geográfico y cultural, sino la aceptación de su carácter constitutivamente incompleto y excesivo y, por consiguiente, la negación de la dimensión pedagógica y ejemplar. La borradura, en suma, de la escritura institucionalizada, clasificada, museística.

Conclusión

Hacia 1920, Macedonio planeó postularse a la candidatura para presidente de la República. Se sabe, gracias a varios testimonios, que comenzó una campaña de propaganda gestionada por algunos amigos y que llegó a fundar una colonia anarquista en Paraguay que resultó un fiasco al cabo de poco tiempo. Mucho se ha cavilado sobre este suceso, si eran serias o no las aspiraciones políticas de Macedonio, sin embargo, lo más importante sería comprender la atracción que Macedonio tuvo por la figura presidencial.

Un presidente es siempre un fabulador. De más está decir que en el caso preciso de Argentina, es muy larga la tradición de escritores-políticos: Sarmiento, Bartolomé Mitre o Juárez son algunos ejemplos. La vinculación entre política y ficción representada por estos próceres se hace manifiesta de manera descabellada y graciosa en la figura del soñoliento y melancólico presidente de *Museo de la novela de la Eterna*. También se hace presente en la propia (y supuesta) candidatura de Macedonio al puesto de presidente del Estado argentino. ¿Qué clase de país hubiera surgido de las manos del escritor? ¿Hubiera cambiado el nombre de las calles y derribado las estatuas? Quizás todo este asunto de la campaña electoral fue más bien un modo de socavar mediante el humor —mediante una acción corrosiva y dadaísta— la seriedad de los empeños patrióticos y demostrar la cualidad artificiosa del Estado. Para Macedonio, no existen diferencias entre un fabulador y un presidente: ambos generan ficciones (que casi es lo mismo que decir mentiras). El descubrimiento y la aceptación de la construcción literaria del Estado y de los ideologemas nacionalistas constituyen una de las bases más firmes de su pensamiento.

Macedonio sabe que se inserta a contrapelo en un debate muy tenso sobre la conciencia de la diferencia argentina respecto Europa pero también respecto al resto de América Latina. Ante las prerrogativas de hallar una lengua, un modelo literario y una

escritura que definan la esencia de la nación, responde con una obra que defiende la praxis de lo heterogéneo, de la mezcla, del *pastiche* literario. La literatura se compone, entonces —y como diría Borges—, de versiones; ésta se presenta como un acto disidente capaz de transgredir los sistemas de pensamiento institucionalizados, los cánones aceptados y los saberes preconcebidos. En manos de Macedonio, la literatura defiende su derecho a la irreverencia y se subleva contra aquellos que pretenden utilizarla como portadora de discursos hegemónicos.

Novela experimento: la novela según César Aira[1]

Clara María Parra Triana
Universidad de Concepción, Chile

> …por eso mis novelitas son siempre tan cortitas, porque son como experimentos, como cuando un químico mezcla dos sustancias para ver qué pasa. Ésa es más o menos la idea que tengo al escribir una novela, probar algo; los experimentos son breves por naturaleza; se hace la combinación, se enciende, sucede o no sucede y ahí termina.[2]

La definición dada por Aira en el fragmento anterior, nos ubica directamente en la problemática más frecuente a la hora de abordar el trabajo literario del argentino: ¿qué tipo de novela desarrolla?, ¿es ésta un aporte estético para las letras o, por el contrario, reivindica la marginalidad y la literatura trivial de escasa trascendencia? Pretender dar respuesta a estas preguntas equivaldría a lanzar juicios de valor, los cuales generalmente están mediados por el gusto y no por un acento interpretativo. Así, hemos optado por reflexionar sobre esta cuestión, vinculando los señalamientos realizados por nuestro autor, la crítica existente sobre su obra y las reflexiones metanarrativas presentes en nuestra novela objeto: *Varamo*.[3]

De cierta forma, Aira nos ha "facilitado" las cosas. Al coordinar sus preocupaciones artísticas (su narrativa) con sus reflexiones intelectuales (su producción ensayística), deja ver una articulación entre lo que piensa, hace y busca con su trabajo literario. Sin embargo, el asunto no está resuelto; no hay que olvidar que Aira disfruta del juego intra y extraficcional, así que confiar en sus declaraciones (hechas con toda la intención del caso) en entrevistas (que son prolíficas, especialmente en medios masivos), sería caer en su trampa. Así que nos atreveríamos a advertir a los lectores de Aira: hay que participar del juego airano, pero no de forma ingenua. Atendiendo a la anterior advertencia, presentamos el objetivo central del presente artículo: observar el tipo de

[1] El presente artículo es parte de mi tesis para optar al título de Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, Colombia, 2005), titulada *Varamo, una evaluación de la posmodernidad*.

[2] "El último vanguardista", entrevista a César Aira.

[3] César Aira, *Varamo*. Barcelona, Anagrama, 2002.

elección realizada por Aira en *Varamo*, en cuanto a su escritura, para desentrañar su propuesta de "novela experimento" en sus elementos formales constitutivos.

La crítica que se ha ocupado del trabajo narrativo de Aira —tenemos que remitirnos al trabajo de Sandra Contreras,[4] los esfuerzos críticos y editoriales del escritor y estudioso mexicano Sergio Pitol (en la Universidad Veracruzana), junto con el gran acervo crítico desarrollado por la academia argentina (en especial la Universidad de Rosario)— ha atendido con detalle al tipo de escritura que desarrolla, vinculándola con su reflexión intelectual. Esta metodología se hace comprensible ya que Aira "no puede evitar" dar declaraciones sobre la escritura; ya que además de trabajar con la ficción, estudia el campo del arte en sus diferentes manifestaciones.

Pero no hay que olvidar que uno es el "Aira-intelectual" (traductor y ensayista), y otro es el "Aira-creador" (novelista, cuentista y dramaturgo). La diferencia radical se encuentra en la distancia que toma el autor, en su actitud explicativa —la primera—, y ficcional —la segunda. Éstas no se excluyen, pero tampoco es lícito asegurar que son equivalentes.

El problema que nos ocupa ha sido debatido por Contreras y Barenfeld,[5] con la noción de "literatura mala", atendiendo al señalamiento realizado por el autor en "La innovación" —texto publicado por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) en 1995.[6] Barenfeld, en su artículo "Cesar Aira: realismo en proceso", señala: "¿Tanta sociología de la cultura, postestructuralismo, posmodernismo y deconstructivismo para concluir en el planteo formalista? Es más complejo. Es literatura mala".[7] Desafortunadamente, Barenfeld no amplía sus explicaciones sobre dicho carácter. Asumimos —por las referencias citadas en su artículo— que la crítica conoce y toma la acepción del estudio de Contreras en el apartado "Literatura mala" géneros y genealogía del relato", que se encuentra en *Las vueltas de César Aira.*

En dicho trabajo, Contreras define el trabajo narrativo de Aira como "aquel que pierde el control y el rumbo y no resulta del *todo bien*: el efecto de que *por momentos*, y en relación con la composición de la obra la novela se malogra",[8] y relaciona su novelística en perspectiva con la experimentación de la década de 1970 en Argentina. Los rasgos que encuentra la crítica en la *literatura mala* de César Aira son: la forma precipitada de los desenlaces y la espectacularidad de esta precipitación, simulación y decepción, y la excesiva velocidad y visibilidad (opuestas a la clandestinidad y lentitud

[4] Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

[5] Eva Verónica Barenfeld, "César Aira. Realismo en proceso", en *Espéculo.* Revista de estudios literarios, 2003. http//www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html [02/06/2005].

[6] Una de las dificultades a las que nos enfrentamos al realizar este estudio fue la consecución de la crítica sobre los textos de Aira, y los artículos que ha publicado, ya que éstos se encuentran en revistas de corta difusión. Sabemos de su existencia por el compendio bibliográfico que hace Contreras al final de su estudio crítico.

[7] E. V. Barenfeld, *op. cit.*, p. 1.

[8] S. Contreras, *op. cit.*, p. 127.

de Macedonio Fernández). Estas características, nos dice Contreras, han hecho que la crítica desdeñe su trabajo literario, por parecer una literatura excesiva y saturada:

> Cuando la literatura de Aira *cae* en la espectacularidad excesiva de las coincidencias o en un tremendismo y delirio de catástrofe, su estilo empieza a dividir las aguas en la apreciación de críticos y pares: entre la incomodidad, el reparo o el rechazo y la admiración incondicional".[9]

Frente a esto es comprensible la posición que asume la crítica. Los textos de Aira se caracterizan por la brevedad y tergiversación de la anécdota, hasta el punto de "exasperar" al lector, ya que promete cierto enfoque al inicio y culmina en un punto ajeno al prometido.[10] Esa "literatura mala", sin embargo, se suscribe más al efecto que produce en sus lectores que al objeto estético mismo. Compartimos el argumento de Contreras en cuanto a la presencia de formas propias de la cultura popular en las obras de Aira muy de la mano con lo que ha hecho la tradición literaria argentina de Arlt, Puig, Cortázar, etcétera, ya que "la poética de Aira participa de esta tradición, la que inviste a la literatura mala con los valores ("altos" en tanto son el signo mismo de lo literario) de la resistencia y la innovación".[11]

La elección estética de Aira, llena de intencionalidad, advierte la carga de la tradición literaria que el autor no duda en declarar. La cercanía y lectura de narradores como Osvaldo Lamboghini, dramaturgos como Gombrowics, la literatura de aventuras de Verne y Salgari, y la poesía de Alejandra Pizarnik (además de estudiarla desde el ensayo), permiten encontrar en la obra de Aira un posicionamiento bastante lejano de la "biblioteca argentina", ésta entendida desde el canon de Borges, Bioy Casares y Sábato —el mismo Puig— Fernández, Saer, entre otros. Su postura enmarcada en una preocupación manifiesta del objeto estético, desde el contenido mismo de sus obras, hasta la construcción, se instala en la *autoconciencia* que propone un sistema propio y que debate dentro de la ficción la esencia misma del arte: su presencia en la sociedad, ya sea como objeto de consumo (para el placer o para la falsa erudición), como objeto prometeico (de salvación del hombre y justificación de su existencia) o como simple artefacto decorativo. Su posición en el campo literario argentino entonces, está delineada por el distanciamiento de la tradición tanto de los cánones de la tendencia "Bustos Domecq", como de las estéticas ligadas al *kitsch* y a la legitimación de móviles masificados como el caso de Puig. La estética de Aira con respecto a la tradición borgesiana se halla opuesta y alejada, y en cuanto al *kitsch* tiende a un corte mucho más conservador.

[9] *Ibid*., p. 118.

[10] Quienes han observado detenidamente el procedimiento de las ficciones airanas, enfatizan en dos de sus características fundamentales: *la huida hacia delante* y *el cambio de tema,* las cuales vinculan formal y estructuralmente dicho procedimiento con el vanguardista. (Teresa García y Pablo Villalobos, "Para leer a César Aira", en Teresa García Díaz, coord., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 141-168.)

[11] S. Contreras, *op. cit*., p. 126.

De esta manera, es posible aducir al campo literario argentino unas "reglas de juego" de gran amplitud, correspondientes con el grado de conciencia del artista en cuanto a la pluralidad de la cultura que lo alberga. Es en este momento de la producción artística cuando mayor se hace la conciencia del uso del arte, de su producción y recepción. Con ello no se asegura que el arte tenga una mejor recepción sino que en la medida en que éste tiene una participación activa en la sociedad, su público es mayor. Dado el momento de protagonismo de las artes experienciales como el *happening*, las instalaciones, las *performances*, el *ciber*-arte, el *zapping*, etcétera, el escritor asiste a ellos y descubre que los límites se han desdibujado, y que se hace lícito participar con propuestas propias, aunque no formen escuela.

Pierre Bourdieu[12] nos recuerda que si bien el campo artístico y el subcampo literario logran cierta autonomía, éstos se definen por desafío, rechazo y/o ruptura con respecto a otros. Así la obra de Aira actúa más como desafío frente a sus predecesores que como adhesión a éstos, debido a que el espacio en el que ha sido posible su producción le ha permitido ubicarse de forma independiente, sin ignorar el camino trazado por el arte y las letras argentinas en general (ya que sería absurdo asegurar que la escritura de Aira parte de cero).

De acuerdo con la investigación de Sandra Contreras, la producción de Aira se ubica hacia la década de 1970; pero las publicaciones comienzan a partir de 1980, abarcando desde el momento de la producción un espacio coyuntural; la "mundialización cultural y la globalización económica" como factores preponderantes que traen consigo la pluralidad. En el campo artístico tales factores influyen reacomodando, aboliendo y reemplazando los imperativos en proceso de maduración, postulando nuevos juegos coherentes con el *marketing*, los *mass media* y la virtualización.[13] Ya veremos cómo en la obra de Aira dichos fenómenos no se adhieren en la disposición formal, sino en su carácter crítico y cuestionador.

Aira no es indiferente a las dinámicas que rodean su trabajo y la tradición a la que pertenece; en consecuencia, realiza una propuesta particular desde sus elaboraciones ficcionales: *la novela experimento*. Sin duda ésta se une a la producción experimental descrita por Noé Jitrik[14] en su texto "Destrucción y formas en las narraciones", que abarca el fenómeno latinoamericano del siglo veinte (desde la novela de la tierra hasta los síntomas más experimentales en Macedonio Fernández, Julio Cortázar, entre otros); pero su caracterización se encuentra en un plano diferente que aquí describiremos, tomando como referencia a *Varamo*.

Como primera medida, la denominación de *novela experimento* (novela airana) se halla directamente relacionada con el experimento científico: éste es breve (las novelas de Aira son "novelitas"), combina elementos que convencionalmente no se relacionarían

[12] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

[13] Carlos Fajardo, *Estética de la posmodernidad*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 2001.

[14] Noé Jitrik, "Destrucción y formas en las narraciones", en Cesar Fernández Moreno, comp., *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI Editores, 1972.

(asociaciones absurdas), busca un efecto (lo que no quiere decir que éste sea exitoso, al fin experimento) y, es irrepetible de forma exacta (una novela experimento no es igual a otra).[15] Estos rasgos se verifican ya sea a nivel del argumento, del punto de vista, de la ubicación espacio-temporal de los acontecimientos, o en la actitud del personaje.

Para Jitrik, la manifestación de rasgos experimentales en la novela latinoamericana parte del "autocuestionamiento", que no se da por sí solo, sino por eventos socio-culturales que circundan a la literatura:

> (autocuestionamiento) término que designa no sólo una actitud filosófica o moral sino la virtud que tiene esa actitud de convertirse en forma. Inversamente, la forma, exigida puesta en tensión, nos acerca al "autocuestionamiento" como núcleo producto, zona que caracteriza al poeta, a una literatura, así como a una época y a un sistema social.[16]

Este autocuestionamiento actúa como principio de organización y reflexión interna en la novela. En él se concentra esa autoconciencia creadora y las manifestaciones explícitas de esta actitud. En *Varamo* tal actitud se presenta en las reflexiones metaficcionales del narrador que posee doble apariencia: ser narrador de novela y ser crítico literario. Para la definición de *Varamo* como *novela experimento,* el punto de partida será su narrador, además de los siguientes rasgos particulares:

- Brevedad en la extensión de la historia y constante remisión a su inicio, éste propuesto a manera de *hipótesis.*
- Negativa a presentar lo expuesto como material de ficción; es decir, la reflexión metanarrativa busca evadir el carácter de *lo novelado,* insistiendo en la verosimilitud de los hechos.
- Utilización de motivos totalmente ajenos entre sí, como ejes de desarrollo de la ficción (dinero-escritura del poema).[17]
- Inclusión de la dicotomía *eterno-efímero,* propias de la ambivalencia provocada por las narraciones airanas.
- El contenido (lo narrado) repercute en el material (herramienta narrativa) y viceversa, a través de la alusión a hechos cargados de irregularidad.[18]

[15] Aunque Contreras no la denomina *novela experimento*, al respecto dice: "Pero hemos visto también que no hay un solo relato construido del mismo modo que otro, que aun en aquellos que pueden agruparse en series o ciclos el principio organizador de la forma actúa cada vez de un modo diferente. Es la tensión que define a la poética del relato de César Aira: la tensión entre procedimiento y canon único, entre receta e inejemplaridad". (S. Contreras, *op. cit*., p. 220.)

[16] N. Jitrik, "Destrucción y formas en las narraciones", en Cesar Fernández Moreno, comp., *op. cit*., p. 220.

[17] Recordemos que en *Cómo me hice monja* el narrador (a) asegura que su vida cambió repentinamente desde el día en que su padre lo (a) llevó a comer helado. Esta asociación además de ser absurda invita al lector a buscar esas falencias que podría presentar una historia tan singular.

[18] A este recurso Contreras lo ha llamado *lo rocambolesco airano:* "(… 'clásico' sentido de un desenfreno de los acontecimientos y de un crescendo de inverosímil que puede desembocar en el

Varamo narra la historia de la escritura de un poema, desde el evento que la provocó hasta su punto final. En sus escasas 120 páginas, la novela relata los hechos que acontecieron al autor del poema y la particularidad de las circunstancias que lo llevaron a escribirlo: Varamo es un empleado público como muchos otros en Colón (Panamá), al cobrar su sueldo mensual, le es pagado en billetes falsos. En esta novela no hay deseo de ocultar nada. Todo en ella parece explícito. Su narrador se sitúa en la conciencia de quien conoce el hecho, lo relata y hasta reflexiona sobre su manera de contar. Así se podría catalogar a *Varamo* como una novela fácil para la lectura; sin embargo, en ese "exceso de sinceridad narrativa" hay un trasfondo que nos proponemos develar para hallar así uno de los sentidos inscritos en ella.

En el texto se encuentra un narrador que insiste en no ser narrador, sino la voz impersonal de un texto de crítica literaria. Su presencia es justificada a través de las intervenciones de un comentarista que ha estudiado un hecho y ahora lo comparte con fines explicativos; es decir, su narrador "aparenta" serlo debido a que se esconde detrás de la voz objetiva del historiador o crítico literario. Adicionalmente se encuentra en *Varamo* la negación del carácter novelístico del texto, que hace parte de la propuesta airana; según la "voz dirigente" *Varamo* no es una novela (aunque lo parezca) sino un "ensayo" de crítica literaria:

> A pesar de su formato de novela, *éste es un libro de historia literaria*; no es una ficción, porque el protagonista existió, y fue el autor de un famoso poema que sigue siendo estudiado como un momento clave de las vanguardias hispanoamericanas. Siendo así, el lector habrá podido preguntarse cómo es posible que hasta aquí hayamos venido presentando los pensamientos del protagonista, con el método llamado "indirecto libre", usado habitualmente en la ficción, o en la ficcionalización de los hechos históricos (lo que no es el caso aquí). Esto tiene una explicación, que no desmiente en nada el carácter de estricto documento histórico del presente volumen. Si hay invención es involuntaria o casual; y una revisión de lo escrito hasta este punto, hecha en este preciso momento (aprovechando que la meditación de Varamo se encuentra en "tiempo real", lo que nos da un margen), nos permite asegurar que no la hay. *La invención puede tomar la forma del registro documental, y viceversa, porque en lo esencial su aspecto es el mismo.*[19]

El fragmento anterior se encuentra justo en la mitad del desarrollo de la trama. El narrador "aprovecha" para hacer aclaraciones, ya que el protagonista se ha detenido a pensar, lo cual sugiere que quien "narra" asume una posición radicalmente objetiva frente a los hechos (como si estuviera presente y después desde la distancia temporal), tal como lo asumiría un estudioso de un fenómeno al cual no desea entorpecer.[20]

efectismo y la arbitrariedad en la resolución). Tiene que ver con el brusco desencadenamiento de una acción signada por la progresión vertiginosa, el desenfreno, la urgencia, la precipitación, la desmesura creciente". (S. Contreras, *op. cit.*, p. 143.)

[19] C. Aira, *op. cit.*, p. 62. (Las cursivas son mías.)

[20] A estos excesos tan notorios en las ficciones airanas, la crítica los ha debatido como particularidades del realismo de su obra. Su concepción del realismo (des-realismo, como señala Sergio Delgado

La estructura de *Varamo* se presenta a manera de texto argumentativo: posee un *exordio* (presenta el tema, los motivos y la intención), una *exposición* (comentarios, valoraciones, la narración de los hechos como mecanismo de sustentación) y un *epílogo* (síntesis o postura del autor y la mención de problemas por resolver), así:

Exordio:

> El objeto de este relato es presentar en su despliegue natural la serie completa de hechos que fue de una cosa a la otra, desde el momento en que tomó los billetes hasta que el poema estuvo terminado.[21]
>
> *Objeto de la narración.*

Exposición:

> Salió del Ministerio abrumado por la preocupación. Se había percatado de la falsificación en el momento mismo en que el cajero le tendía los billetes.[22]
>
> *Relato de la jornada de Varamo con interdictos interpretativos.*
>
> Lo demás es historia conocida […]. Ahí terminó la aventura de Varamo. Se sentó y lo escribió.[23]
>
> *Desarrollo del argumento.*

Epílogo:

> El resultado fue su célebre poema; salvo que no fue exactamente un resultado, sino que más bien volvió resultado lo que lo había precedido…[24]
>
> *Conclusión.*

Para Contreras, el uso que Aira hace de "otros" géneros dentro de sus narraciones, obedece más a una búsqueda por dar "continuidad al relato"; es decir, que los utiliza como instrumentos para que la narración no se agote rápidamente, ni en su lectura ni en su interpretación:

en "El personaje y su sombra. Realismos y desrealismos en el escritor argentino actual", en *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 12, 2005) se halla directamente implicada en sus decisiones estéticas y en su manipulación de los géneros.

[21] C. Aira, *op. cit.*, p. 9.

[22] *Ibid*., p. 10.

[23] *Ibid*., p. 123.

[24] *Ibid*., p. 124.

> Es éste el sentido que determina la lógica del uso de los géneros en la propia literatura de Aira: los géneros —sus principios estructurales o sus motivos— se usan, en su estricto carácter de lógica formal. Y sólo en la medida en que constituyen *el mejor instrumento (la mejor forma) de dar continuación al relato.* Lo cual supone también aquí, sin duda, una evaluación del género; sólo que la valoración la hace no en función del planteo o la resolución de un conflicto cultural, sino desde el punto de vista específico del género como *principio artístico*: el género al que se recurre se selecciona, específicamente, en virtud de una *eficacia narrativa*.[25]

En nuestra novela, que se debate entre el relato (ficcional) y el ensayo de crítica literaria (sobre la escritura de un poema vanguardista), la discusión sobre el género estaría dada en la medida en que "esta ambigüedad", provocada por las declaraciones del narrador-crítico-historiador (literario), hace que el evento de la escritura del poema sea la excusa perfecta para narrar, y que dicha narración no se agote en su brevedad, ya que uno de sus efectos será que el lector vuelva al texto a colmar sus dudas (sin asegurar que lo logre).

Pero para que los hechos ameriten una estructuración argumentativa de este tipo, es decir, que éstos hagan necesaria una explicación, el mecanismo de la *novela experimento* aboga por unir dos eventos *totalmente* ajenos, los cuales ejercen el papel de causa y efecto, tanto de la narración como de la trama implícita. En *Varamo,* la "lógica de hierro" que hace que dos hechos tan disímiles como la recepción de unos billetes falsos y la escritura de un poema se entrelacen en la relación causa-efecto, obedece a este recurso de "entrelazamiento absurdo" propio de la *novela experimento*, que justifica la estructura argumentativa.

> Nunca había tenido en las manos, ni visto, un billete falso […]. Del mismo modo, nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de este género literario o de cualquier otro […]. Por otro lado, el carácter heterogéneo de los extremos entre sí (¿qué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?) creó una proliferación incontrolable de pasos intermedios.[26]

Con lo anterior, Aira propone que la unión de dos eventos que llevan un curso lógico en su autonomía, se pueden unir de forma inesperada, dando paso a un producto perfectamente adaptable al curso normal de los hechos. La jornada de Varamo se encuentra cargada de hechos aparentemente inconexos que se entretejen con el avance de la lectura, encontrándose y separándose de forma continua. Esta dinámica del acontecimiento incluye una correspondencia entre lo nunca antes escrito y lo escrito para siempre: lo *eterno* y lo *efímero*: "era la primera vez que le pasaba, pero una vez bastaba para que fuera siempre".[27] Ése es el efecto que persiguen las novelas de Aira. *Varamo* entre ellas.

[25] S. Contreras, *op. cit.,* p. 141.
[26] C. Aira, *op. cit*., p. 10.
[27] *Ibid*., p. 41.

Ser una novela única e irrepetible, escrita una vez y para siempre. Un texto que mezcla elementos heterogéneos con el simple ánimo de sentar un precedente en la literatura, probar sus efectos y poner a prueba las "lógicas de hierro" que descartan las posibilidades de que sucedan eventos insostenibles, como en un experimento:

> […] tuvimos que hacer una exigente selección, ya que, teniendo el poema, lo teníamos todo, y podríamos haber escrito un libro del tamaño de una guía telefónica; nos contuvimos porque el proyecto era hacer un volumen *muy breve* ya que es un *experimento* (un experimento en crítica literaria), y los experimentos deben ser breves para ser convincentes; una vez que se demostró la *hipótesis inicial*, no tiene sentido seguir. Además está el riesgo de aburrir.[28]

La explicación que ofrece el narrador-historiador-crítico del material utilizado en la construcción resalta la brevedad, la característica de prueba y demostración con fines prácticos e inaugurales; es decir, que los relatos novelados son ocasiones para explorar en las posibilidades de la escritura, jugar con elementos ajenos que en su fusión avancen hacia la verosimilitud, a partir de pequeñas partículas de realidad, que no alejan totalmente a la ficción de los efectos de naturalidad que busca el escritor.

La unión del texto argumentativo (ensayo) con el texto de ficción (novela), debate explícitamente el "purismo" de los géneros. Dicho purismo no se adapta a las exigencias ficcionales y de recepción actuales; una *novela experimento* explora en otros sistemas de expresión, abogando por la pluralidad propia de las manifestaciones artísticas de finales de siglo, y *Varamo* como ejemplo reúne el fenómeno de escritura, con la conciencia de su crítica.

La *novela experimento* presentada en *Varamo* sugiere un proceso de construcción análogo al funcionamiento de la experimentación científica, que persigue nuevos hallazgos: una vez que se ha descubierto un nuevo efecto, hay que pasar a una nueva búsqueda. Si ocurre lo contrario, si no se logra como mínimo un efecto, hay que seguir intentando.[29] Así como actúa Varamo con su empresa de embalsamamiento:

> Embalsamar no es fácil, y menos para alguien que nunca había tenido contacto con el oficio, ni conocido a nadie que lo practicara. No había libros sobre el tema, o si los había no habían llegado a Panamá. Así que había tenido que inventarlo todo por su cuenta, con el primitivo método del ensayo-y error. Lo más desalentador era que en este caso las pruebas se extendían sobre una latitud desmesurada como que lo cubrían todo entre la vida y la muerte, y bastante más allá de ambas.[30]

[28] *Ibid*., p. 64. (Las cursivas son mías.)

[29] De los comentarios hechos por Aira sobre los clásicos de la literatura, se puede destacar la crítica que lanza a los "novelistas de muchas páginas". Aira señala que el novelista debe dedicar su vida a hacer muchos intentos (novelitas), y no dedicarle "toda la vida" (Proust, por ejemplo) a un solo intento. Para Aira, cuantas más oportunidades se cree el escritor de lograr por lo menos un efecto, mayores posibilidades tendrá de alcanzarlo.

[30] *Ibid*., p. 84.

De esta manera el ejercicio de novelar-embalsamar, exige empaparse del oficio (aunque alguien que no lo haya hecho puede lograrlo por asunto del azar), a través de la práctica constante (aunque con el riesgo de equivocarse, siendo la equivocación semejante al aburrimiento); pero esta constancia no se debe confundir con la extensión exacerbada, ya que un experimento-novela extenso no garantiza el éxito. Además hay que recordar la razón de ser del *hobby* de Varamo: escapar del tiempo y abolir la abstracción cosificante del hombre. Si el embalsamamiento contribuye a estas búsquedas, la *novela experimento*, cuando alcanza dicho *status*, subvierte la abstracción y crea pequeñas burbujas en el tiempo de sus lectores. En otras palabras, lo que no logra Varamo con su *hobby*, sí lo logra Aira con su *novela experimento.*

Ante estos rasgos que presenta la obra de Aira vale preguntar: ¿cuál es la respuesta al conflicto humano que propone la *novela experimento*? La posición que asume la novela a través de este tipo de escritura es la crítica a la canalización de la realidad y el absurdo de las circunstancias que rodean al ser humano. El hombre de la *novela experimento* ha llegado a ignorar cualquier tipo de empresa trascendental. Los héroes airanos ya no se preocupan por resolver dilemas esenciales ni existenciales; su tendencia se orienta hacia la resolución de contratiempos superficiales y prácticos. En consecuencia, aunque los inconvenientes son triviales —llevados al extremo en su carácter cotidiano— el hombre no posee la "madurez", o la "amplitud de conciencia" suficiente para enfrentar y superarlos, sino que en la medida en que los experimenta su juicio y sensatez se reducen.

El hombre de la novela airana ha alcanzado, gracias a las circunstancias que lo agobian, una desilusión completa que le niega la posibilidad de actuar con fortaleza ante el mundo; pero al mismo tiempo nunca se propone emprender cambios radicales por su cuenta, pues su sistema de valores se ha reducido de antemano, mucho antes de la ruptura:

> Se ahogaba en un vaso de agua, lo atemorizaba deslizarse hacia el latido oscuro de las ideas, como si fuera a perder para siempre lo visible y la realidad […]. Dio un paso y pensó: ¿por qué me tenía que pasar esto a mí? ¿Por qué a mí? Y en cada uno de los cientos de hombres, mujeres y niños que circulaban por la plaza parecía estallar en cerebros irisados el estribillo burlón "A mí no", "A mí no".[31]

La falta de resolución sugiere una renuncia irrevocable a asumir el mundo con o sin dificultades. Ya el hombre se siente al final del camino, por lo tanto experimenta un cansancio de conciencia que le imposibilita el enfrentamiento a circunstancias de distinto orden. Con él no sólo la conciencia se estrecha, sino que su visión se guía por lo inmediato y lo simple. La irregularidad violenta el curso normal de su existencia hasta el punto de crear un conflicto irresoluble y limitante para el hombre y su "pequeña conciencia". La *novela experimento* de Aira indica que la virilidad madura lukacsia-

[31] *Ibid*., p. 17.

na ya no es suficiente, que la salida es la indiferencia y la incredulidad, ya que cualquier código puede actuar como atadura, y atarse significa detenerse a reflexionar, cuestión problemática para el héroe de este tiempo: "La luz disolvía las preocupaciones creadas por su gemelo oscuro, el pensamiento. ¿Por qué pensar? ¿Por qué crearse una cárcel de problemas cuando la solución estaba tan cerca como abrir los ojos?"[32]

Entonces, la novela experimento de Aira, más que una innovación con el *material verbal*, es una manifestación evaluadora desde la contemporaneidad en la cual la brevedad de los relatos se relaciona más con el individuo que se inscribe en la indiferencia e incredulidad, que corre como el tiempo *massmediático* o con el afán del científico que mezcla sustancias y espera en la brevedad del tiempo la solución y respuesta —ojalá sencilla— a sus circunstancias problemáticas. Este "experimento con la palabra" señala una posición crítica frente a la opción contemporánea de la adolescencia infranqueable, la comodidad sin queja.

Varamo ya nos demostró que esta opción por la adolescencia es la respuesta al desgarramiento que experimenta frente a la sociedad en la que existe, pero de la cual se aísla; por eso mismo su opción es siempre la búsqueda de esa armonía silenciosa y pasiva a la que se había acostumbrado desde su soltería, pero que no alcanza de nuevo, porque "el episodio banal de los billetes falsos" le presenta la armonía como algo ausente e irrecuperable.

[32] *Ibid*., p. 16.

Cuentos lívidos y crueles: *La noche*, de Francisco Tario

Juan Ramón Vélez
Universidad de Salamanca

Introducción

La noche, de Francisco Tario, conoció una edición completa en 1943 a cargo de Antigua Librería Robredo, y posteriores ediciones parciales: *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, editada por Novaro en 1958, y *Algunas noches, algunos fantasmas*, editada por el Fondo de Cultura Económica en 2007. Asimismo, ha sido integrado en el primer tomo de los *Cuentos completos* del autor editados por Lectorum en 2004. En el espacio literario mexicano, dicho libro se situaría en una línea que se remontaría hasta *Noches tristes y día alegre*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, "primera manifestación de influencia del pre-romanticismo europeo en las letras mexicanas"[1] inspirada notoriamente en las *Noches lúgubres* de Cadalso y ubicada, por tanto, en la estela de Young. No obstante, el *ethos* que podemos detectar en el libro de Tario difiere en gran medida del afán moralizante y religioso del libro de Lizardi y se puede considerar, dentro de las fronteras mexicanas, heredero de un temple de ánimo "cruel, morboso, perverso y desencantado"[2] atribuido a los textos que se podían encontrar en la *Revista Moderna*, y adquirido a su vez de la veta occidental del romanticismo negro, la tradición gótica y el decadentismo.[3] Podría decirse que Tario, con un marcado *goût du sombre*,[4] maneja

[1] Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Porrúa, 1984, p. 134.

[2] Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 100.

[3] José Luis Martínez emparentó al autor a raíz de la publicación de este libro con escritores como Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly o Sade, los cuales, sin embargo, no se hallarían entre sus lecturas: "Más tarde he averiguado con decepción para mis suposiciones que Francisco Tario aún no los conoce y no tiene un gran interés en ellos. Sé que, en cambio, es muy constante lector de los novelistas rusos, que ha frecuentado hace años a D'Annunzio y lee ahora con discreto interés a los novelistas contemporáneos". (José Luis Martínez, "Prólogo" a Francisco Tario, *La puerta en el muro*, México, Antigua Librería Robredo, 1946, p. 7.) Se han apuntado también otros parentescos: "Muchos de los cuentos de *La noche* muestran universos hiperbólicos parecidos a los de cierta literatura del francés Boris Vian, diez años menor que Tario. Acaso *La noche* sea el libro en el que mejor se aprecian las afinidades con su coterráneo Pedro F. Miret". (Alberto Arriaga, "El regreso del fantasma", en *Milenio*, 2004. http://www.milenio.com/mexico/milenio/notaanterior.asp?id=247576 (27/03/2008).)

[4] Sergio Fernández plantea esto como un aspecto idiosincrásico de la cultura mexicana en sus diversas manifestaciones: "Como si fuera privativamente mexicano, el deleite por los temas sombríos

a modo de ingredientes de los cuentos de *La noche* lo que Hjalmar Hjorth Boyesen bautizó como "the conventional machinery of Romantic fiction: night, moonlight, dreams",[5] abrevando también de algunos elementos surrealistas y expresionistas para cimentar una escenografía que sincrónicamente comparte ciertos rasgos con la obra de algunos de los Contemporáneos[6] (fundamentalmente, Xavier Villaurrutia), sintomática de una corriente no por subterránea menos relevante en las letras mexicanas y que en décadas posteriores cristalizará en un proyecto más colectivo con la obra de la llamada "Generación del Medio Siglo", nómina de autores de los cuales se ha dicho que estaban empeñados "en la búsqueda de la desmesura, la perversión y la oscuridad".[7] La obra de Tario funcionaría como un puente o gozne que durante unos años de sequía insufla caudal a esa corriente que fluye en sordina.[8]

Los cuentos de La noche

En la cultura occidental la noche se erige como un ámbito en el cual los rótulos se descolocan, las categorías se desplazan, las identidades se trastocan y los contornos se desdibujan, la maquinaria diurna— "con sus bielas bien lubricadas, con sus rótulos satisfactorios"—[9] falla, y entonces rigen los mecanismos del sueño (en este caso, de la pesadilla) y ceden paso a una lucidez que no es la de los sentidos convencionales. Tal es el marco en el cual se desenvuelven las historias narradas en este libro distinguido, según José Luis Martínez, por: "un tono de inusitada originalidad y una poderosa materia imaginativa en la que los mundos lívidos y crueles de la locura y de

se enseñorea no sólo de la novela, sino de la poesía, de la dramaturgia, de la escultura y la pintura; de las artes menores del diseño". (Sergio Fernández, "Prólogo" a la *Antología de la novela moderna y contemporánea en México*. Selec. Josefina I. de Fernández. México, UNAM, 1975, p. 23.)

[5] Hjalmar Hjorth Boyesen, "Novalis and the Blue Flower", en *Atlantic Monthly*, 36 (218), 1975, p. 695.

[6] Tario también compartiría con este grupo una honda labor "para constituir al campo literario como un espacio independiente de las pugnas económicas y políticas" (Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 38), que les costaría reproches y la expulsión de la "Ciudad del Nacionalismo Mexicano". (*Ibid*., p. 15.)

[7] Ante esta afirmación, García Ponce, integrante de dicha generación y a la sazón autor de un libro homónimo al de Tario, responderá: "Pues es cierto. Pero lo que deseábamos era una oscuridad transformada en cultura, con lo cual dejaba de ser oscuridad para convertirse en luz. Esa es la ventaja de la cultura. Uno toca zonas oscuras para iluminarlas". (Jorge Luis Espinosa y Francisco González V. "El premio Rulfo para Juan García Ponce", en < http://www.garciaponce.com/premios/rulfo/cronica/jlefg.html>, 15/04/2006.)

[8] En un sentido más amplio, el libro aglutinaría algunas de aquellas vertientes que Juan Eduardo Cirlot bautizó como "posrománticas": "las tendencias simbolista, intimista, neorromántica e incluso la expresionista". (Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 78.)

[9] Julio Cortázar, "Relato con un fondo de agua", en *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 143.

la pesadilla, la obsesión mórbida y toda la gama de la danza macabra se expresaban en relatos capaces de interesar con violencia a sus lectores".[10]

El título del mismo es un paratexto capital que nos informa acerca de la temática que va a abordarse. Tiene, por tanto, un carácter esencializador que va a acotarse y concretarse en cada uno de los quince relatos. La estructura de sus respectivos títulos consta, a su vez, de sintagmas nominales que comparten el mismo núcleo que el título global de la obra —"noche"—, el cual va a acompañarse de complementos que señalan a los protagonistas de los mismos: "La noche del féretro", "La noche del buque náufrago", "La noche del loco", "La noche del vals y el nocturno", "La noche de los cincuenta libros", "La noche de la gallina", "La noche del perro", "La noche de Margaret Rose", "La noche del muñeco", "La noche de los genios raros", "La noche del traje gris", "La noche de 'La Valse'", "La noche del indio", "La noche del hombre" y "Mi noche". Estos "strange tales of the morbid and macabre"[11] están protagonizados por tales personajes, que conforman un muestrario de seres paratópicos a los cuales se otorga voz, reservándose "para cada uno de ellos un pequeño drama casi siempre doloroso, fatal, grotesco, nunca feliz ni gracioso" narrado "en la mayoría de los casos, *desde dentro de ellos*".[12] Excepto en los cuentos 8, 12 y 14, la instancia narrativa recae sobre el personaje o uno de los personajes aludidos en el título correspondiente. Una importante consecuencia de esto es la inversión del procedimiento convencional del relato fantástico —aunque no todos los cuentos del libro caen bajo este membrete— consistente en focalizar desde el punto de vista de las víctimas o testigos de lo fantástico, no de sus agentes. Al atender al discurso de estos últimos quebrando así el aparentemente irrompible "silencio de ese 'otro lado' que se opone al mundo de la normalidad cotidiana",[13] estos textos adquieren el papel de completadores de las cosmovisiones tradicionalmente otorgadas por lo fantástico en literatura, pues permiten que "ningún resquicio quede sin llenar".[14] Se nos proporciona una inmersión a esas realidades paralelas en las que se desarrollan la vida y las reflexiones de los entes aparentemente inanimados, de los marginados (ya sean humanos segregados por su aspecto o su conducta, o animales) o (valga la paradoja) de los muertos. De esta manera, "como en las viejas fábulas, asistimos a la intimidad de unas criaturas cuyo lenguaje solemos ignorar".[15] Lo paratópico de la li-

[10] J. L. Martínez, *op. cit*., pp. 6-7.

[11] Kessel Schwartz, *A New History of Spanish American Fiction*. vol. II. Miami, University of Miami Press, 1972, p. 278.

[12] José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*. México, Antigua Librería Robredo, 1949, p. 228. (Las cursivas son mías.)

[13] Rosalba Campra, "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, 1991, pp. 57, Esta autora señala que parecen haber sido los fantasmas los primeros en recibir esa voz, y aduce como ejemplo de ello "El espectro" de Horacio Quiroga. Se trata de un procedimiento que a partir de los setenta adquirió carta de naturaleza aparejado a un replanteamiento del problema de la otredad.

[14] *Ibid*., p. 69.

[15] J. L. Martínez, *op. cit*, p. 228.

teratura de Tario está, más que en el plano de la expresión,[16] en el de los contenidos, emparentados en este "libro de pesadillas, fantasmas y pretensiones macabras"[17] con el romántico "culto al misterio y a lo nocturno, a lo extravagante y grotesco, de lo de lo inquietante y de lo espectral, de lo diabólico y de lo macabro, de lo patológico y de lo perverso".[18]

Así, en el relato que abre el libro se ofrece una prospección a las reflexiones de un féretro, integrante de una cofradía de seres dotados de un sistema de usos y costumbres propio, y ajeno al de los humanos, puesto al descubierto ante los ojos del lector por las aclaraciones del protagonista: "Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos y, otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo".[19]

El comprador los mira de reojo como símbolos tangibles de un tabú:

> Y pasó el hombre sigilosamente, con un poco de asco, mirando a diestra y siniestra, como una reina anciana que visita un hospital. Parecía un tanto avergonzado del espectáculo: de aquellos cajones grises, blancos o negros, que tanto asustan a los hombres, y de aquella luz amarilla y sucia que daba al local cierto aspecto de taberna. [...]
>
> El enlutado seguía tosiendo y examinando uno a uno los féretros. Nos miraba curiosamente, sin aproximarse demasiado, cual si temiera que uno de nosotros, en un momento dado, pudiera abrir la boca y tragarlo.[20]

Algo similar sucede cuando el protagonista es llevado al velatorio donde se va a hacer uso de él:

> Me miraban a hurtadillas y tosían o se alejaban rápidamente. Nadie se mantenía ecuánime en mi presencia, cual si yo fuera una especie de monstruo, culpable de la muerte de los hombres.
>
> Una muchacha fresca y esbelta, que despedía un olor en extremo agradable y que había deseado para mí con toda el alma, prorrumpió al verme:
>
> —¡Es tan terrible y tan negro!
>
> Otra mujer, rubicunda y fea, cuchicheó una frase indulgente:
>
> —¡Y las manijas son de plata![21]

[16] Ésta obedece en su mayor parte a técnicas convencionales y a un estilo en algunos momentos un tanto anacrónico, salvo en "La noche de los genios raros", que anticipa los flirteos con el teatro del absurdo de sus piezas teatrales posteriores, o "Mi noche", de corte experimental.

[17] Sara Sefchovich, "Filosofía y literatura: La hora de los catrines", en Rafael Pérez Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40*. México, Conaculta/Grijalbo, 1990, p. 312.

[18] Alfredo de Paz, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Trad. de Mar García Lozano. Madrid, Tecnos, 1992, p. 63.

[19] Francisco Tario, *La noche*. México, Antigua Librería Robredo, 1943, pp. 9-10.

[20] *Ibid*., pp. 7-8.

[21] *Ibid*., p. 11.

En "La noche del buque náufrago" el protagonista repasa su vida[22] y decide poner fin voluntariamente a la misma antes que ceder a la vejez, que percibe como un oprobio y "el espectáculo más monstruoso que pueda darse"[23] en un barco. Por ello opta por fenecer voluntariamente en un escenario con tintes apocalípticos, "en la inmensidad de la noche, del mar abierto, bajo las estrellas chispeantes y la luna roja",[24] todo ello sin consideración hacia su carga humana, haciendo gala así de un malditismo de corte maldororiano:

> No sentí la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento. ¡Era tan pueril todo aquello! ¡Es tan pueril realmente la vida de los hombres! [...]
>
> Y me hundí. Me hundí cruelmente con un mundo a cuestas: con el hombre que limpiaba sus gafas; con la compota de cerezas; con el acordeón de los marineros; con el uniforme del capitán; con las gemas y los metales de las señoras; con mil botellas de champagne sin descorchar.[25]

Es el primer texto del autor en el que se manifiesta el papel que van a jugar las imágenes acuáticas en la ambientación de sus relatos y en el simbolismo del cual éstos se cargan; en este caso el océano va a ser el lecho matricial que acoge al buque exhausto, que obtiene con su suicidio el ingreso a una realidad más plena:

> Y otro mundo más noble, infinitamente más bello, salió a mi encuentro. Un mundo húmedo, susurrante y pleno. Un mundo de fosforescencias extrañas, de monstruos casi divinos, de sombras gráciles que se deslizan sin ningún ruido, de mujeres azules y hombres con escamas rojas, de copas cargadas de sal. Un mundo de floraciones perpetuas; de miradas inalterables; de paz y regocijo continuos.
>
> Cuando caí al fondo escuché el canto triunfal de todos los buques muertos. Y me eché a dormir así, un poco fatigado, otro poco orgulloso, pensando con angustia en esos muelles infames donde los barcos decrépitos se retuercen vencidos, cobardes, enfermos.[26]

La importancia del agua como elemento constituyente de los paisajes descritos es una tónica que abandonará el autor en buena parte de su narrativa desde este libro, y que en el relato que nos ocupa u otros como "La noche del traje gris" o "Mi noche" se presenta como "une invitation à mourir; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires";[27] en dichas narraciones

[22] Se aúnan en él la paratopía de identidad y la de espacio, pues se trata de un desubicado, un nómada en continuo tránsito —"Peregrino de todos los mares; marinero de todos los puertos; noctámbulo de todas las noches"— (*Ibid*., p. 17) que opta por autoinmolarse en aguas de nadie.

[23] *Ibid*., p. 19.

[24] *Ibid*., p. 20.

[25] *Ibid*., p. 21.

[26] *Ibid*., p. 22.

[27] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. París, José Corti, 1963, p. 77.

"le destin des images de l'eau suit très exactement le destin de la rêverie principale qui est la rêverie de la mort".[28] En el último relato mencionado, que es a su vez el que cierra el libro, se da una erotización evidente de la muerte como "mujer de nieve" cuya cabellera "consume todos los reflejos; disuelve todos los colores; propaga la humedad y el sueño; paraliza cualquier impulso",[29] y cuya "noche de cabellos largos es sólo una divina selva sin medida sobre la cual gotea un rocío misericordioso, destinado a mantener transparente el aire y libres los pulmones de mis semejantes".[30] Ello constituye una muestra de "la vieille volupté de rêver à la mort"[31] y un punto de contacto entre Tario y los ya mencionados Contemporáneos, quienes, desencantados con el devenir sociohistórico de México "se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia".[32] Esos tres vectores que señala Octavio Paz como pivotes del exilio interior de Contemporáneos son los que sustentan la escenografía del mundo tariano en *La noche*.

En "La noche del loco", el paratexto nos anuncia de manera explícita que se aborda la demencia, aunada a la paratopía sexual del protagonista y narrador, cuya condición mental colegimos de su comportamiento, de la focalización que obtenemos de los hechos filtrados por su mirada y del retrato de sí mismo y sus compulsiones:

> Cada día me atildo más; cada día me escabullo con mayor pavor del sol, a fin de conservar mi rostro suave y limpio; me baño en aguas con sales; me mudo de ropa interior seis u ocho veces diarias; me hago limpiar constantemente los zapatos. […]
>
> Las mujeres van y vienen dulcemente por la calle. Son como mariposas inquietas; y yo quisiera ser flor. Son como flores selváticas; y yo quisiera ser mariposa. Quisiera ser lo que ellas no son, para hacerlas venir a mi lado. Quisiera ser esa muselina ligera que ciñe sus cinturitas tan débiles; esos collares extraños que aprisionan sus gargantas; esos zapatitos tan voluptuosos que me hacen desfallecer de pasión, y sobre los cuales caminan tan nerviosamente. Unas me miran al pasar. Otras, no. Y esto último me entristece de tal forma, que me entran deseos de irme a bañar una vez más, de limpiarme los zapatos. En fin, que es muy duro mi destino.[33]

[28] *Ibid*., p. 65.

[29] F. Tario, *op. cit*., p. 210.

[30] *Idem*. El horizonte brindado por ella se opone al *gouffre* descrito al comienzo del relato como "una cosa intangible, fétida, muy poco angelical, que no es viento, ni fuego, ni lluvia, ni risa. Una cosa enorme, infecta, ventruda, como un gusano infinito con miríadas de patas que lo ensombrece todo e incita a las monstruosidades más abyectas, para después sojuzgar y condenar impunemente a las pobres víctimas irresponsables". (*Ibid*., pp. 199-200.)

[31] Stuart Merrill, "Nocturne", en *Poesía simbolista francesa*. Selec. de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Akal, 1984, p. 354.

[32] Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1978, p. 22.

[33] F. Tario, *op. cit*., pp. 27-29.

El autoconvencimiento de lo infructuoso de su insistente búsqueda de una compañera lo insta a buscarla en el cementerio y recurrir a la necrofilia, no por sugerida menos evidente.

Los protagonistas de "La noche del vals y el nocturno" son sendas prosopopeyas de dichas formas musicales, entre las que se establece un diálogo duelístico,[34] una exhibición de poder en la que los argumentos esgrimidos por el vals son triunfales y exaltados, no así los del nocturno, lacónico en sus réplicas verbales. El primero se jacta de la sanción social positiva que recibe frente a la marginalidad de su interlocutor:

> —Conozco palacios de mármol en los cuales a ti no te habrían franqueado la entrada […] Increíbles salas, rosadas, azules y verdes, con los muros tapizados de seda, y en cuyos interiores danzan aristócratas, poetas y vírgenes […] Monumentales terrazas de pórfido, con estatuas de náyades y efebos […] Jardines de cipreses, álamos o mimosas, por entre cuyos troncos mi música se desliza maliciosamente […] ¡Soy un tirano de todas las maravillas creadas![35]

El nocturno, sin embargo, vence con su demostración, provocando con su llanto una transfiguración de toda la naturaleza, una epifanía netamente disfórica opuesta frontalmente a la suscitada por las notas del vals: "Ya no había una sola luz en la noche: la luna se había apagado. Ya no había un murmullo: el viento se había detenido. No existía un solo contorno: todo estaba vacío, vacío".[36] El cierre del cuento muestra de manera notoria el ensamblaje de motivos románticos —"Chopin, ante un piano abierto, movía lánguidamente sus manos pálidas. Y el nocturno lloraba, lloraba, con un dolor que prometía ser eterno en el silencio frío de la noche" —[37] también patente en el retrato previo del nocturno: "Y vi su silueta inmóvil, sus cabellos negros y brillantes, sus ojos profundos y oblicuos, su boca fina, su porte lánguido. Sin duda alguna era aquél un personaje sumamente melancólico".[38]

Roberto, el protagonista de "La noche de los cincuenta libros", narra cómo su aspecto físico inspira temor y repulsión incluso a los miembros de su familia y motiva su apartamiento:

> De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no

[34] Para sus precedentes nos podemos retrotraer a "Diálogo de mi ingenio y mi conciencia", de Alfonso Reyes; "Wind and Fog" y "The Worm and the Angel", de Lord Dunsany o, mucho más atrás en el tiempo, a los debates medievales.

[35] F. Tario, *op. cit*., p. 45.

[36] (*Ibid*., p. 47.) Se describe una transfiguración cósmica semejante a las descritas por Byron en "Darkness" o Zorrilla en la sección segunda de "El día sin sol".

[37] *Ibid*., p. 47.

[38] *Ibid*., p. 44.

> negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo. Cuando tras un prolongado silencio —en una reunión de familia, durante las comidas, etc.—, rompía yo a hablar, todos saltaban sobre sus asientos, cual si hubieran visto al diablo. Después, por no seguir escuchándome, producían el mayor ruido posible, bien charlando a gritos o removiendo los cubiertos sobre la mesa, los vasos, la loza.[39]

Ante el rechazo que suscita, formula lo que ha sido tomado por algunos críticos como una metapoética (hiperbólica) de la primera etapa del quehacer literario de Tario:[40]

> Andaba ya en los albores de la adolescencia, un vello híspido y tupido me goteaba en los sobacos, cuando reflexioné:
>
> —"Los hombres me aborrecen, me temen o se apartan con repugnancia de mi lado. Pues bien, ¡me apartaré definitivamente de ellos y no tendrán punto de reposo!"
>
> Hice mi plan.
>
> —"Me encerraré entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos en el corazón de la montaña. Me serviré por mí mismo. Ni un criado, ni un amigo, ni un simple visitante, ¡nadie! Sembraré y cultivaré aquello que haya de comer y haré venir hasta mis dominios el agua que haya de beber, Ni un festín, ni una tertulia, ni un paréntesis, ¡nada! Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito. Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas [...] Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fístulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; íncubos que devoran; campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche [...] Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados

[39] *Ibid*., p. 51.

[40] La cual lo ha conducido a ser considerado como un "proto-Céline mexicano". (Geney Beltrán Félix, "Tario furioso", en *Laberinto* (Suplemento Cultural de *Milenio)*, 2006. < http://www.milenio.com/suplementos/laberinto/nota.asp?id=468295>, 25/01/2008.)

> y la sangre de las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita".[41]

En función de una basculación entre la vigilia y el sueño —que se convertirá en marca del autor en el devenir posterior de su narrativa— no queda claro si tal programa "grandguignolesco" de iconoclastia feroz y voluntad de "epatar" se concreta en el ámbito del sueño o en el de la realidad. En todo caso el desarrollo de los acontecimientos que vivirá Roberto parece hacer patente la peligrosidad de la labor del escritor maldito, acosado por los mismos demonios que maneja y abocado a la aniquilación (aunque en este caso ésta sea percibida de nuevo como una salvación). Su instalación como inscriptor nictálope en un limbo que semeja una inversión goticista de la torre de marfil emblemática del modernismo no oculta una voluntad expresa de que sus creaciones tengan un impacto en la sociedad que deplora.

"La noche del perro" acude al icono romántico del poeta tuberculoso, "enfermo, joven, muy triste, y tan pálido como un cirio"[42] instaurado por la leyenda de autores como Chatterton o Keats,[43] acompañado de uno de esos "perros buenos" de las páginas esplínicas de Baudelaire. Une así, en un relato que peca de cierto exceso de melodramatismo, a dos seres radicalmente paratópicos y excluidos: el poeta maldito y bohemio sumido en la pobreza, la enfermedad, el alcohol y los tormentos de la creación ante la página en blanco, y el animal que por antonomasia encarna un cariño desinteresado y fiel frente a la volubilidad de los afectos humanos, el cual no obstante se ve impotente para aliviar las congojas de un dueño cuyo fin se aproxima: "Pero soy perro, y, aunque nuestra alma es infinita, no puedo sino arrimarme al amo, mover la cola o las orejas, y mirarlo con mis ojos estúpidos, repletos de lágrimas".[44] Ambos, no obstante, alcanzan una comprensión mutua fuera de lo común: "Como de costumbre, mi dueño me comprende. Y con esa sensibilidad prodigiosa de poeta y tísico, penetra hasta mis más tenues reflexiones".[45] Precisamente el relato se fundamenta en la muestra de esas reflexiones, la inmersión en la psiquis del animal, que pese a sus limitaciones y su lamentada incapacidad de hablar, posee sin embargo una suerte de clarividencia —"Nuestra mirada ahonda más allá que la de los hombres. Nuestro olfato es más sutil. Tenemos, por otra parte, un don espléndido: la adivinación" —,[46] jugando un papel semejante al desempeñado por los gatos en la narrativa cortazariana. Como en otros relatos del libro, el desenlace es la muerte (para ambos personajes), en esta ocasión no buscada voluntariamente. El caso particular del can hace brutalmente explícita la exclusión radical mencionada, trasuntada en los tres puntapiés que recibe de un guardia

[41] F. Tario, *op. cit*., pp. 58-59.

[42] *Ibid*., p. 83.

[43] Carácter tipificado que en el campo mexicano ya está presente en textos de Manuel Gutiérrez Nájera, como el cuento "Noche lluviosa" y el poema "Las almas huérfanas".

[44] F. Tario, *op. cit*., p. 83.

[45] *Ibid*., p. 87.

[46] *Ibid*., p. 88.

y que lo arrojan a una cuneta tras haber sido atropellado. En "La noche de la gallina" es también un animal la víctima de la iniquidad humana y el receptáculo de la enseñanza de que "los hombres son vanos y crueles como no tienes idea",[47] su venganza sobreviene tras ingerir una planta venenosa momentos antes de ser sacrificada, acabando de este modo con toda la familia a la cual sirve de comida.

El protagonista de "La noche del muñeco" puntualiza que preferiría haber sido "asesino, cirquero o soldado" y es "en cambio, un grotesco muñeco de trapo: lívido, enclenque, sin ninguna belleza"[48] que en su entorno mueve a la risa y, en el mejor de los casos, a la compasión. Se trata de un narrador que reincide en algunos tics ya presentes en "La noche del perro".[49] Del mismo modo que el féretro del primer relato se refugiaba en sueños eróticos para evadirse de una situación no deseada, es en el ámbito onírico —con cuyo truncamiento concluye el texto— donde el muñeco protagonista encuentra el consuelo de la integración en manos de "un niño pobre que juega con dos canicas de barro. Está sucio, casi desnudo y se echa de ver que no se limpia nunca las narices. *Pero sus ojos brillan animadamente, cual si en su interior latiera un alma distinta a la de las demás personas*".[50]

En "La noche del traje gris" asistimos a una nueva prospección al mundo de los objetos, con sus usos y costumbres, en este caso al de las prendas de vestir:

> Preferentemente, como es lógico suponer, nuestras conversaciones versan sobre asuntos de nuestro propio mundillo: solapas, costuras, bolsillos [...] Los bolsillos son nuestros órganos capitales: el hígado, los pulmones, el corazón, el estómago. Las costuras, nuestras arterias. Nuestras solapas, el rostro. De ahí que cuando deseemos conocer la edad, salud o condición moral de un individuo, fijemos nuestra atención en éstas: las arrugas, la calvicie y el artritismo se reflejan inevitablemente en ellas. Y lo propio sucede con la herejía, la piedad, la avaricia y la mansedumbre.[51]

Como podemos ver hasta ahora, los protagonistas de los cuentos no muestran una alteridad irreductible. Presentan una ilación de razonamientos e impresiones análoga a la que puede darse en una mente humana, y algunos de ellos poseen rasgos físicos antropomórficos; así los féretros del primer cuento son sexuados, como los trajes del que ahora nos ocupa, cuya edad y carácter se reflejan asimismo en su aspecto; por

[47] *Ibid*., p. 71. El recurso a narradores animales tiene una muy dilatada trayectoria literaria que aparece en fábulas, pliegos sueltos, obras de Cervantes, Kafka o Ángel de Campo ("Micrós").

[48] F. Tario, *op. cit*., p. 119.

[49] José Luis Martínez opina que basta señalar ambos cuentos "para encontrar los momentos infelices" y las fallas en la escritura del libro. Considera que Tario acierta "en la revelación de los mundos de la locura, en el desnudamiento de oscuras pasiones, en la invención de lo grotesco y pierde calidad cuando se entrega a lemas incansablemente reproducidos, clisés ya de una sensibilidad que hemos superado". (J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 228.)

[50] F. Tario, *op. cit*., p. 130. (Las cursivas son mías.)

[51] *Ibid*., p. 145. La narración puesta en boca de una prenda de ropa tiene un precedente mexicano: la "Historia de un frac" (1930), de Francisco Rojas González, plagiada en el argumento de la película hollywoodiense *Seis destinos*.

otra parte, el buque náufrago del segundo relato se alude a sí mismo como dotado de entrañas y del sentido del gusto.

Ante la inminencia de la vejez y lo que percibe como una vida insulsa, el traje gris decide escaparse,[52] aunque pronto sucumbe al hastío provocado por el mundo de los hombres, que no le proporciona aliciente alguno:

> Los tropiezo a cientos, todos absurdamente iguales; todos me desesperan. Unos son policías y portan amenazadoramente una linterna en la mano. Otros van borrachos y eructan, apestando el aire puro. Otros deben ser millonarios y abordan sus tumbas con ruedas. Otros son músicos, gigolós, reverendos, ministros. ¡No hay diferencia entre ellos! Sin embargo, ellos piensan que sí.[53]

La irrupción de ese desencanto que anega paulatinamente su ánimo lo impele a arrojarse al lago acompañado de dos vestidos femeninos a los que ha invitado a pasear, y así refugiarse en el líquido elemento cuyo rumor ha sido el único dato reconfortante al que ha hecho alusión durante su periplo: "Casi amanece cuando nos lanzamos al agua. Nos lanzamos los tres de la mano, con suavidad, suspirando amargamente, temblando de pasión y frío, cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes".[54]

"La noche de Margaret Rose" y "La noche de 'La Valse'" se nutren de la figura del fantasma, inaugurando una veta dentro de la narrativa del autor que éste explotará con fruición bajo todo tipo de enfoques —desde el flirteo con la *ghost-story* más ortodoxa hasta los acercamientos burlescos— en libros posteriores. El primero de ambos cuentos ofrece una vuelta de tuerca final —la cual precede en muchos años, junto a narraciones como "Lo secreto", de María Luisa Bombal, o "La línea de la vida", de Ednodio Quintero, a los giros argumentales puestos de moda en el cine con *El sexto sentido* o *Los otros*— que exige una reevaluación o resemantización de diversos datos y recursos del cuento. La joven a la que alude el título es evocada como una "singular y extraña criatura, siempre vestida de verde";[55] se trata de un personaje alienado y aprisionado, cuyos dolores son "nada parecidos a los de los hombres"[56] y cuya risa, "en las noches, cuando todos duermen y nadie escucha, [...] anda por ahí suelta, golpeándose *contra las puertas siempre cerradas*"[57] en contra de la voluntad de su dueña. "La noche de 'La Valse'" vuelve a unir a dos merodeadores de los márgenes: un hombre de raza negra y una muchacha presumiblemente espectral cuya interacción se escora hacia esa simbiosis erótico-tanática presente en otros textos del libro, a lo que se añade la presencia, en este caso muda, de un barco posiblemente también fantasmal que transporta a ambos:

[52] Lo hace espoleado por una reflexión que prefigura el malditismo que va a teñir su empresa: "—'El tiempo huye'— pienso encomendándome a Dios. / Pero acude el diablo", (F. Tario, *op. cit.*, p. 147.)

[53] *Ibid*., p. 154.

[54] *Ibid*., p. 159.

[55] *Ibid*., p. 101.

[56] *Ibid*., p. 111.

[57] *Ibid*., p. 108 (Las cursivas son mías.)

"La Valse" del título, cuyo nombre quizá contenga una referencia a la pieza musical homónima de Ravel a través de un símil que lo equipara con "un violín abominable que exaltaba el aniquilamiento del hombre".[58]

La condición paratópica otorgada por motivos étnicos es elemento central de "La noche del indio", uno de los textos con mayor carga sociopolítica del autor, quien lejos de cultivar la literatura indigenista al uso reservó no obstante un espacio dignificatorio en su obra para los indios, patente en las páginas 78 y 79 de *Equinoccio*.

Conclusiones

Los recursos empleados por Tario en *La noche* no destacan por su novedad radical, pero sí por su sistematización en un mismo volumen como factores integradores de quince relatos que componen un libro singular en el campo literario del México de la época, muestra de que la tradición gótica, de la cual beben patentemente, ha mostrado siempre "a fascination with extreme behaviors and derangements of human subjectivity. The genre is about excess".[59] Ese exceso operaría al modo de un espejo de la condición humana refractada en esa galería de entes representativos de lo que Santaella denomina "el antihéroe de la noche", el cual "es un ser segregado a los suburbios, a las 'orillas' del conocimiento",[60] cuya posición paratópica, liminar, marginal,[61] le permitiría una visión desautomatizada del hombre y su sistema de conducta y de valores.

[58] *Ibid*., p. 169.

[59] Kelly Hurley, "British Gothic Fiction 1885-1930", en Jerrold E. Hogle, ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 193-194.

[60] Juan Carlos Santaella, *Breve tratado de la noche*. Caracas, Eclepsidra, 1995, p. 13.

[61] Entendamos lo marginal como "lo radicalmente otro, el exceso que practica su astucia desde el exterior contra la represión". (Wlad Godzich, "La lucha por la teoría", en *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Trad. de Josep-Vicent Gavaldà. Madrid, Cátedra, 1998, p. 40.)

En torno a la condición sonora de *Pedro Páramo*

Eugenia REVUELTAS
Universidad Nacional Autónoma de México

Hablar de un clásico —y eso es para nosotros Juan Rulfo—, es siempre un reto, pues entre ellos y sus lectores hay más que una cortina, un muro de lecturas e interpretaciones que muchas veces impiden llegar al texto mismo. Esto que ha sucedido recientemente con Cervantes, ocurre con Rulfo. Hablar de él y de su obra es caminar por rumbos transitados hasta la saciedad, pero como la vanidad humana es insaciable, intentaremos encontrar una nueva veta que nos permita, no encontrar nuevas cosas sino redescubrir la belleza profunda del texto y la sabiduría de la construcción rulfiana, más allá de la historia, los incidentes y las peripecias, los personajes, el color local, etcétera, para tratar de responder cómo y por qué fue construyendo su texto y por qué él sabía exactamente que tenía que llamarse *Los murmullos,* y no el título asignado por motivos editoriales. Porque los murmullos nos remiten a la propuesta estética fundamental de Rulfo en esta obra; a la perfección a partir de la cual va atendiendo a las diferentes estrategias de la articulación sonora en lo que llamamos las situaciones acusmáticas. "Las situaciones acusmáticas son hoy día frecuentes a partir de la invención de la radio y la grabación magnetofónica, donde el oyente asume el origen de los sonidos, e incluso el de su factura, sin necesidad de asociarlo a factores visuales".[1]

Esta situación es la constante de la construcción estética en Rulfo. Juan Preciado, y todos los otros fantasmales personajes, asumen los sonidos sin formarse necesariamente representaciones visuales, lo que vuelve más difícil el fenómeno de la representación referencial; no así el de la construcción metafórica, en donde una referencia sonora nos lleva automáticamente a una metamorfosis del referencial, pues, como ya lo hemos dicho muchas veces, el mundo de la creación estética lo que se propone no es crear un referencial sino un mundo alternativo, no cerrado sino abierto a la fantasía creadora, a la imaginación o al propio ensueño del soñante:

> Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes pa-

[1] Julio Estrada, *El sonido en Rulfo.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 101.

> recían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por la mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí.[2]

Es interesante que, en todos los momentos, desde el inicio del texto hasta el final en que el mundo de los objetos, a partir de las voces que son capaces de emitir y que el creador va rescatando del aparente silencio o mudez con el que son percibidos por el común de los mortales, Juan Rulfo va construyendo un universo de una sonoridad prodigiosa en la que ritmo, melodía, silencio y sonido son utilizados con la precisión de una partitura, como intentaremos mostrar líneas más adelante.

Este contemplar al universo como un gran libro que emite voces es de data muy antigua; algunos tan antiguos como la lectura cabalística del mundo, otros tan cercanos como el romanticismo germánico, pero en cada uno de ellos se transparenta la rica intuición del poeta —ese ser al mismo tiempo privilegiado y atormentado— que es capaz de escuchar estas voces.

La metáfora del universo como un libro abierto implica que todos los fenómenos contemplados, tanto físicos como espirituales poseen un significado en el que el mundo es como "un gran alfabeto", como dice Steiner en su texto *Extraterritorialidad.* Todos los acontecimientos humanos están enviando mensajes, constituyen el universo innato de la comunicación, y es al poeta al que le corresponde descifrar esos mensajes, seleccionarlos, evocarlos como parte de su propia experiencia que debe ser compartida con los otros hombres, que eso es finalmente lo que todo creador desea. El universo es una enorme red de significación, y cada uno de los hilos de esa red puede ser rescatado por el poeta para construir *su mundo.* En el microuniverso de Comala, Juan Rulfo va hilando delicadamente toda esta red de significación a través de las metáforas sonoras y rítmicas del texto. Han quedado lejos las formas del canon narrativo dominante: realista, naturalista o costumbrista del campo mexicano para transitar por nuevos caminos.

En las ocasionales entrevistas que Rulfo dio, mencionaba que sus mayores influencias eran las que provenían de la literatura nórdica, cosa que siempre me causó extrañeza, pero ahora en esta nueva lectura esto se me ha aclarado, porque, a través de esta metáfora de libro abierto se escuchan las resonancias de la estética nórdica en las que el mundo de la naturaleza y el mundo de los objetos no es un mundo mudo sino que emite voces, voces plenas de significados que hay que deslindar y analizar y no pasar por ellos como un pobre caballo con anteojeras, sino con todos los sentidos y las capacidades perceptivas del hombre para oír esas delicadas, sutiles, a veces ominosas voces, porque no son voces articuladas —o no plenamente—, sino voces que sugieren, persuaden, simbolizan e incitan al oyente a asumir todos sus sentidos. Si no fuera así, Juan Preciado no hubiera muerto de terror.

[2] Juan Rulfo, *Pedro Páramo.* México, FCE, 1955, pp. 74-75.

> Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas, de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruega a Dios por nosotros". Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso ustedes me encontraron muerto.[3]

La secuencia toda es magistral en términos de esta vinculación entre sonido e historia. Empieza con la referencia a los sonidos festivos, "bullicio de la gente", de una plaza, que como todas las plazas en días de fiesta está llena de vida, "como si fuera un puro murmullo de la vida", pero el desconcierto y el pavor se dan cuando este "murmullo de la vida" no corresponde sino a un referencial vacío, donde no existe alboroto sino soledad. La paradoja de la situación, que no corresponde a los modelos de realidad conocida, desconcierta y empavorece al personaje. La condición acusmática de toda la secuencia recrea todas las virtualidades que la percepción tiene, sin una referencia de imagen o de representación, puesto que en la plaza no hay nadie y casi nada, y para intensificar esta situación anómala, está llena de fantasmáticas voces y presencias; ahora bien, todo el acontecimiento se da en la noche, que tradicionalmente está cargada de funestos presagios, a menos que sea escenografía para los encuentros amorosos, pero en el enloquecido vagar de Juan Preciado no ve nada, no se ve nada. Rulfo nos lleva de la mano a una situación límite, pues en la plaza y en el pueblo ya no hay árboles, ni ramas, ni hojas. Esos, los árboles, sólo existían en los recuerdos de Doloritas, que los fue troquelando en el alma de Juan, pero lo terrible es que no existiendo, él sigue oyendo su murmullo. La secuencia se va cerrando con el asedio del rumor contra Juan Preciado, pero ahora ya no es el rumor del viento o de las hojas sino algo más aterrador: "el bisbiseo apretado como en enjambre". En la secuencia nos llama la atención, y eso le da su mayor condición aterradora, el uso de "parece" y "como", pues sabemos que *a lo que es*, por aterrador que sea le tememos menos miedo que a lo que no sabemos a ciencia cierta qué es. Esta ambigüedad es lo que nos mete en esa zona psicológica del terror, y que tal vez en un delirio interpretativo podríamos pensar que es el principio de la carcoma de la muerte, sobre todo si lo remitimos al acto sacramental de la impartición de los santos óleos a Susana San Juan.

La secuencia, si pensamos en términos sonoros, va llegando a la coda final, en un inexorable diminuendo: "alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: 'ruega a Dios por nosotros'. Entonces se me heló el alma". "Helar", utilizado como sinónimo de la muerte, está vinculado a un preconstruido del habla popular que considera la vida como calor. La frase más común es "quedarse frío", pero "se me heló el alma" va más allá de la muerte física, y a manera de contracanto, y un poco como juego, "por eso es que ustedes me encontraron muerto", muerto que habla, muerto que siente, muerto que

[3] *Ibid*., pp. 75-76.

está con otros muertos y establece nuevas relaciones, ahora ya sin miedo, pues todavía muy cercano a la experiencia de su propia muerte, le comunica su aprensión ante unos pasos que él siente sobre ellos, a lo que Dorotea responde, como sabia y vieja difunta que es, "ya déjate de miedos, nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados".[4]

En la construcción rulfiana llama la atención su sabiduría y al mismo tiempo, su economía verbal, así como el manejo realmente insuperable de sonidos, palabras y silencios, que nos recuerdan también a otro autor contemporáneo como Samuel Beckett. Ambos autores utilizan las palabras medidas, cuidadosamente, con aquello que Italo Calvino pide a la literatura del nuevo milenio que es la exactitud. No hablan por aproximación sino que buscan y encuentran la única, la irrepetible, la que expresa lo que quieren decir. Y aunque a veces si hace uno un estudio de constantes léxicas, las repiten una y otra vez, ésas son las necesarias. En el caso de Beckett,

> la *reductio*, que hizo del lenguaje —y el título de su primer libro de poemas *Los huesos de Eco*, la designa perfectamente— tiene que ver con muchas cosas características del espíritu moderno […] Los silencios de Beckett, su traviesa presuposición de que una rosa sea una rosa, pero que sólo un tonto daría por descontado una presuposición tan escandalosa, o se atrevería a traducirla al terreno del arte.[5]

Como lo señalado por Steiner en Beckett, en Rulfo se da esta *reductio*, si lo confrontamos con el canon dominante en lengua española. En sólo 156 páginas construye un universo en el que las palabras, por más usuales, repetidas o escondidas, se yerguen en el texto con todo su poder persuasivo. Y creemos que, en gran parte, esto se debe a la calidad sonora del texto en sí mismo, a la musicalidad de las repeticiones, a los juegos de las cadencias, al ritmo poético dado por las alternancias entre voz y silencio. Hay momentos en los que un sonido articulado, como los fragmentos de una canción o de un lamento o queja, da toda la tonalidad a la secuencia narrativa:

> En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de un borracho "Ay, vida, no me mereces".
>
> Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio.[6]

De nueva cuenta nos enfrentamos a la experiencia acusmática. El grito, en la red de significaciones que las palabras establecen, está vinculado, por un lado, a lo que le acontece a Eduviges, que se suicida; a un borracho solitario y desesperanzado, que en

[4] *Ibid*., p. 78.
[5] George Steiner, *Extraterritorial.* Madrid, Siruela, 2002, p. 27.
[6] J. Rulfo, *op. cit*., p. 42.

las sombras de la noche —otra vez— grita su rebeldía; y tal vez, y sólo digo tal vez, a la experiencia misma del narrador. El alarido topoacústicamente ocupa dos espacios: el amplio de la noche y el ensoñado y terrible "untado a las paredes", "dentro de mí y fuera de mí, pegado a mis oídos". El "ay" que imaginamos acústicamente prolongado, de manera implícita y explícita nos remite a una atmósfera dolorosa y al mismo tiempo rebelde. Y otra vez, a manera de contracanto, como ominosa sonoridad, "el caer de la polilla", crepitante como enjambre, inexorablemente destructiva. Y envolviéndolo todo la paradoja oximórica de "el rumor del silencio", constante de la narrativa contemporánea.

Al terminar el diálogo entre Chona y un amante, perdido entre las sombras, y flotando en un espacio que no acabamos de definir, Juan Rulfo inicia otra secuencia sonoramente rica por su calidad evocativa. La comienza a manera de una didascalia teatral:

> Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas: [didascalia]
> Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar…
> En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran. [didascalia][7]

Esta microsecuencia tiene un carácter espectacular muy poderoso. Nosotros casi podemos imaginarlo como una película o una secuencia teatral en donde el paisaje cobra sentido por las voces y sonidos que la puntúan. El carácter melancólico y al mismo tiempo rebelde lo dan la canción cantada "en falsete", que yo me imagino más en segunda voz, y que enlaza dos situaciones de abandono de mujeres: la Chona y la propia Doloritas.[8]

Los encuentros y desencuentros de Juan Preciado con los fantasmales habitantes de Comala van traspasando la realidad para irse sumergiendo en un trasmundo marcado por el sueño y la muerte. En la medida que va pasando el tiempo, Juan Preciado va adentrándose en esa nueva experiencia. Y en un momento dado, cuando encuentra en una casa arruinada a una pareja desnuda —que lo remite al preconstruido "muerte monda y lironda"—, les pregunta naturalmente: "¿no están ustedes muertos?", y la respuesta tácita en el texto es el silencio, pues la pareja sólo responde con gestos: la mujer sonríe y el hombre mira seriamente. Juan Preciado, vencido por la fatiga y el desconcierto, queda dormido. En este momento de la narración se establece un frontera entre la palabra oídas antes y las palabras oídas a la pareja que está hablando mientras él duerme. Y Juan Preciado, el narrador en primera persona, dice: "Oía de vez en cuando el sonido de las palabras y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían pero sin sonido, como se oyen durante los sueños".[9]

[7] *Ibid*., p. 59.

[8] Preguntando a mis colegas de El Colegio de Michoacán sobre esta canción, me dijeron que apenas se está haciendo un cancionero tradicional de Jalisco, y por ello no es fácil detectarla, aunque, por intertextualidad automática, me recuerda de alguna manera el poema de López Velarde.

[9] J. Rulfo, *op. cit*., p. 61.

La vinculación antes señalada entre Beckett y Rulfo queda clara en el manejo de ambos autores, en los diálogos que Beckett escribe para sus obras teatrales y Rulfo como estrategias dramáticas en su texto narrativo.

(Diálogo entre Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*):
Vladimir: Tenemos nuestras razones.
Estragón: Todas las voces muertas.
Vladimir: Hacen un ruido como de alas.
Estragón: Como de hojas.
Vladimir: Como de arena.
Estragón: Como de hojas.
(*Silencio*)
Vladimir: Todos hablan al mismo tiempo.
Estragón: Cada una a sí misma.
(*Silencio*)
Vladimir: Más bien murmuran.
Estragón: Susurran.
Vladimir: Cuchichean.
Estragón: Susurran.
(*Silencio*)
Vladimir: ¿Qué dicen?
Estragón: Hablan acerca de su vida.
Vladimir: Haber vivido no les basta.
Estragón: Tienen que hablar de ello.
Vladimir: Estar muertas no les basta. No es suficiente.
(*Silencio*)
Vladimir: Hacen un ruido como de plumas.
Estragón: Como de hojas.
Vladimir: Como de ceniza.
Estragón: Como de hojas.
(*Silencio prolongado*)[10]

Llaman la atención las afinidades entre este diálogo y las constantes de motivos en torno a la reflexión de las palabras, las voces y los objetos, así como al espíritu que anima las reflexiones entre ambos escritores. La condición sonora de ambos textos, uno dramático y otro narrativo, la atmósfera de finitud y desconsuelo que anima a ambos textos, el uso de los silencios y los sonidos establecen una relación de afinidades selectivas entre ambos autores.

Los diálogos rulfianos mantienen, como el de Beckett, esta economía y esta fuerza. En el diálogo que sostiene Juan Preciado con Damiana, ésta le da una serie de información sobre su pasado, su familia, sus muertos, terminando por prevenirlo contra las voces y sus ecos.

[10] G. Steiner, *op. cit*., pp. 27-28.

[…] "Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado".

—¿También le avisó a usted mi madre que yo vendría?— le pregunté.

—No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?

—Murió. —Dije.

—¿Ya murió?, ¿y de qué?

—No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.

—Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace. ¿De modo que murió?

—Sí. Quizá usted debió saberlo.

—¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.

—¿Entonces cómo es que dio usted conmigo?

—…

—¿Está usted viva, Damiana? Dígame, Damiana.

Y me encontré de pronto en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la hierba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.

—¡Damiana!— Grité. —¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: "¡…ana …neros…!

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle:

—¡Ey, tú— Llamé.

—¡Ey, tú.— Me respondió con mi propia voz.[11]

Hay entre los dos diálogos un parentesco evidente: cada uno marcado por el espíritu de su propia casa lingüística, pero con una afinidad de propuesta estética que llama la atención. La alternancia entre voz humana y silencio, las repeticiones van midiendo la duración e intensidad de ellas, de modo que se crea una atmósfera de tensión que hace que el lector sienta la necesidad en ambos casos de leer el texto en voz alta para recuperar los sentidos profundos del texto.

Los dos caminos escogidos por Rulfo para traspasar el mundo de la realidad e ir creando su mundo alternativo son el sueño y la muerte. En ellos se conjunta la eficacia de las voces y los ruidos que, al mismo tiempo que nos remiten al mundo de lo referencial, en el universo de Comala funcionan a manera de evocaciones que se transfiguran y dan un nuevo sentido al mundo deshabitado del Comala ensoñado. Voces que se oyen pero que no tienen sonido, ruidos que se expanden por los aires pero que nada ni nadie los produce, sueños que permiten evocar persona, emociones para encontrarse con la nada, si no es, con el pesar profundo de lo inesperado, de la desdicha que nunca avisa de la soledad. "Entonces oyó el llanto. Esto lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos".

El texto rulfiano, a 53 años de su primera edición, se nos ha transformado en un clásico del que debemos gozar su lectura, que cada vez le suscitará al lector una serie

[11] J. Rulfo, *op. cit.*, p. 55.

de preguntas cuyas respuestas están en el texto mismo. Pero a veces, como si fuéramos Juan Preciado, perdemos el sendero, para, finalmente, encontrarnos a nosotros mismos y a nuestro autor, que nunca nos permitirá ser complacientes, y siempre nos producirá una vital condición de sobresalto.

Otro modo de ser Rosario Castellanos

Luz Fernández de Alba
Universidad Nacional Autónoma de México

Es innegable que a lo largo de su vida Rosario Castellanos estuvo siempre buscando otro modo de ser. Un modo de ser que, sin chocar abiertamente con la sociedad, le permitiera ser mujer y ser libre al mismo tiempo. Se sabe que en la época en la que le tocó vivir no era común encontrar mujeres en la ciudad de México que desearan ser de otro modo, pero Rosario estaba convencida de que forzosamente tendría que existir otra manera de ser mujer —otra manera de encajar en la sociedad sin ser rechazada—, y de que ella la encontraría. Esta búsqueda incesante se reflejó en su escritura y llegó a ser el *leitmotiv* de toda su obra, tanto poética como narrativa y ensayística. El humor y la ironía son los recursos que más frecuentemente usó en su literatura —y en su vida— para acercarse a ese otro modo de ser que buscaba.

En 1944, cuando había ya terminado la preparatoria, se fue de vacaciones a Chiapas y, según Dolores Castro, su mejor amiga de entonces y de siempre, regresó muy cambiada. Rosario Castellanos no sólo se había enchinado el pelo y rizado las pestañas, sino que había descubierto una importante arma blanca para defenderse del mundo hostil que la rodeaba: la ironía.

En Comitán —añadió Dolores Castro en una lectura pública—[1] todos se ríen de todos y ése era también el humor que tenía la madre de Rosario, sin embargo, mi amiga era tímida, seria y poco sociable. Le gustaba aislarse para escribir cartas.

Parece entonces que, por fin, en ese viaje a Chiapas —donde había vivido sus primeros dieciséis años— Rosario se dio cuenta de que, mediante el humor, aquello que la molestaba o lo molesto en general, podía convertirse en ridículo. Empezó desde entonces a usar la ironía para situar, en su justa dimensión, los problemas de la vida diaria. Ni ahogarse en un vaso de agua ni dejar que se la llevara una ola.

Al igual que escritores muy dotados e inteligentes como Voltaire, Ambrose Bierce, o Mark Twain, y Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia o Augusto Monterroso, entre los nuestros, Rosario Castellanos se sirvió del humor y la ironía para establecer una comunicación con sus lectores, a los que siempre colocaba en un plano superior al que ella misma ocupaba dentro de su propio texto.

[1] La lectura se llevó a cabo en la Casa de las Humanidades el 22 de junio de 2007. Dolores Castro, perfectamente lúcida a los 84 años, respondió a mis preguntas sobre Rosario Castellanos.

Por ejemplo, cuando a Rosario se le presentaba algún contratiempo doméstico, el humor le daba la libertad necesaria para decidir si el problema era ridículo y, una vez establecido esto, el incidente se convertía en materia prima para una reflexión poética llena de ironía. De ahí surgió "Autorretrato",[2] aquel memorable poema donde dice que ella tiene el mecanismo del llanto descompuesto, ya que no llora ante la ocasión sublime o la catástrofe, sino cuando se le quema el arroz o se le pierde el último recibo del predial.

Este mismo recurso, el de disparar la flecha de la ironía hacia ella misma, es el que usa en un artículo periodístico enviado a *Excelsior* desde Tel Aviv. Ahí Rosario dice que también teme tener desajustado el mecanismo que regula el corazón de una madre, ya que al pensar en su hijo Gabriel:

> Automáticamente (a mí) se me hacen unas grandes ojeras de actriz de cine mudo y con las dos manos sobre el pecho trato de apaciguar los sobresaltos de mi corazón. [...] ¡el corazón de una madre! Que todo lo adivina, que todo lo prevé. Qué raro. El mío ha de tener algún defecto de fábrica porque ni adivino ni preveo nada.[3]

En los fragmentos citados más arriba, de la clásica pareja cómica formada por *Alazon*, el falso sabio, y *Eiron*, el falso tonto, Rosario Castellanos elegía, sin falsa modestia, al falso ignorante para dirigir sus ironías contra su propia persona. En "Autorretrato", ella no llora porque la situación lo amerite, sino porque tiene "descompuesto" el mecanismo que sirve para detener o dejar salir las lágrimas. En el segundo ejemplo citado, es su corazón de madre el que debe estar defectuoso porque ella se sobresalta sin necesidad. Quizás de esta manera Rosario se defendía de quien la acusara de exagerada.

Basada en la idea de que nadie es el único y auténtico poseedor de la verdad —y ella menos que nadie— Rosario Castellanos usa la ironía para cuestionar las verdades establecidas por la tradición o la costumbre. Ella pensaba que era difícil tragarse lo que fuera sin la sal gorda de la ironía. Y no sólo fue autocrítica, sino que fue autocrítica con sentido del humor, cosa bastante rara en el México que le tocó vivir, que era muy jerárquico, muy de escalafones, muy de respeto a las instituciones, muy de hombres.

Poemas como "Pasaporte", en el que la autora responde a un supuesto cuestionario que indaga en qué consistía su oficio de escritora, es otra buena muestra de que le gustaba jugar al Eiron, o falso tonto:

> ¿Mujer de ideas? No, nunca he tenido una.
> Jamás repetí otras (por pudor o por fallas
> nemotécnicas):

[2] Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...* México, FCE, 1992.

[3] María Teresa Gómez Gleason, "Rosario Castellanos", en *Escritoras mexicanas vistas por escritoras mexicanas*. México, Representación en México de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica Internacional/Depto. Lenguas Modernas e Instituto Estudios Étnicos Universidad de Nebraska-Lincoln, 1997, pp. 44-54.

¿Mujer de acción? Tampoco.
[...] Mujer, pues, de palabra.
No, de palabra no. Pero sí de palabras.
[...] Pero si es necesaria una
definición para el papel de
identidad, apunte
que soy mujer de buenas intenciones
que he pavimentado
el camino directo y fácil al infierno.[4]

La vida pública y privada de Rosario Castellanos —dicen los que la conocieron bien— estuvo caracterizada por una visión muy crítica de las cosas que, por supuesto, se extendía hacia su obra y también hacia su propia persona. Pareciera que ella se hubiera impuesto seguir al pie de la letra un nuevo proverbio que dijera: "la ironía comienza en casa".

Por mi parte, yo lamento mucho no haberla conocido personalmente, pero me la puedo imaginar como una joven estudiante de esta Facultad, no muy alta, no muy segura, no muy bien avenida con su madre,[5] pero sabiéndose —eso sí— muy inteligente. "Una de las mujeres más inteligentes de México", recordó su amiga Dolores Castro en la citada lectura.

Al llegar de Comitán a la ciudad de México, es en la Facultad de Filosofía y Letras donde Rosario Castellanos recibe su primera gran influencia de un sinnúmero de lecturas y amistades, como la ya mencionada de Dolores Castro.

Los miembros de la generación del 50, a la que pertenecía Rosario, tienen su origen común de la Facultad de Filosofía y Letras cuando ésta ocupaba el viejo edificio de Mascarones. Varios vienen de provincia y empiezan a publicar en la *Revista de América* o en los escasos suplementos culturales de entonces. La mayoría se reunían y se leían unos a otros en cafés o en casas particulares, donde podían encontrarse Rosario Castellanos y Jaime Sabines, ambos venidos de Chiapas, Jorge Hernández Campos, Miguel Guardia; los dramaturgos Sergio Magaña y Emilio Carballido; Ida Rodríguez Prampolini que ya había presentado su tesis de doctorado en historia del arte. Todos ellos tenían la intención de consagrarse a la cultura y profesionalizarse como escritores, aunque todavía ninguno tuviera ni la menor posibilidad de hacerlo. Rosario, por ejemplo, tenía entonces muchas tareas que atender, entre las que se contaba el desarrollo del teatro guiñol en Chiapas.

Además, Rosario formaba parte de un grupo de poetas que se conoció como el "Grupo de los ocho", en el que ella y Dolores Castro eran las dos únicas mujeres que asistían a las reuniones para leer sus poesías y escuchar las de los demás.

[4] R. Castellanos, *Poesía no eres tú*. [México, FCE], 2006, p. 339.

[5] Aunque no lo dice textualmente, está implícito en el estudio psicoanalítico que la doctora María Estela Franco publicó con el título de *Rosario Castellanos. Otro modo de ser humano y libre. Semblanza psicoanalítica*. México, Plaza y Valdés, 1994.

Como buena poeta, Rosario Castellanos poco a poco fue desarrollando la capacidad de decir mucho con una sola palabra, exacta, precisa. Tenía una forma muy simple de decir que no, un no rotundo, que desarmaba a cualquiera que trataba de presionarla. Después de escuchar atentamente todos los argumentos que le presentaban para convencerla de algo que no quería hacer, con una sonrisa decía: "Pues fíjese que no" y daba por terminada la conversación.

Su prosa estuvo también salpicada de ironías que, aunque no cualquier lector pudiera celebrar, las más de las veces daban en el clavo. Recuerdo haber escuchado en Radio UNAM (6 de junio de 2006) una entrevista con su hijo Gabriel Guerra Castellanos, en la que éste dijo que incluso en los momentos más complicados y difíciles, ante los temas más enredados, su madre ponía una buena dosis de humor, muchas veces muy ácido, y conservaba la rara capacidad de reírse de sí misma. Sus observaciones —continuó Gabriel— siempre hacían bien, daban una buena sacudida con mucho de ironía, una pizca de sarcasmo y un gran sentido del humor.

Tres son las preocupaciones fundamentales que marcaron la vida y la obra de Rosario Castellanos: su vocación de escritora, la situación de la mujer en México y en el mundo, y el dolor del amor no correspondido. Para darles una salida vital, la escritora convirtió esas preocupaciones en temas de su literatura.

Uno. Tenía una clara conciencia de su vocación de escritora: "Voy a matarme de trabajo pero voy a ser escritora", escribe en alguna de sus *Cartas a Ricardo*.[6] Y en otra, que llega a México desde Madison, Wisconsin, Rosario dice:

> Me doy cuenta de que lo único que estoy haciendo es sacar el bulto a mi verdadero problema, al que tengo que enfrentar ahora sin ningún paliativo y sin ningún pretexto: ¿Soy o no soy escritora? ¿Puedo escribir? ¿Qué?
>
> Como preparar las clases me lleva mucho tiempo, voy a dedicar los fines de semana a eso, en serio. A ver qué pasa. Si no lo soy no me voy a morir por eso.[7]

Este fragmento pertenece a una carta fechada en 1966, cuando Rosario Castellanos ya había escrito y publicado la trilogía indigenista más importante de la literatura mexicana, además del libro de cuentos *Los convidados de agosto* (1964) y ocho poemarios. En 1961 había recibido el premio Villaurrutia y había tenido dos becas como escritora: la del Centro Mexicano de Escritores en México y la Rockefeller, en Estados Unidos.

¿Cómo es posible, entonces, que Rosario Castellanos se pregunte si es o no es escritora? Elena Poniatowska, que la conoció bien, se conmueve[8] de que nunca, ni en las peores circunstancias, ni en los momentos más terribles de su vida, haya eludido ninguna de sus tareas: Sentarse frente a su mesa a escribir, ir a trabajar a su oficina del décimo piso de la Torre de la Rectoría, dar sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras o impartir una conferencia a la que se había comprometido. Y yo creo que todas

[6] R. Castellanos, *Cartas a Ricardo*. Pról. de Elena Poniatowska. México, Conaculta, 1994.
[7] *Ibid*., pp. 11-24.
[8] *Ibid*., p. 19.

las mujeres que damos o tomamos clases en esta facultad, nos sorprendemos de que una colega con tal sentido de responsabilidad y capaz de una disciplina tan estricta, no haya podido valorar sus realizaciones como mujer y como escritora. Tal parece que, a pesar de que usaba el humor como escudo y la ironía como arma, durante toda su vida sufrió de lo que hoy se ha dado en llamar baja autoestima, un tema que ha producido montañas de libros de autoayuda, sin que hasta la fecha hayan demostrado su eficacia y, menos aún, sin que se sepa que de haber existido podrían haberse aplicado a una mujer de una cultura tan amplia como la autora de *Balún Canán*.

Dos. Rosario Castellanos exploró lo que significa ser mujer; cuestionó, en serio y en broma, los papeles históricos otorgados a las mujeres y criticó las restricciones sociales impuestas a ellas por los hombres. Si esto sucedía con las mujeres de todas las clases sociales en México y en todo el mundo ¿qué no pasaría con las mujeres indígenas de Chiapas? Ellas son víctimas de una doble discriminación, la misma que padecen el resto de los mexicanos indígenas y la que les impone su propia condición de mujeres dentro de sus comunidades. Nuestra escritora lo sabía desde muy pequeña porque lo había vivido junto a su nana en Comitán. Más tarde percibió la misma marginación cuando trabajó en el Centro Coordinador de la zona tzeltal-tzotzil y escribió teatro guiñol para alfabetizar a los niños indígenas chiapanecos.

Lo que hace Rosario Castellanos en la trilogía indigenista: *Balún Canán* (1957),[9] *Oficio de tinieblas* (1962) y *Ciudad real* (1960), es tratar de humanizar al indígena. Es decir, entiende que deshumanizarlo es una de las prácticas racistas de la que no estuvieron exentos en Comitán ni su propia familia, la de los Castellanos, ni la de los Domínguez; como tampoco estamos exentos los habitantes de la ciudad de México y los de las otras grandes ciudades de la República Mexicana.

Rosario supo ver la forma de volver humano el sufrimiento de los indígenas. Entendió la manera de sublimar en su literatura la rebeldía que le provocaba pertenecer a uno de esos entramados de familias que soportan con un silencio apenas mortificado la crueldad contra los indígenas. Desde niña se va rebelando contra a la situación que privilegia a los blancos y abusa de los indios en Chiapas y, cuando descubre su deseo de dedicarse por completo a las letras, entiende que el deber literario para ella es lo principal. Se aboca entonces a la tarea de que su literatura represente a esos indígenas que hasta el momento no habían sido vistos más que como sombras borrosas en el cine o en la canción—, como lo que son: seres humanos cuyas demandas son justas y cuya incorporación al país es necesaria.

Para Elena Poniatowska, Rosario Castellanos es una precursora del feminismo en México. Desde que estaba en la Facultad de Filosofía y Letras, Rosario había ido desarrollando una observación crítica del significado de ser mujer en México y de la

[9] En el mismo año de 1957, aparecieron otras dos obras importantes para la literatura hispanoamericana: *Recados contando a Chile*, de Gabriela Mistral (selec. y pról. de Alfonso M. Escudero. Santiago, Editorial del Pacífico, 1957) y *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges (México, FCE, 1987).

escasa autoridad intelectual concedida a las mujeres en nuestro país y en el mundo. Temas a los que en 1950 había dedicado la tesis "Sobre cultura femenina", con la que a los 25 años obtuvo el grado de Maestra en Filosofía, por la Universidad Nacional Autónoma de México.[10]

Rosario no tuvo que emprender los actos temerarios de las sufragistas, que seguramente fueron indispensables en su época, porque el tipo de rechazo que la mujer encuentra en la sociedad fue haciéndose cada vez más sutil. Pero el tema de la discriminación y de la marginación siempre fue para Rosario Castellanos muy importante y se topó no sólo con los casos de Chiapas, sino también con el papel secundario al que estaba relegada la mujer en prácticamente todas las faceteas de la vida en la ciudad de México. Es importante destacar que ella abordaba el tema feminista más desde el punto de vista de la academia que del de la política. Rosario nunca convirtió la fama que iba ganando como escritora para pregonar desde ahí el feminismo, sino que desde que era estudiante se mantuvo muy cerca de los temas que lo habían originado y que ella no dejaba de observar: las pequeñas marginaciones cotidianas que ocurrían en la ciudad, las grandes discriminaciones que sufrían las mujeres indígenas en Chiapas.

Como es bien sabido, Rosario Castellanos incursionó en todos los géneros literarios y puede decirse que, el conjunto de su obra, desbordó el canon de la escritura de mujeres mexicanas en la primera mitad del siglo XX.[11] Pero donde ejercita su humor más agudo y continuamente hace uso del recurso irónico es en la farsa *El eterno femenino.* Es autora también de innumerables artículos periodísticos que a lo largo de doce años se publicaron en *Excelsior*, a donde fue invitada a colaborar en la página editorial por Julio Scherer. Ahí aprendió nuestra Rosario que para ser periodista, además de la práctica se necesita un don, un don tan grande como el del escritor. Ella también lo tenía.

Las necesidades expresivas de Rosario Castellanos la llevaron de la poesía a la novela, pero el ensayo fue un tránsito lógico al que llegó de manera natural a partir de la tesis que para obtener el grado de maestría en filosofía presentó en 1950 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A partir de entonces se aficiona al ensayo. En este género recibe la influencia de Virginia Woolf, a través de su libro *Un cuarto propio*, donde encuentra una idea que la sedujo de inmediato: la idea de que la mujer que quiera ejercer su vocación de escritora necesita, en primer lugar, conseguirse un cuarto propio que la aísle de las contingencias de la atención al hogar. Desde entonces, para ella el ensayo será básicamente una reflexión sobre los procesos creativos.

Aunque en la mayoría de los textos que forman la obra en prosa de Rosario Castellanos se encuentran destellos de humor, me referiré aquí solamente a algunos de los

[10] En febrero de 2005, para conmemorar los 80 años de Rosario Castellanos, el Fondo de Cultura Económica publicó *Sobre cultura femenina*, la tesis original presentada en 1950 en la Facultad de Filosofía y Letras. (R. Castellanos, *Sobre cultura femenina*. México, FCE, 2005.)

[11] Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia, *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. México, ITESM/Fonca, 2006.

ensayos sobre la mujer, el feminismo y algunas escritoras del siglo XX, reunidos en *Mujer que sabe latín...*,[12] salpicado desde el título de ironías y buen humor y su obra más interesante como ensayista.

El título, elegido por la escritora con su acostumbrada ironía, hace referencia al famoso refrán "mujer que sabe latín ni tiene marido ni tiene buen fin". Ese refrán viene de siglos atrás, cuando los padres impedían a sus hijas estudiar temiendo que si se convertían en unas marisabidillas nadie las iba a querer en matrimonio y ellos —sus padres— tendrían que mantenerlas hasta el fin de sus días.[13] Por eso Rosario Castellanos tituló así su libro, para poner en tela de juicio esa creencia y demostrar que sí había mujeres que precisamente por saber latín, y no a pesar de ello, tenían una profesión que les permitía ser independientes económicamente y, en el caso de que así lo desearan, podían tener no solamente un marido sino muchos amigos.

Mujer que sabe latín... reúne ensayos sobre varias mujeres sobresalientes en el mundo intelectual del siglo XX, como Virginia Woolf, Doris Lessing, Silvina Ocampo, Ulalume González de León, María Luisa Bombal, por mencionar sólo unas cuantas. Llama la atención que en 1973, la escritora mexicana hubiera dedicado uno de sus ensayos a Simone Weil, cuando muy pocos sabían en México quién era esta filósofa existencialista y mística, muerta a los 34 años, y cuyo legado está ahora siendo recuperado con la reciente publicación en España de sus poemas inéditos y sus escritos históricos y políticos.

En el ensayo "Si poesía no eres tú entonces ¿qué?",[14] título que se sale de los estrictos marcos que prescribe la academia y muestra la libertad de su autora para escribir con humor y sinceridad, afirma que mediante la risa, primer testimonio de la libertad, se ha sentido tan libre como para iniciar un diálogo —al tú por tú— con los hombres más honrados, es decir, con los otros escritores. En ese diálogo, la maestra Castellanos insiste en otro de los temas que también la preocuparon a lo largo de toda su vida como escritora, el ya mencionado de la escasa autoridad intelectual concedida a las mujeres en México y en el mundo. Si un hombre y una mujer realizan el mismo trabajo, en principio, tendrían derecho a hablarse "al tú por tú": "¿Falta de respeto? ¿Carencia de cultura si cultura es lo que definió Ortega como sentido de las jerarquías? Puede ser. Pero concedámonos el beneficio de la duda. Y dejemos que el lector-cómplice se tome el trabajo de elaborar otra hipótesis, otras interpretaciones".[15]

Tres. Rosario Castellanos sufrió el dolor que conlleva el apego amoroso porque durante muchos años estuvo convencida de que no podría vivir sin que su amado le correspondiera con la misma entrega con la que ella lo amaba. Cosa que, al menos, en

[12] R. Castellanos, *Mujer que sabe latín...*

[13] Según me informa una colega de Madrid, actualmente en España "saber latín" todavía se utiliza como aviso de precaución con las mujeres. Cuando un hombre dice "ésa sabe latín" es una alerta para que sus compañeros se anden con cuidado porque esa mujer podría reclamar sus derechos.

[14] R. Castellanos, *Mujer que sabe latín...* p. 207.

[15] *Idem.*

las 102 cartas reunidas en el volumen *Cartas a Ricardo*,[16] no se ve que llegara a ocurrir. Pese a todo, las misivas que Rosario Castellanos le dirige al objeto de su amor tienen destellos de humor y la ironía no falta en ellas, como cuando dice: "le escribiré mucho sin esperar a que lleguen sus respuestas". Y añade: "Si usted quiere, haga lo mismo".

Al apego que sentía por el hombre amado le impidió verlo y aceptarlo como realmente era. Mientras no lo tuvo, pensaba que si algún día él correspondía a su amor, su felicidad sería completa, duradera y permanente. Pero, como ocurre muchas veces, cuando finalmente tuvo al objeto de su deseo, el temor de perderlo la sobrepasó y fue tan infeliz como cuando no lo tenía.

Frecuentemente permitía que la dominaran pensamientos autodestructivos y, cuando todavía creía que la química podría ordenarle el caos en el que de pronto se le convertía el mundo, se aficionó al "Valium 10".[17] Gracias a su devastadora autoironía pudo dejarnos un testimonio de esa etapa de su vida en el poema titulado con el nombre de las pastillas que todas las noches tomaba:

> El día se convierte en una sucesión
> de hechos incoherentes, de funciones
> que vas desempeñando por inercia y por hábito.
> Y lo vives. Y dictas el oficio
> a quienes corresponde. Y das la clase
> lo mismo a los alumnos inscritos que al oyente.
> [...] Y no puedes
> dormir si no destapas
> el frasco de pastillas y si no tragas una
> en la que se condensa,
> químicamente pura, la ordenación del mundo.[18]

Antes, nuestra poeta ya había experimentado la pena terrible de la pérdida amorosa, que dejó plasmada con toda la fuerza de su dolor en la *Lamentación de Dido*, su primer poema importante que escribe en 1957. Según ha dicho Monsiváis, este poema, en el que el humor está ausente para dar paso a una enorme tristeza, tiene un perfil elegíaco que viene en cierto sentido de la Biblia y del Cantar de los Cantares. En cambio, según afirma Elena Poniatowska en el prólogo a las *Cartas a Ricardo*, José Joaquín Blanco al leer las reflexiones poéticas de Castellanos "en torno al abandono, al desamor, al bien inalcanzable, al páramo inmenso, nos dice que es una plañidera".

Más tarde, Rosario Castellanos —afirma Raúl Ortiz en la presentación de la farsa *El eterno femenino*[19] — se transforma en una nueva Dido que retorna al mundo de los

[16] R. Castellanos, *Cartas a Ricardo*.
[17] R. Castellanos, *Poesía no eres tú*, p. 305.
[18] *Idem*.
[19] R. Castellanos, *Mujer que sabe latín...*

vivos y concluye su famoso poema "Meditación en el umbral", con unos versos que habrían de convertirse en el *leitmotiv* de su vida[20] y de su obra entera:

> Debe haber otro modo...
> Otro modo de ser humano y libre.
> Otro modo de ser.[21]

Este deseo atraviesa toda la obra de Rosario Castellanos y lo desarrolló tanto en verso como en prosa y, más explícitamente, en sus ensayos.

Por último, quiero destacar dos momentos políticos importantes que tuvo Rosario Castellanos, y que ponen de manifiesto su profundo compromiso ético con México. El primero fue en 1966, cuando ella era jefa de Información y Prensa de la UNAM y trabajaba en el décimo piso de la Rectoría. Ahí observa —según Monsiváis— cómo se maquina desde el gobierno el complot contra el rector, cómo se prohíja a unos cuantos vándalos que se amotinan e intentan humillar y vejar al doctor Ignacio Chávez. Rosario Castellanos elige mantener su compromiso ético y renuncia de inmediato.

El segundo fue en 1968, cuando la represión del 2 de octubre la incita a escribir el poema "Memorial de Tlatelolco", del que recordamos un fragmento:

> La oscuridad engendra la violencia
> y la violencia pide oscuridad
> para cuajar el crimen.
> Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
> para que nadie viera la mano que empuñaba el arma
> sólo su efecto de relámpago.[22]

[20] Véase el estudio de la doctora María Estela Franco, *op. cit*.
[21] R. Castellanos, *Poesía no eres tú*, p. 329.
[22] *Ibid*., p. 296.

El personaje Artemio Cruz: un narrador frente al espejo de su novela

Vanessa TELLO HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

> La memoria es el deseo satisfecho: sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde, antes que el caos te impida recordar.
>
> Carlos Fuentes

El escritor Carlos Fuentes señala que uno de los objetivos de todo escritor latinoamericano debe ser: "Re-inventar la historia, arrancarla de la épica y transformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito: salvar a los latinoamericanos de la abstracción e instalarlos en el reino humano del accidente, la variedad, la impureza".[1]

Y eso es justo lo que busca hacer en *La muerte de Artemio Cruz*, en donde las secciones narrativas del "yo", el "tú" y el "él", así como el uso del pasado, presente y futuro verbales, buscan conjugar una visión completa —interior y exterior— de un personaje que, en la evolución de su propia vida, es la síntesis de distintas épocas y sectores sociales de México.

Para Carlos Fuentes, en la novela mexicana de la Revolución hay una obligada carencia de perspectiva, pues "los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos",[2] así que en su novela busca un distanciamiento espacio-temporal mediante la recuperación de la memoria y su consecuente relato.

De hecho, desde las primeras páginas el *yo* enunciador —Artemio Cruz— marca una distancia consigo mismo al verse a través de los múltiples reflejos de una bolsa de mujer:

> Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio.
>
> [...] ¿Y el rostro? Teresa ha retirado la bolsa que lo reflejaba. Trato de recordarlo en el reflejo.[3]

[1] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*. México, Planeta, 1997, p. 95.
[2] *Ibid*., p. 15.
[3] C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1962, pp. 3-4.

La vista de sí mismo es, pues, fragmentaria: ve su identidad escindida por medio de la multiplicación de imágenes especulares.

Beatriz Sarlo, en su libro *Tiempo pasado*, afirma que el narrar una experiencia presupone una presencia real del sujeto en la escena del pasado que narra, esto es, que está siempre unida a un cuerpo y a una voz. Lo que libera dicha experiencia es el lenguaje al sacarla del olvido, siendo así como: "[L]a narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse".[4]

Es por ello que el reflejo de su propio cuerpo detona en Artemio Cruz la necesidad de relatarse su vida, de buscar las voces que conforman ese pasado que ahora llega a su fin y que sólo puede actualizarse mediante la palabra. Sólo que, en su afán de narrar-se, tanto el lenguaje como la imagen que proyecta en el espejo son insuficientes para aprehender lo real y eso sintetiza la búsqueda de Artemio a la vez que plantea la imposibilidad de su empresa, el logro del absoluto.

Con esto surge la pregunta: ¿por qué necesariamente un espejo? Bien, el espejo es el instrumento favorito del desdoblador desdoblado; las imágenes fragmentarias ponen en juego la estructuración del sujeto, creándose así un laberinto interior en el que las voces del *yo* se ven no sólo duplicadas, sino incluso multiplicadas, invistiendo al lenguaje —y por ende al relato— con la propia vida de quien se narra. La propia subjetividad de Artemio Cruz asume la decisión de convertir al relato en su morada, lo que agudiza la división del *yo* y el enfrentamiento con la muerte.

La actitud autointrospectiva que representa la rememoración de la propia vida alimenta los reflejos especulares y las figuraciones del desdoblamiento. Si el reflejo especular tiende a distorsionar la imagen que Artemio tiene de sí mismo, es interesante observar que el espejo le sirve también para multiplicar su identidad y reconstruir su relación con los otros. De hecho, Jacques Lacan afirma que:

> La sola visión de la forma total del cuerpo humano (frente al espejo) brinda al sujeto un dominio imaginario por la cual el hombre, por primera vez, experimenta que él se ve, se refleja y se concibe como distinto, otro de lo que él es: dimensión esencial de lo humano, que estructura el conjunto de su vida.[5]

Aquí, frente a los espejos, la imagen fragmentada de su propio cuerpo ofrece a Artemio Cruz la forma que le permite ubicar lo que es y lo que no es del "yo", y proyectar esas imágenes en las distintas voces que componen el relato de su vida. De manera que, desde el principio, los lectores podemos estar "preparados" para leer / conocer el relato de alguien que habla de sí mismo, viéndose a sí, pero a través de las palabras

[4] Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p, 29.

[5] Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan*, texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 128.

de una especie de "doble", de otro —u otros— "yo" de "Artemio Cruz a través del espejo". Así se pone —o más bien, se propone— un juego de espejos que no es sino ese reflejo percibido por el propio Artemio y en donde se habrán de conjugar todas las voces que conforman la del propio Cruz: "[E]ra un rostro roto en vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulantes".[6]

Resulta entonces que, de ese juego de espejos del que hablaba antes, nosotros lectores, veremos tres reflejos: TRES, número mágico que no sólo representa la divinidad,[7] sino también la eternidad... y que en la novela de Fuentes intenta representar también la TOTALIDAD*:* tres las personas gramaticales que conforman fundamentalmente ese *nosotros* unitario, total.[8] Tenemos también los tres tiempos verbales, o mejor dicho, las divisiones temporales que conforman la eternidad: pasado, presente y futuro. Y no es de extrañar que toda la novela hable desde y hacia estas tres personas y desde estos tres tiempos y busque esa totalidad, pues pretende ser un universo que, aparentemente separado del universo del lector, se convierta en puro devenir, lugar mágico y único que "está siendo" *ad aeternum*. Se crea así una especie de presente instantáneo, sin duración, es decir, sin realidad temporal, entre un pasado que ya fue y un futuro que aún no es. Se alude entonces a la imposibilidad de aprehender ese presente, pues deja de ser para ser leído.

En un marco así se vuelve necesaria la convergencia de tantas voces y tantos tiempos, que se funden y confunden. Pero a esta confusión de las tres diferentes personas se suma la que el mismo Artemio tiene con sus diferentes personajes como cuando, a propósito de su esposa Catalina, recuerda a Regina, una amante de su juventud: "—Quisiera regresar a allá, Catalina. Qué inútil. —[...] Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele".[9]

La novela se constituye entonces como un relato polifónico, donde se conjugan voces y tiempos en busca de una totalidad. Quien habla se aloja por momentos en el *yo* o en su doble, como un ser errante, en el cual los desdoblamientos y multiplicaciones

[6] C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 4.

[7] Aun si Fuentes no hubiese pretendido partir del concepto de la Trinidad cristiana en un contexto en el que el cristianismo representa la hegemonía discursiva, el número tres y su idea de totalidad funciona como referente obligado.

[8] Si seguimos a Émile Benveniste (*Problemas de lingüística general*) tenemos que: 1. *Yo* significa "la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo". (Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*. Trad. de Juan Almela. México, Siglo XXI, 2004, t. I, p. 175.) 2. "La segunda persona [tú] es una forma que presume o suscita una 'persona ficticia' y con ello reconstituye una relación vivida entre 'yo' y esta cuasi persona. [...] Se podrá definir el 'tú' como la persona no-subjetiva, frente a la persona subjetiva que 'yo' representa; y estas dos personas se opondrán juntas a la forma de 'no-persona' [=él]" (168). 3. "[Él] es la no-persona que extendida e ilimitada por su expresión, expresa el conjunto indefinido de los seres no-personales" (171). 4. "Es claro en efecto que la unicidad y la subjetividad inherentes al 'yo' contradicen la posibilidad de una pluralización. Si no puede haber varios 'yo' concebidos por el 'yo' mismo que habla, es que 'nosotros' es, no ya una multiplicación de objetos idénticos, sino una yunción entre 'yo' y 'yo-no'" (169).

[9] C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 5.

no implican dispersión sino que, por el contrario, buscan unificar opuestos y el espejo se convierte en la bisagra que asegura el encadenamiento.

El momento de su agonía se convierte así en el momento de su memoria, cuando sólo puede asirse a la vida mediante el recuerdo y mediante los espejos, donde debe —ahora sí— reconocerse en sus dobles, en las multiplicidades que conforman ese ansiado Uno siempre fragmentado, mutilado de sí mismo.

Al parecer, Artemio habita un cuerpo que le es ajeno, al que no puede reconocer como suyo. Por eso, aquel reflejo decrépito le sorprende y sólo es capaz de unificarse mediante su propio discurso, en una vuelta a su historia, a su origen, pero desde el momento de su propio deceso. La muerte representa así el cierre de un ciclo, la vida que le devuelve la muerte: "[M]e han clavado un puñal en el ombligo, el mismo ombligo que me nutrió de vida una vez, y no puedo creer lo que los dedos me dicen cuando toco ese vientre pegado a mi cuerpo pero que no es mi vientre".[10]

Ahora bien, a pesar de que los apartados que comienzan con *yo* se construyen mayormente a base de un monólogo interior, encontramos también diálogos que constituyen un contacto exterior más allá del universo intradiegético, y que dan licencia para entremezclar los recuerdos con las vivencias presentes, re-creando un universo narrativo que sólo le pertenece al sujeto de la enunciación, esto es, al Artemio Cruz en su lecho de muerte, visto / narrado desde sí mismo. Sin embargo, lo que mejor puede percibirse en el relato de Artemio es una voluntad de evadir el presente (el de su agonía, el de su muerte inminente e inasible) mediante el pasado, como si estuviese convencido de que mientras dure la narración (presente), de su vida (pasado), será capaz de prolongarla (futuro):

> Si pienso en lo que hice ayer no pensaré más en lo que está pasando [...] Ayer, ayer, ayer. Ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México. Sí. Ayer Artemio Cruz... Antes de enfermarse, ayer Artemio Cruz... No, no se enfermó. Ayer Artemio Cruz estaba en su despacho y se sintió muy enfermo. Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No enfermo no. No Artemio Cruz no. *Otro*. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. *El otro*. Artemio Cruz está enfermo; no vive, no vive. *Artemio Cruz vivió.* Vivió durante algunos años... Años no añoró, años no. *Vivió durante algunos días. Su gemelo.* Artemio Cruz. Su *doble*. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer.[11]

Me parece que en esta cita (las negritas son mías) pueden resumirse algunas de las cuestiones que ya he mencionado, así como algunas otras que me interesa destacar, como es la *otredad*, ya que sirve de vehículo para "transportar" tanto espacial como temporalmente a las tres personas en las que se fragmenta Artemio Cruz.

[10] *Ibid*., p. 130.
[11] *Ibid*., p. 5.

Esta *otredad* me parece que supera la idea del doble. La memoria, el recuento de la vida pasada —y que se actualiza en el *yo*— trae consigo un *alter ego* de Artemio Cruz, aquel que mira para salvarse de la única proyección de sí mismo, de su muerte, puesto que al unir a este "tú" un "él", nos encontramos con un doble desdoblado, pero también "triplicado": "Tajo de tu memoria, que separa las dos mitades; soldadura de la vida, que vuelve a unirlas, disolverlas, perseguirlas, encontrarlas: la fruta tiene dos mitades; hoy volverán a unirse: recordarás la mitad que dejaste atrás: el destino te encontrará".[12]

Esta conciencia de alteridad va creando a sus personajes que, de este modo, se vuelven no sólo la suma de sus circunstancias y vivencias personales, sino también la suma de las ajenas:

> Sintió que entraba duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás, las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó.[13]

Estas vidas, hasta entonces extrañas, van conformando a la de Artemio, que ya no podrá ser un Artemio Cruz único e indivisible, sino que irá, a través de su vida, acompañado —a veces para bien, a veces para mal— de todas y cada una de las personas con las que se ha cruzado en su vida. Esta multiplicidad de vidas propias se va narrando en la agonía, aun cuando parecen tan lejanas y diferentes a él mismo: "Los hijos de la chingada son estos objetos, estos seres que tú convertirás en objetos de tu uso, tu placer, tu dominación, tu desprecio, tu victoria, tu vida: el hijo de la chingada es una cosa que tú usas: peor que nada".[14]

Éstos, llamémoslos "dobles", muestran a Artemio como una especie de espejo esperpéntico en donde la realidad aparece deformada, pero reconocible. Así, él mismo se reconoce como un "hijo de la chingada". Me parece que esto retoma lo que afirma Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, que todos somos "hijos de la chingada". Artemio Cruz es el "hijo de la chingada" por excelencia (tanto literal como metafóricamente hablando, pues no hay que olvidar que Artemio es hijo de Isabel Cruz, una mulata que es violada por el patrón, hija pues, de la Malinche y de Cortés), y por eso se reconoce fácilmente en todos los demás, se sabe semejante a ellos. Sin embargo, son estas similitudes las que lo separan y lo dejan solo, condenado a ser enemigo de sí mismo y de otros como él. Artemio Cruz es el otro, los otros, los hijos de la chingada somos todos, es él, eres tú, soy yo... El personaje representa así la imagen terrible y desnuda del mestizo, que no puede negar las sangres que violentamente conforman la suya.

Por supuesto que, a lo largo de la novela, estos múltiples espejos parecen repetirse hasta el cansancio, como en el caso de su hijo Lorenzo, quien se erige como otro de

[12] *Ibid*., p. 6.
[13] *Ibid*., p. 26.
[14] *Ibid*., p. 85.

sus dobles: su propio hijo, su propia sangre, pero renovada. Si Artemio es una especie de "ángel caído", Lorenzo es el ángel puro, idealista que marcha a España —quizá también como una vuelta a uno de sus orígenes— a luchar por sus ideales en la Guerra Civil, y que, al contrario de su padre, nunca traiciona y muere en una tierra lejana defendiendo aquello en lo que cree. Sólo que no es sino hasta su agonía que Artemio es capaz de reconocerlo: "ay, gracias, que me enseñaste lo que pudo ser mi vida, ay, gracias, porque viviste ese día por mí".[15]

Es en ese momento cuando acepta haber sido un gran traidor, pero si él es todos los demás, entonces todas las traiciones cometidas a lo largo de su vida son traiciones a sí mismo, pues ha tenido que olvidarse de un sí-mismo originario —y por ende de su propia historia—para seguir adelante, siempre mirando hacia el frente, al tiempo que va construyéndose un sí *otro* que pretende borrar un pasado que lo acecha en continuos encuentros con los demás; espejos en los que se niega a verse reflejado. Lo que no puede hacer es no ver su propio reflejo, el de un cuerpo enfermo y condenado a morir, del que ya no podrá escapar más. Y es justo esta imposibilidad de escape la que lo fuerza a mirar-se primero y narrar-se después:

> [E] legirás, para sobrevivir elegirás, elegirás entre los espejos infinitos uno solo, uno solo que te reflejará irrevocablemente, que llenará de una sombra negra los demás espejos, los matarás antes de ofrecerte, una vez más, esos caminos infinitos para la elección.
>
> [...] dejarás de ser todos los hombres que pudiste haber sido, querrás que otros hombres —otro— cumpla por ti la vida que mutilaste al elegir entre al elegir sí, al elegir no, al permitir que no tu deseo, idéntico a tu libertad, te señalara un laberinto, sino tu interés, tu miedo, tu orgullo.
>
> [...] la memoria es el deseo insatisfecho hoy que tu vida y tu destino son la misma cosa.[16]

El mundo del espejo esperpéntico no termina con el reflejo de Artemio, sino también con el mundo que le rodea, pues en él, todo es doble: doble moral, doble contingencia social:

> Desde la mesa, se veía la explanada del nuevo frente moderno de Acapulco, levantado con premura para satisfacer la comodidad del gran número de viajeros norteamericanos a los que la guerra había privado de Waikiki, Portofino o Biarritz, y también para ocultar el traspatio chaparro, lodoso, de los pescadores desnudos y sus chozas con niños barrigones, perros sarnosos, riachuelos de aguas negras, triquina y bacilos. Siempre los dos tiempos, en esta comunidad jánica, de rostro doble, tan lejana de lo que fue y tan lejana de lo que quiere ser.[17]

[15] *Ibid*., p. 145.
[16] *Ibid*., p. 123.
[17] *Ibid*., p. 88.

Realidades dobles, espejos esperpénticos de seres y entornos que construyen las multiplicidades subjetivas de un mismo México que va conformándose, como el mismo Artemio, como un enorme rompecabezas multiforme.

Sólo que no hay que olvidar que entre el doble y la imagen especular hay dos distancias insalvables: por un lado, la conciencia de ser el mismo sujeto en dos posiciones ficcionales discursivas distintas, y el acto de verse reflejado en "otro" sujeto para reconocerse en él (a manera de espejo) e ingresar en una dinámica de atracción, mediación o rechazo. Lo que hace Fuentes es tratar el asunto del doble desde la perspectiva de la muerte, esto es, mediante la expresión metafísica del encuentro con sus otros "Artemios", una actualización mítica: la contemplación de sí mismo como el acto inmediatamente anterior a la muerte.

Esta dimensión es mítica, en la medida en que la autopercepción de su desdoblamiento se enmarca en una búsqueda de un sí mismo total y ya no fragmentado (uno que ya haya unido el rompecabezas que conforman los pedazos de memorias del relato) por medio de una búsqueda de correspondencias, el deseo de recuperar una unidad ¿originaria?, un lugar estable en el mundo, el lugar de la enunciación.

Si bien la mirada especular sugiere al espejo como un mero objeto práctico, al plantear el conflicto entre la realidad y la apariencia pone de manifiesto, por un lado, que la percepción humana sólo es capaz de captar un fragmento de la realidad y, por otro, que el espejo presenta tan sólo la bidimensionalidad de un objeto, mientras que el sujeto se encuentra en realidad en un plano tridimensional; es decir, el espejo *no* puede ofrecer una imagen total, por lo que acentúa la fragmentación, la parcialidad de los hechos, de la narrativa, y por lo tanto, la división del sujeto. La imagen especular permite así una definición sólo parcial del sujeto que también se mira en los otros a la vez que realiza inversiones y trasgresiones que aumentan la ambigüedad de la narración, pues es el lenguaje el que asume el mismo carácter incompleto que ofrecen las imágenes

Pero si la subjetividad se experimenta como un exilio del mundo de la unidad, la búsqueda, y la subsecuente amalgama de las tres voces que conforman la novela, vuelven a ella. Artemio Cruz consigue completarse mediante la duplicación —o triplicación— de la mirada y de la voz, terminando su propia construcción a través de la llegada de una alteridad que viene a confirmar sus límites y su continente. El desdoblamiento es así la clave de la experiencia.

Volvamos entonces a nuestras tres personas, y a la forma en que funcionan en la novela. Empecemos por la tercera del singular. La inserción de este "él" implica la omnisciencia y la ubicuidad. Pasa de un espacio a otro, de una situación a otra sin el más mínimo recato y sin resultar por ello abrupto (parece más bien sólo su modo de informar al lector), puesto que nos presta su mirada. Así, vamos por las calles del centro de la ciudad de México, ahora con Catalina y Teresa (esposa una, hija la otra de Artemio Cruz), ahora con Artemio y sus socios, siguiendo sus pasos —y así sus destinos— adivinando sus pensamientos, sus recuerdos, en una continua invitación al lector a relacionar, a partir de sus propias conclusiones y descubrimientos, los hilos que manejan las vidas de cada uno de los personajes.

En estos apartados se permiten cambios de narradores y es donde más voces escuchamos (polifonía), donde mayor movilidad de tiempos: especie de *flashbacks* que nos informan cómo y por qué se ha llegado a la escena del comienzo de la narración. De esta forma se ofrece una visión que intenta "totalizar" dicha polifonía, pues tiene como función completar un panorama que de otro modo no tendría sino la visión de un narrador que, aunque aparentemente extradiegético (y supongámoslo por tanto, "objetivo"), no podría contarnos desde otras voces y perspectivas.

En cuanto al "tú", parece que quien hablara es este "Artemio a través del espejo", capaz de ver más allá de la realidad circunstancial a la cual está limitado el personaje, cumpliéndose así lo que afirma Jacques Lacan: el inconsciente es el discurso del *otro*. Su voz es así acusadora; lo atormenta con imágenes que parecen sacadas de un mal sueño (que recuerda un poco —o bastante— al fantasma del futuro en "A Christmas Tale"). Esta voz lleva un tono "profético", de destino casi trágico que va cumpliéndose a pie juntillas, hasta más allá de la muerte de Artemio (y por tanto, más allá de la novela): "te convertirás en tu propio enemigo para continuar la batalla del orgullo: vencidos todos, sólo te faltará vencerte a ti mismo: tu enemigo saldrá del espejo a librar la última batalla [...] tu doble, otra vez tu doble: tu último enemigo".[18]

Aparecen así imágenes oníricas y torturadas que iluminan el drama del sujeto entregado al discurso como única e inoperante defensa contra el silencio final que representa la muerte.

Otra de las voces que componen la polifonía de Artemio Cruz es aquella salida de la grabadora. Lo que se escucha es la voz de Artemio venida de un pasado próximo, mediada por un reproductor, y por tanto, artificial, producto de los avances tecnológicos: "Sí, cómo no, es mi voz de ayer —¿ayer, esta mañana? ya no distinguiré— y le pregunto a Pons, mi jefe de redacción —ah, chilla la cinta; ajústala bien Padilla, escuché mi voz en reversa—: chilla como una cacatúa: allí estoy".[19]

La cinta se desliza y, con su voz, se desliza un simulacro de Artemio Cruz. Alberto Moreiras, en su texto *Interpretación y diferencia* (1991), afirma que al momento de la muerte o de su realización se da una necesaria disolución de la identidad que abre la posibilidad de una nueva identidad especulativa, ya nunca estable, a la que denomina *simulacro*, y donde éste es en cierto sentido la resistencia a la muerte de la identidad: es la recuperación de la identidad como diferencia. Este simulacro instituye la posibilidad de la muerte. En Artemio Cruz hay un reconocimiento de sí ante la imagen especular, y también en el reflejo fónico / vocal que constituye su propia voz reproducida por la grabación. Su identidad vuelve a verse fragmentada por esta voz especular que, al tiempo que es capaz de crear-se a sí misma como otra desde la distancia, también reconoce la imposibilidad del autoconocimiento, puesto que él mismo se siente ajeno, lejano. Artemio Cruz no puede captarse en una identidad estable, sino que va transfigurándose, multiplicándose. Podríamos incluso hablar de una *inversión autográfica*, esto es, de un

[18] *Ibid*., p. 53.
[19] *Ibid*., p. 32.

desplazamiento del sujeto a su simulacro, puesto que éste implica un modelo presente / ausente como la propia muerte. La vida del protagonista se desenvuelve así en el intento de la repetición de un suceso, logra su reconstrucción por medio de contar la propia vida en una especie de narcisismo que pretende conjurar la destrucción total del sujeto, que devendría en su muerte.

La vuelta al *yo* es también un regreso al presente de Artemio, a las horas que le quedan de vida, del relato de su vida; una vuelta a una realidad espacio-temporal de la que el personaje busca salvarse por medio de la memoria, pero cuya condición sensorial no le permite un total desprendimiento. Casi sin querer, Artemio vuelve a su conciencia presente, a su estar rodeado de médicos y de gente a la que no parece importarle si tiene o no algo que decir —que para eso estamos los lectores— pues lo único que esperan es su muerte. Eso, su muerte es lo verdaderamente importante, ya no su vida o lo que hizo de ella:

> Ella [Teresa] no tiene nada que decir. Mírala. Sentada con las manos dobladas y el traje negro, esperando. Ella no finge. Antes, lejos de mi oído, te habrá dicho: "Ojalá todo pase pronto. Porque él es capaz de estarse haciendo el enfermo con tal de mortificarnos a nosotras".[20]

Así van cerrándose los ciclos que la narración aparentemente ha ido fragmentando, pues la idea de circularidad del tiempo, de esta búsqueda de eternidad puede darse cuando la vida y la muerte se unen en un mismo instante: justo en el último apartado de la novela (el correspondiente al 9 de abril de 1889), donde se narra el nacimiento de Artemio Cruz y también su muerte. En algún momento, Artemio:

> [R]ecordó que siempre había mirado hacia adelante, desde la noche en que atravesó la montaña y escapó del viejo casco veracruzano. Desde entonces no había vuelto a mirar hacia atrás: desde entonces quería saberse solo, sin más fuerzas que las propias.[21]

Sin embargo, en su lecho de muerte y en medio de su agonía, no puede evitar hacer un recuento de su pasado, de cómo es que ha llegado a convertirse en esto que es sólo capaz de ver como una suma de reflejos, como una imagen fragmentaria. Pero, ¿reflejo de qué? De su ser, de su estar, en donde tiene que aceptar que no ha sido él el único arquitecto de su destino, sino que la Historia, y todo aquello que le echaron desde antes de nacer también lo ha ido conformando; que no puede, para completar su imagen, hablar desde sí mismo solamente, desde ese *yo* puro, solo y desnudo, sino que también tiene que hacerlo desde el *tú* —que es su testigo acusador— y desde *él*, a quien trata como una pieza más de su propio juego. Es sólo a partir de esta suma de instancias que conforman un *nosotros* desde donde puede dar cuenta de una realidad y sus espejos, en un afán de construir una realidad, o mejor dicho, una ficción totalizadora.

[20] *Ibid*., p. 15.
[21] *Ibid*., p. 111.

Muestrario poético:
una lectura de *Anagnórisis*, de Tomás Segovia

Judite RODRIGUES
Universidad París X

Manuel de Diego BALBUENA PANTOJA
Universidad de sevilla

Se acaba de publicar en España, en la editorial Pre-textos, el último poemario de Tomás Segovia, *Siempre todavía*, que reúne los poemas escritos entre 2006 y 2007. Las palabras del poeta hispano-mexicano nos invitan a "recobrar el sentido" de los versos de Machado. "Hoy es siempre todavía"[1] escribe el poeta sevillano, "mañana es también hoy"[2] contesta Tomás Segovia en *Figuras y melodías*. Pasado, presente y futuro se funden en un punto único que es la palabra poética. Comentando los versos de Machado, Tomás Segovia afirma la exigencia de hacerse cargo de la herencia del pasado:

> Lo que dicen esos dos magníficos versos de Machado es que la historia, como la humanidad lo ha sabido desde siempre, excepto tal vez en el colmo de la actual frivolidad, no consiste en tener futuro, sino ante todo en tener pasado. […] no se puede tirar a los muertos por la borda. La humanidad no sería histórica, es decir no sería humana, si hubiera empezado con nosotros, y si los muertos no estuvieran embarcados con nosotros, tiránicamente, en este barco del que no se apearán nunca: el buque Todavía.[3]

Reanudamos aquí con una escritura poblada por la presencia de los muertos; ese buque "Todavía" nos remite pues a una Comala marítima. En ese navío purgatorio, la voz poética se define como depositaria del legado de los padres. Recuerda y recoge Segovia la siguiente acepción: "Agnición […] En el derecho hereditario… la declaración por parte del heredero de aceptar la herencia. *Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe*".[4]

[1] Antonio Machado, "Proverbios y cantares", en *Poesías completas*. Madrid, Espasa Calpe, 1969, p. 198.

[2] Tomás Segovia, *Poesía (1943-1997)*. Madrid, FCE, 1998, p. 395.

[3] T. Segovia, *Sobre exiliados*. México, El Colegio de México, 2007, p. 140.

[4] T. Segovia, *Poesía (1943-1997)*, p. 219. (En adelante, las referencias que aparecen entre corchetes fueron tomadas de esta edición.

Para comprender mejor esa labor de acercamiento al pasado individual y colectivo proponemos volver las páginas del poemario que marcó un hito en su trayectoria: *Anagnórisis*. Verdadero laboratorio del trabajo de memoria, esta obra se construye como una búsqueda de la palabra donde se da el reconocimiento, palabra seductora, palabra fiel y disidente. Nuestro trabajo es un breve muestrario con la única pretensión de invitar a la lectura de una de las obras imprescindibles de las letras poéticas contemporáneas.

Anagnórisis marca una primera etapa en la trayectoria poética y vital de Tomás Segovia. La vida y la obra de este poeta están, de hecho, íntimamente ligadas. Para Segovia la poesía debe estar en contacto y diálogo constante con lo cotidiano y lo real. Es por eso que da poco crédito a la invención en poesía. En una entrevista (que, en el caso de nuestro poeta, suele llegar a ser una conversación) realizada para el periódico mexicano *La Jornada* propone una clasificación singular de los diez mandamientos del artista: "El primero: no inventar, el segundo: no inventar, el tercero: no inventar... y así hasta el diez",[5] después añade: "cuando me siento que ando mal es cuando veo que estoy inventando". La poesía de Tomás Segovia es por lo tanto una poesía de la experiencia. Ahora bien, la escritura de este libro de poemas corresponde a un momento de crisis para el poeta: los conflictos no resueltos marcan la necesidad para él de un tiempo de retiro y de meditación: "Yo les decía a mis amigos que llega una edad en la vida de un hombre en que tiene que retirarse a meditar en el desierto y yo he decidido que París es el desierto, y me voy a meditar al desierto".[6] Es entonces en París y en Montevideo donde Tomás Segovia compone *Anagnórisis*: el alejamiento y la distancia van así a situarlo en un lugar privilegiado para poder meditar. Este poemario consiste en una primera mirada global sobre su trayectoria y por ello es particularmente rica en enseñanzas por su valor de recuento. Este sentimiento de término y de conclusión da una dimensión más reflexiva a este conjunto poético que se construye de forma autónoma y que presenta un panorama completo del análisis del poeta (observación, búsqueda de causas y de consecuencias, y objetivos a alcanzar). Un verso resume esta intención: "para acordarme de por qué he vivido" [222]. "Para" enuncia el fin, "por qué" profundiza en las razones y objetivos perseguidos, y "acordarme" inscribe al enunciador poético en el trabajo que por lo tanto le corresponde: el trabajo de la memoria.

Anagnórisis permite al poeta elaborar un primer balance de sus andanzas y de sus dependencias. El título del poemario testimonia así este esclarecimiento de una identidad hasta ese momento oculta o envuelta en brumas. La anagnórisis es en efecto el momento del reconocimiento y de la identidad revelada. En las creaciones literarias, este episodio corresponde a una situación con una fuerte intensidad dramática: el velo levantado y la bruma disipada permiten la identificación del protagonista. La bruma es de hecho una imagen recurrente en la obra: es aquella que entierra en el olvido ("la niebla me sepulta" [221], "la niebla borradora de preguntas" [225]), pero es también

[5] Mónica Mateos, "La sabiduría de la humanidad está en la poesía: Tomás Segovia", en *La Jornada*, México, 8 de enero de 1999, pp. 39-40.

[6] Ivonne Yocasta Sánchez Gómez, "Entrevista con Tomás Segovia (audio)", 2006. www.rfi.fr/actues/articles/074/article_243.asp (28/03/2006).

ella quien ofrece algunos instantes de ignorancia y de despreocupación ("niebla de paz que pone en tregua / al fanático azul" [223]). Ahora bien, la afirmación de la identidad no puede hacerse sin el pilar fundacional de la memoria. La anagnórisis va a darse también en la progresión de las tinieblas hacia la luz y hacia la transparencia ("la niebla al cabo habrá de despejarse" [225]).

Este poemario se construye como un laberinto poético donde la lectura cronológica pierde su sentido. El poeta guía al lector de página en página en un trayecto indicado por flechas, para hacerle penetrar en los círculos concéntricos de su espíritu atormentado. Las vías de acceso a la obra son múltiples y la progresión puede hacerse de diversas formas. Por otra parte, canto y música dominan el poemario que se presenta como una composición musical inacabada. El preludio reúne más de la mitad de los poemas, luego el interludio se ejecuta brevemente y ofrece una corta pieza de temática amorosa. La coda parece dar conclusión al único interludio. Las "señales" cierran el conjunto en una *suite* que se revela abierta a temas variados. El final reúne siete fragmentos de música donde el ritmo se instala en la continuidad de la palabra y de la prosa. El recital dado por el locutor poético sorprende y desconcierta: prosa poética, canciones intercaladas, canción infantil, presencia de un coro a la manera antigua, poema-diario, cancioncillas, poema-preludio de cerca de 1 400 versos… La palabra poética saca partido de los diversos modos de expresión puestos a su disposición y compone un concierto de sentimientos, de emociones, de dictámenes, de descubrimientos, de reflexión, de rebelión, de resignación, de humanidad pero también de contemplación y de deseo. En este concierto de sentidos todo se metamorfosea: los seres humanos se descomponen ("seres bultos y voces duermen juntos" [220]), pierden sus contornos ("surgen formas" [220]) y los elementos de la naturaleza participan de este festival musical una vez dotados de capacidad sensorial ("habla a solas el sol en el poniente, / mas toca su lejana voz de oro" [231]). Prosopopeyas y personificaciones se suceden para hacer de los sujetos de la naturaleza los principales instrumentos de la representación musical. Conviene por ello mostrar cómo el trabajo de memoria va a unificar esta sinfonía de sentidos. La memoria del poeta, convidada al banquete en la hora del balance, va a declinarse bajo dos formas: el elemento humano (mediante la personificación) y el agua.

En la representación de la anagnórisis del poeta se convoca a varios personajes. El primer interlocutor de la voz poética es naturalmente la memoria a la que apostrofa invitando a abrir los ojos. El poemario se abre con el sueño de los amantes: la ciudad dormida todavía y atrapada por la niebla ("la ciudad amanece entre los brazos de la niebla" [220]). El espacio urbano y los elementos de la naturaleza aparecen humanizados mediante el recurso al campo léxico de los hechos amorosos ("caricias", "besos", "labios indecisos", "susurro", "suspiro" [220]) y el sujeto poético, cual diablo cojuelo, contempla el sueño de la ciudad y exhorta a la memoria a participar en este movimiento de las tinieblas hacia la luz. El sujeto lírico, jefe de orquesta, dirige esta sinfonía de obertura e impone los cambios de ritmo: *allegro* ("disuélvelo fusión dilúyete memoria / entra en las aguas lávate flota" [221]) y *moderato* ("sosiégate memoria / atrévete a mirar ya pasó todo" [222]).

Es al alba cuando todo se determina. Ahí es donde se encuentra el locutor poético: "qué glacial esta aurora / en cuyo umbral me han puesto y han cerrado la puerta" [273]. Ahora bien, el alba es el instante que simboliza la unión y el acercamiento de los contrarios. El oxímoron es pues el recurso estilístico que va a poner en evidencia la unidad de las realidades que parecen excluirse y que va a definir el pacto de la memoria ("intemperie hecha abrigo" [220], "hervía / fría la mar" [227], "son los huecos de presencia" [243]). La invitación hecha a la memoria es pues la de recorrer en sentido inverso la trayectoria del poeta:

> puedes ya abrir los ojos
> no te va a herir la vida nuestra
> [...] estás donde querías no te arredres
> lo vamos a soñar todo otra vez [222]

El posesivo "nuestra" indica la unión entre una memoria indócil e intimidada, y el yo poético que aspira a asumir su historia. Al sujeto lírico le conviene entonces remontar las aguas del pasado, regresar sobre sus pasos para poder contemplar su propia crónica de un infame rechazo ("Y vivo aquí entretanto sin delatarme nunca / aunque no puedo más, hermanos míos, no puedo más" [226]). Acompañante en el periplo de este remontar las aguas, la memoria se dibuja bajo las características de un personaje femenino: una viuda violada pero deseable: "desnuda la memoria aún es hermosa" [223], "viuda memoria" [227], "[…] blanca memoria vïolada / como entonces dormías desnuda frente al tiempo?" [232]. Esta memoria sin defensa, desnuda, enlutada y vagabunda, sigue siendo difícil de encarar y el sujeto poético se vale de algunos filtros para poder contemplarla ("tu intacta desnudez me cegaría / a mí el de los ojos impuros" [232]). La voz lírica se presenta aquí en términos de impureza para proceder a este retorno vertiginoso a las fuentes de la vida.

Pero la memoria se disimula igualmente bajo la apariencia de Mnemósine, personificación de la memoria en la mitología greco-romana, madre de las nueve musas. Ella es aquí la compañera fiel del sujeto poético que bebe de su pecho: "al menos tú sigues a mi lado / [...] aún probaré la seca costra insípida / de aquel tonificante chorro de tus memorias" [273]. El poeta asocia aquí la vejez a la memoria y es bajo los rasgos de una madre desconsolada y abrumada por la huida de sus hijas que se dibuja este personaje. Es el interlocutor poético el que la lleva a cuestas ("Marcharemos, / tú hinchada y fría entre mis brazos" [273]). Imágenes llamativas con fuertes contrastes cromáticos toman ahora el relevo en la representación alegórica de esta marcha nocturna donde el sujeto poético transporta su memoria violentada, ensangrentada, degollada: "Iremos hasta el fin, memoria degollada, y - / ¿qué podrá de este horror salvar la muerte?" [272].

Un poema del preludio, "Recitativo disperato", se construye como un apóstrofe vehemente, incluso violento, donde el yo poético herido se dirige directamente a la memoria. Ésta es ahora representada bajo los rasgos de una anciana que nos recuerda a las de los cuentos infantiles. El tono es agresivo, el estilo enfático y declamatorio, y el

poeta se muestra particularmente virulento y lleno de resentimiento. Aquí el apóstrofe marca una distancia y una incomprensión entre los dos personajes. El personaje que representa a la memoria queda en efecto inmóvil y mudo frente a esta exhortación. Los recursos oratorios de la voz poética (imperativos, interjecciones, frases exclamativas) se quedan sin efecto: "Pero no, nada, no te mueves" [271]. Sorda a las arengas del poeta, la anciana cuenta y recuenta los recuerdos de la misma forma que un avaro cuenta sus monedas de oro. Ella lleva consigo una alforja que contiene las imágenes manchadas y deslucidas del pasado que ella distribuye con cuentagotas. Las imágenes destiladas son aquí los recuerdos dispersos y olvidados. La memoria toma así la apariencia de una mujer avara que rechaza deshacerse de sus recuerdos, aquellos mismos que atormentan el espíritu del sujeto poético que sólo aspira a liberarse de los traumatismos de su pasado. Pero en esta batalla interna e íntima, la memoria queda siempre victoriosa ("Está bien, tú ganas otra vez" [271]). La condena del poeta es entonces cohabitar con esta mujer inoportunamente fiel, esposa asustadiza que no quiere romper con el pasado. Encadenado a su historia y recluido en sus heridas originales, el sujeto lírico esgrime una amenaza: la de la separación definitiva con esta mujer víbora. Y va más lejos que proponer un simple divorcio amistoso: amenaza con asesinarla. Ese asesinato consiste en el olvido total, a riesgo de perder la integridad de su historia:

> Pero piensa, memoria, vieja avara, esposa remilgada (¡la obscena eres tú!), piensa que yo también te puedo dar la espalda, que puedo morir viudo, célibe, desmemoriado [...] si un día me decido a entrar sin ti en la noche, a hundirme solo en la profundidad de la amante inmensa, la gran amante indiferente y ávida, y estéril como tú, pero que ella sí va a devorarme sin asco ni avaricia —¡la hambrienta!— y no pensando en nada. [271]

Es en los brazos de su amante donde amenaza refugiarse. Y esta otra mujer no es otra cosa que el olvido, mujer devoradora de hombres, que aunque estéril parece dispuesta a aceptarlo y a absorberlo todo. En la hora del balance, el poeta constata que esta memoria perjudicial y perniciosa le ha costado caro ("todo lo que me has quitado" [271]). Esta memoria obsesiva, esta mirada desesperadamente vuelta hacia el pasado, ha acabado por robarle algunos instantes de su vida.

Amarga conclusión que se hace en el poema, donde la memoria, que habría debido ser el pilar de construcción de la identidad del poeta, es aquí todo lo contrario: es una carga que éste debe soportar, llevar y transportar a lo largo de sus vagabundeos por el mundo. Impotente frente a las secuelas de la memoria, se refiere a ella con términos relativos a la herida y la enfermedad: "llagas feas de la memoria" [270]. Conviene señalar aquí la potencia representativa de la escritura de Tomás Segovia. La metáfora animada de la memoria y el recurso a la alegoría proponen una puesta en escena convincente de los conflictos que atormentan al sujeto lírico. La memoria no está sólo personalizada sino que toma vida y dispone de una capacidad de decisión propia. En la poesía de Segovia, la memoria tiene siempre una dimensión sexual: consiste en una figura femenina que se declina bajo los rasgos de la madre, la amante, la mujer fiel, la

viuda, la mujer violada o incluso la mujer estéril. Esta figura encarna todas las contradicciones del personaje. La memoria es ante todo necesaria en la búsqueda de sí mismo y se convierte pues en inalcanzable: "Memoria, detente que te vea un momento, / álzame que domine el panorama..." [266]. Pero ella puede también ser inhibidora y por lo tanto signo de castigo y de represión.

El flujo de palabras de este largo preludio poético (composición musical despojada de toda puntuación) representa bien este largo río que incita a la navegación a contracorriente. En la escritura de Segovia las metáforas del agua son múltiples y en este poemario el tiempo surge caracterizado por este elemento: "la marea del tiempo se derrama / [...] arriba al otro lado inversa catarata" [222]. Con una metáfora hilada, el tiempo aparece invertido y derramado. Es este un tiempo esparcido, disuelto, estallado, pero también un tiempo asesinado: "no tendré paz hasta que incendie el tiempo / tendré que asesinar el hoy y abrirle el vientre" [273]. Una vez que se han suprimido los límites y que se ha anulado la contabilidad científica del tiempo (inadaptado ya a la realidad del sujeto poético) es posible acceder a ese lugar donde comienza la búsqueda de uno mismo:

> tiene que haber un sitio
> donde empieza a medirse la distancia
> un oriente escondido una cruz cardinal
> desde donde pensar el detrás y el delante
> el dentro y el fuera
> el más allá y el más acá. [235]

La fusión y confusión de los tiempos facilita así el acceso a las fuentes de la memoria. Ahora bien, la escritura de Segovia recurre con frecuencia a figuras que unen elementos contrarios. Aquí, la paradoja consiste en alcanzar los recuerdos mediante el olvido. Bebiendo de la fuente de Leteo, fuente del Olvido, el sujeto poético puede encontrar las respuestas a sus interrogantes: " 'para acordarme de por qué he vivido' / entro en las aguas de un blanco Leteo / es la luciente confusión del tiempo" [222]. La inversión del recorrido vital corresponde de hecho a la inversión de las representaciones simbólicas y a los trastornos temporales. Por otra parte, la confusión de los tiempos es también aquí la confusión de los elementos. El agua, el fuego, el aire y la tierra aparecen confundidos y el sol adquiere un aspecto líquido: "sol diluïdo" [223], "raudales de sol blanco" [227], "el sol se ahoga" [223].

La analogía entre el tiempo y el agua es recurrente a lo largo del poemario. Esta relación de reciprocidad traduce la concepción de temporalidad del yo poético: no consiste éste en un tiempo lineal sino en un tiempo permutado, sacudido, perturbado e incluso saqueado. El agua es entonces mostrada en todos sus estados: lluvia, tempestad, fuente, torrente, ciénaga, hielo, vapor, etcétera. El tiempo toma así diversas formas: "un manantial de tiempo" [222], "zarpaba por el tiempo" [283], "la cascada del tiempo" [284], "el peso de presencia evaporable de las horas" [222], hasta perder toda consistencia, "el tiempo suena a hueco las horas caen a tropezones" [244]. La vida es

pues asociada con naturalidad a este mismo elemento: "el río de la vida se remansa" [221], "desbordado y clemente me sumerge / este preñado embalse de la vida" [224]. Este último verso nos permite también constatar que incluso el agua aparece como ser sexual. Más tarde la memoria toma igualmente la forma del agua: "Memoria [...] / clara y movible como el agua" [266], pero esta vez la comparación, a diferencia de la metáfora, propone una semejanza y no una unidad, ya que la memoria posee un estatus particular en el poemario. Un deslizamiento se opera y pasa de un estado a otro: se convierte en agua y después rápidamente en ser humano: "dilúyete [...] bebe memoria, ablándate respira" [221].

Detrás de la destrucción del tiempo cronológico se construye el retorno hacia las fuentes de la memoria. El sujeto poético bebe ahora de las dos fuentes puestas a disposición de quienes quieran consultarlas: Leteo y Mnemósine, situadas ambas cerca del oráculo de Trofonios. Leteo, el Olvido, y Mnemósine, la Memoria, se complementan en la hora de la evaluación. Una vez más el poeta une lo que parecía oponerse. La palabra nace tanto de la memoria como del olvido ("es preciso bañarse en este olvido / desnuda la memoria aún es hermosa" [223]). Un oxímoron asocia estas dos realidades en principio incompatibles: "eterna recordada / cuya presencia es de la raza del olvido" [257]. A estas dos fuentes mitológicas se añade la presencia en el poemario de un lago considerado como la entrada a los infiernos: el Averno. Este lago simboliza aquí la muerte y es a la vez el lugar del nacimiento (las aguas del vientre maternal son aquí sustituidas por las aguas sulfurosas del lago) y el lugar de la muerte puesto que se denomina a sí mismo nonato: "indeseado aborto del averno" [259].

El recurso a las metáforas del agua señala el retorno hacia atrás en el tiempo y por lo tanto también el comienzo. La infancia aparece asociada al arroyo ("El arroyo", [267]). Pero este retorno hacia atrás tan repentino hace dudar al poeta que, al igual que Segismundo, cuestiona la validez de su existencia: "¿fue todo un sueño?" [222]. Enlaza aquí con la concepción barroca de la vida en la que los seres humanos sólo son personajes de una ficción o de una comedia. En un apóstrofe al amor, la voz lírica da testimonio de su concepción de la existencia: "la ficción vana de esta comedia sórdida de espectros y de infiernos" [254]. Pero la comparación se detiene aquí, pues en Segovia no hay dramaturgo supremo, ni puesta en abismo moralizante, ni lección religiosa; sólo los personajes que habitan su poesía aparecen como espectros, sombras con un destino a veces miserable: "no soy sino un espectro / no tengo más tarea que mi condena estéril" [273]. Los seres humanos son seres maleables, sin voluntad propia, sin capacidad de decisión: son simples receptáculos que esperan la lluvia: "se asienta el mundo con peso perezoso / de esponja bajo el agua" [221].

En *Anagnórisis*, el agua se entremezcla en una red de representaciones y las metáforas del agua constituyen uno de los hilos conductores del poemario. Por su presencia obsesiva, la lluvia, el viento y la bruma participan de la construcción de una poesía que puede calificarse de poesía de la intemperie, poesía del clima: "siempre pensaste más con la estación que con tu pensamiento, aceptaste por tuya la palabra que el clima te depara" [309].

La bruma disipada, las aguas del río serenadas y la luz que sucede a las tinieblas favorecen ahora el trabajo y el deber de memoria. La metáfora de la luz y del nacimiento (a veces las dos se unen como en "dar a luz") traduce entonces este imperativo autobiográfico: "hay que nacer a la memoria" [225]. Y desde un palacio luminoso el sujeto lírico va a revelar el secreto, hasta entonces bien guardado, de sus orígenes. Dos espacios se diferencian ahora: un aquí de la luminosidad y un allí funesto y oscuro ("la sombra / de aquellos días" [226]). Para poder contemplar este espacio original, el enunciador poético debe proceder a un desdoblamiento:

> pero cómo avanzar hacia el origen
> que cada nuevo paso aparta
> despertar para verme cómo duermo
> desde aquí inmóvil ver cómo me alejo
> y salir a mirarme desde afuera [242]

El margen es el espacio más propicio para la observación y para la mirada distanciada. El sujeto poético se desdobla ahora en un sujeto actor y un sujeto espectador. Esta imagen de una separación entre el cuerpo y el espíritu nos remite a la imaginería de la muerte en el mundo judeo-cristiano, donde el alma se disocia del envoltorio corporal como si de un despojo se tratara, según Ronsard "assise auprès de Dieu, / citoyenne à jamais de la ville éthérée". Pero en Segovia, que invierte las representaciones al igual que invierte el curso del tiempo, este desdoblamiento no lleva a la muerte sino al nacimiento. Y es su doble, aquel que ha sido, el que toma forma en el reflejo de un arroyo. En el poema "El arroyo" [267], el yo poético y su doble se reencuentran ("he vuelto (dije)"). El doble, fiel pero rencoroso, es aquí el dueño de la memoria ("se acordaba de todo"), aquel que viene a atormentar al sujeto poético y que le recuerda la ruptura original. Pero aunque no hay diálogo, el doble está presente bajo las aguas del arroyo, y es el mismo doble quien viene a recordar el divorcio y el abandono cruel del que ha sido víctima. El agua indica aquí la frontera entre estos dos personajes y estos dos mundos: la infancia y la edad adulta. Más que una transición progresiva, se trata de una escisión radical donde la cobardía ha obrado para que el olvido de la infancia se haga sin remordimiento. Arrancado de su infancia, se ve deportado hacia una edad de responsabilidades, adulto antes de tiempo, sufriendo de tal forma un brutal salto. Este poema devuelve su lugar a este doble, hermano paciente y sincero ahora rehabilitado. Este reencuentro establece así el preludio de la búsqueda del tiempo pasado y de la indagación de los orígenes. Pero, ¿qué revelaciones oculta entonces este doble que ha esperado pacientemente su hora? ¿Qué experiencia y qué herida fundan la trayectoria vital del poeta?

El retorno hacia la génesis del sujeto poético se hace a través de una metáfora múltiple que alude al agua ("hundirme" [224]), a la búsqueda en el bosque ("atravesando empurpuradas brumas / en un bosque amoroso" [224]) y al parto (y por lo oscuro de esa carne vine al aire" [224]). El yo poético se despoja así de sus marcas características

y remonta el tiempo hasta su concepción, antes incluso de su nacimiento: "hundirme hundirme deshacer mis rasgos / volver a ser el nunca visto el ciego / el anunciado virgen de memoria" [224]. Este tiempo es pues el de la negación, ya que nada existe todavía para él: "no / no sé nada / nada he visto ni nadie me ha mirado / ni nunca nadie se negó a mirarme [...] soy carne de otra carne nadie me ha despojado / de todos los tesoros de amor que no he tenido" [224]. Las contradicciones de un poeta desposeído de las cosas que no posee todavía y que no poseerá quizás jamás, nos recuerdan una poesía de paradojas donde posesión, desposesión y amor se entremezclan para reflejar la confusión y la desesperación del yo lírico. Gabriela Mistral expresaba, por la vía de la paradoja, su frustración pero también su amor por la desposesión: "amo las cosas que nunca tuve / con las otras que ya no tengo".[7] Se trata para el poeta hispano-mexicano de un mundo de la creación que se expresa en la negación. Se sitúa pues en el primer día del Génesis: en las Escrituras Dios ordena que la luz se haga. Pero para Segovia el inicio se hace en las tinieblas, y la anunciación del nacimiento da paso rápidamente a la primera herida: "la herida que te funda es veraz como un ojo / que al apagarse apagaría el mundo" [246]. Esta marca de la infancia atraviesa el poemario sin ser nombrada con claridad: está siempre presente en el espíritu del sujeto lírico y determina algunas de sus acciones, pero aparece escasas veces descifrada.

Entonces el retorno a la infancia le obliga a revivir estos instantes, y el locutor poético, omnisciente por su experiencia vital, sabe que grandes dificultades le esperan: "el horror de nacer allá me espera" [225]. A pesar de este renacimiento, el espacio de la infancia es todavía percibido como lejano, "allá" muestra esta distancia entre el enunciador y el lugar mencionado. Es pues el campo léxico de la violencia y de la barbarie el que va a explicar mejor los traumas fundadores. Y como Moisés, abandonado a la voluntad de las aguas en una cuna de fortuna, el niño recién nacido alcanza la orilla en una cuna funesta: "aquella cuna de sangre que me trajo" [225]. Y si Moisés fue el superviviente de la persecución de los hebreos por los egipcios, el sujeto poético lo fue en cambio de una lucha fratricida en la que lo que está en juego rebasa su entendimiento ("aquel febril desastre que no habré compartido" [225]). Esta acogida violenta en el mundo ha estampillado pues su destino de una forma trágica: superviviente y señalado para siempre con el sello de la exclusión y de la barbarie.

En este fragmento del preludio donde se hace referencia a esta herida original, los hechos y el contexto histórico quedan indeterminados. La imagen de una cuna bañada en sangre, asociando el nacimiento a la violencia, es un efecto llamativo, pero no se da ninguna precisión sobre las circunstancias del asesinato o de la matanza. El naufragio al que se refiere puede ser el de su país de origen, España: las playas, por lo tanto, ("duras playas") serán entonces las de su país de acogida, México. Pero este naufragio puede también ser el de una vida que comienza al alba de una guerra fratricida, una vida marcada por el abandono, y así la cuna ensangrentada recuerda que muy pronto

[7] Gabriela Mistral, "Cosas", en *Tala*. Santiago de Chile, Pehuén, 1989, p. 91.

fue huérfano de padre y madre. Hace falta esperar algunas páginas (páginas para el lector, pero años para el poeta) para que los hechos aparezcan con fecha. En el poema "Aniversario (1936)", la víctima toma cuerpo bajo el dibujo de una figura materna: "vi levantarse un impensable brazo / que apuñaló a mi Madre" [271]. Anteriormente, el locutor poético decía no haber participado en el desastre, aquí en cambio aparece como testigo ocular del asesinato. Y lo hace frente a sus lectores con una efeméride para revelar la identidad del criminal. Esa fecha, 1936, nos sitúa en el inicio de la Guerra civil española, y el brazo levantado no es otro que el del fascismo en el levantamiento militar del mes de julio de ese mismo año. Notemos, sin embargo, que si la fecha sitúa con precisión los hechos en su contexto, los asesinos no se ven representados salvo por la metáfora del brazo levantado en el momento de apuñalar a la víctima.

En este poema, es el retorno a la infancia lo que constituye el eje de construcción de la composición; el "yo" poético reivindica su herencia del exilio. En un poema de Luis Cernuda de título similar, "1936", de *Desolación de la quimera*, los hechos son más detallados, el testimonio pretende ser verídico (se trata de valorar la participación y el sacrificio de aquellos que colaboraron en la batalla luchando en las filas de las Brigadas Internacionales). Un hombre aparece aquí explícitamente identificado (se dice que formaba parte de la Brigada Lincoln) y es a este hombre al que el poeta se limita a dar las gracias. Conviene señalar el traspaso siempre complejo del pasado histórico: Cernuda abre su poema exhortando al recuerdo ("recuérdalo tú y recuérdalo a otros"), y en Segovia la transmisión histórica parece que sí se ha logrado, aunque quedando siempre incomprendida ("tanto tiempo después y aún no comprendo" [225]).

Notamos parecidos sentimientos de injusticia, de impunidad y de exclusión entre la primera generación de exiliados y la segunda. Esta herencia parece aceptada, y se trata pues de apropiarse de ella y de construir a partir de este abono fundacional. La metáfora de la tierra informa de las raíces parentales. De esta manera padre y madre están presentes en la poesía de Tomás Segovia bajo la forma de los huesos enterrados. Y entonces a través de la exhumación de los cuerpos el sujeto poético puede proclamarse vencedor en la batalla por la memoria. Con rabia, impaciencia y determinación, él desentierra la osamenta materna:

> con terca uña sañuda
> descamaré la tierra en que me pongas
> hasta arrancarle, un día deslumbrantes,
> robados a tus minas tenebrosas
> los huesos maternales. [251]

Cava la tierra con la mano. Esta metáfora de la excavación da cuenta de la dificultad de apropiarse del legado materno y de recuperar los recuerdos de la infancia. En la poesía de Segovia, los huesos indican el pasado, por eso el sujeto aparece desprovisto de ellos: la expresión "en carne y sangre" [275], que califica al locutor lírico, da fe de esa ausencia de osamenta constitutiva.

Se encuentra en diversas ocasiones la operación que consiste en cavar la tierra para recuperar el pasado "cavé, si bien lo miro, en muchos pérfido parajes" [310]. Cuando ya los huesos han sido desenterrados y la memoria exhumada es posible fundar una trayectoria vital: "Ahora avanzo, he extendido por fin a todas partes el suelo que sostienen padre y madre con huesos confundidos" [311]. Este movimiento de hundimiento en la tierra corresponde al descenso a los infiernos, pero sin ser sinónimo de muerte, más bien al contrario: traduce el renacimiento del sujeto poético. Destaquemos por otra parte que en la poesía de Segovia el padre está casi ausente. Es la figura de la madre la que renueva la filiación. La búsqueda de los orígenes desemboca de hecho en el descubrimiento de la Madre enflaquecida: "tierra, vislumbraba amargo y fuerte, por fin, a medias descubierto el seno de la Madre descarnada" [269]. De los huesos a la tierra no hay más que un paso y la madre toma entonces la forma de un suelo, sepultura del sujeto lírico: "y tú, madre confusa, / sepúltame en tu amor informe" [254]. Mar y madre designan el comienzo y el retorno hacia los orígenes: "el mar de todos mis comienzos" [281]. Como el universo poético de Tomás Segovia está poblado por figuras femeninas, no es ninguna sorpresa ver la figura de la madre suplantar a la figura paterna. Por otra parte, el sujeto poético hasta se ve implicado en un crimen contra su padre, cómplice de las tentaciones parricidas de la noche: "bien lo supe, en el fondo, que habría de verme implicado con la noche y sus tendencias parricidas, cuando quise llegar cada vez más abajo" [310]. La exploración de las raíces parece dar lugar a un complejo de Edipo donde el locutor poético se desmarca de la figura paterna para acceder a lo más profundo del vientre de la madre, al refugio materno. De esta forma es en el hueco de su vientre donde se siente protegido; por otro lado jamás ha pedido salir de ahí: "tuve que ser forzado, ¿por qué lo negaría? llegué sin mi concurso, el aire es seco y pálido y sus brazos no estrechan. Me resistí, fui peso muerto, nunca pedí que me trajeran" [310]. Se comprende entonces por qué el poeta prefiere hablar de "matria" en lugar de patria.

El complejo de Edipo, del que se ha hecho mención antes con el asesinato del padre, encuentra una prolongación en la referencia al incesto. En efecto, recurriendo a la mitología, el poeta asocia la figura de la mujer amada con la de la madre. Es Eurídice, esposa de Orfeo, quien adquiere en este poemario una dimensión materna. La expresión "materna Eurídice" [245, 247] cierra un primer fragmento del preludio y abre el siguiente con una descripción del personaje. La ninfa Eurídice evoca la figura de la mujer amada y la tentativa de rescatarla de los infiernos gracias al talento y al encanto de su esposo. Pero ella posee aquí la autoridad de una madre. La figura materna evoca a la vez la dulzura ("dócil esfinge" [247]), el sostén ("columna única" [247]) y la firmeza del carácter ("monumento de firmeza" [247]). Esa "materna Eurídice" está dispuesta a los sacrificios más duros ("del averno nativo que por mí traicionaste" [247]), pero rechaza dejarle como herencia el Infierno ("devuelta a tu subsuelo negándomelo en dote" [248]). Es entonces con empatía que él hace alusión al personaje ("pequeña Eurídice" [247]). El mito de Eurídice trata de la pérdida del ser amado, y aquí asistimos a la separación entre el hijo y la madre ("dejándome alejarme / transformando mi andar en

una huida" [247]). Pero en este caso es el niño quien elige partir, es él quien actúa sobre ella, quien la metamorfosea y la petrifica: "te he transformado ya en estatua" [247]. El poder de petrificar le hace así caballero de Medusa a pesar de sí mismo ("forzado [...] / a poner en mi escudo esta odiosa Gorgona" [248]). La figura materna adquiere el aspecto de la piedra, y gracias a una metáfora arquitectónica se convierte en estatua, en columna y en jamba. Fijada en la piedra, su voz se convierte en silencio; y Eurídice parece entonces abandonar a su hijo: "llamándome tu muda voz de paralítica" [247], "pero Eurídice Eurídice di algo / no calles no me dejes hacer esto" [248]. La separación culmina con la muerte de la madre. Pero no se trata de un suicidio, como pasó con Yocasta. Aquí la madre es asesinada, y dos hipótesis de lectura son ahora posibles sobre quién es el causante de su muerte: o ha sido asfixiada por el peso de los recuerdos ("de pronto estrangulada por horrendas raíces" [247]), o bien fue asesinada por su propio hijo ("he cavado tu tumba" [247], "esta letal mirada que te hiela" [248]). Convertido en Gorgona, el sujeto poético parece haber hecho todo lo posible para provocar la ira de los dioses. A la vez incestuoso, parricida y matricida, es pues condenado al abandono y a la exclusión. Sin madre y sin raíces ("yo sin ti y sin ellas / exiliado en el aire y en la ira" [248]), asume su condición de réprobo y, como Orfeo desconsolado, emprende el viaje de regreso. La poesía de Segovia es una poesía de la metamorfosis y de la fusión de los mitos: la madre es a la vez una Eurídice petrificada y una Ariadna "disuadida" que rechaza seguir a Teseo; por su parte el sujeto poético adopta la forma de Teseo, de Orfeo e incluso de Gorgona. Es pues una poesía que adapta y revisita los mitos revelando las interrogaciones de identidad del locutor poético.

Una palabra parece definir la infancia del sujeto poético: "orfandad". Esta condición vital toma aquí el aspecto de una figura femenina que va a funcionar como el reflejo invertido de la madre: "Orfandad [...] / soy tu hijo o tu hechura / háblame madre inversa / vientre de ausencia" [236]. Esta figura funciona como una anti-madre; en todos los puntos se opone a la dulzura y a la benevolencia del amor materno. Esta mujer es la esfinge que renace de las cenizas de la combustión de la madre: "tu cuerpo son cenizas de un hada consumida / sobre la fulminada arboladura de una trágica madre descarnada" [242]. Y como la quimera de Cernuda, única superviviente de la batalla de los hombres, el yo poético observa con desolación su destino de campo de ruinas, de osario funesto: "me entregas por morada el valle de tus lágrimas / por reino la infinita región de tu rechazo" [256]. Notemos por otra parte que este retorno hacia el mundo de la infancia se hace mediante el recurrir a un mundo literario destinado a los niños, el cuento (aquí bajo la forma de poemas) o la canción infantil, que se adapta a la situación de la enunciación. La bruja, dotada de todas las herramientas propias de su profesión (escoba y risa maléfica) y de sus atributos característicos ("desdentada / tiene pelos en la barbilla / y la voz cascada" [239]), se preocupa por saber si el pequeño crece ("y enseña el meñique si estarás ya gordo" [237]). La bruja, Orfandad, marca el destino del sujeto poético con el sello de la exclusión y del rechazo.

Anagnórisis se presenta como un poemario fundacional en el que se realiza un trabajo de memoria. El libro permite un recorrido por un universo de metáforas, meta-

morfosis, fusiones de los mitos poblados por figuras femeninas. El personaje poético acaba forjándose una identidad nueva: la del nómada. El nomadismo no es condena sino elección. Es por lo tanto viajero y "familiar en el mundo" [311]. Tomás Segovia va más allá de la herida primera y compone esta obra personal que da fe de sus experiencias de vida, de temporalidad y de amor. Su proyecto poético da cuenta de una escritura comprometida con la palabra, una escritura vívidamente sensorial que trasciende la experiencia biográfica.

LENGUA Y DISCURSO

Franchising, holding, joint venture, pool. Anglicismos en diccionarios generales españoles e italianos. Contraste con el diccionario especializado inglés

Mar GILARRANZ
Università degli Studi di Milano Bicocca

Introducción

El lenguaje científico de la economía es, indudablemente, uno de los más afectados por la presencia masiva de préstamos lingüísticos. En las relaciones de la nueva economía se utiliza el inglés cada vez con más frecuencia, lo que lleva a la consiguiente "importación" y sucesiva difusión de vocablos ingleses en las demás lenguas.[1] Estos términos inicialmente aparecen en textos especializados y sucesivamente pasan a contextos de carácter más divulgativo. De esta manera, en primer lugar se registran en los diccionarios de especialidad y, posteriormente, aparecen en los diccionarios de uso.[2]

El presente trabajo forma parte de una investigación en desarrollo más amplia. Nuestro objetivo es estudiar el grado de permeabilidad que tienen nuestras lenguas, español e italiano, ante la entrada de anglicismos. Para esto observamos cómo queda reflejada la situación en los registros lexicográficos de ambas lenguas.

En esta ocasión, y para ajustarnos a los límites de espacio, centramos nuestra atención en el análisis de las definiciones de cuatro entradas: *franchising* / *franquicia*, *holding*, *joint venture* y *pool.* Los lemas elegidos se refieren a formas de asociación empresarial que han adquirido gran dinamismo y versatilidad en los últimos tiempos. Prevén, como otros tipos de asociación, formas jurídicas que las hacen actuales y adecuadas a las exigencias de la nueva economía.

[1] El neologismo en el lenguaje de la economía es cada vez más recurrente. Para el estudio de su proveniencia angloamericana y de los motivos socio-culturales, políticos y económicos a los que se debe la formación y expansión de esta coiné, véase Manuel Carrera Díaz, "Forestierismi: Norma italiana e norme europee", en *L'Italiano Oltre frontiera* (*V Convegno Internazionale Leuven, 22-25 aprile 1998)*. Ed. de Franco Cesati. Firenze, Cesati, 1998, p. 22; Félix San Vicente, *La lengua de los nuevos españoles*. Zaragoza, Libros Pórtico, 2001, p. 151; Massimo Fanfani, "Reazioni italiane agli anglicismi", en Félix San Vicente, ed., *L'Inglese e le altre lingue europee*. *Studi sull'interferenza linguistica*. Bologna, CLUEB, 2002, pp. 215-223, y Félix Rodríguez González, "Anglicismos y calcos en el español actual", en *ibid.*, p. 149.

[2] Alessio Petralli, "Tendenze europee nel lessico italiano. Internazionalismi: problemi di metodo e nuove parole d'Europa", en Bruno Morenti, Dario Petrini y Sandro Bianconi, coords., *Linee di tendenza dell'Italiano contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 19.

Metodología

Nuestro propósito es abordar las definiciones de los artículos lexicográficos presentes en los diccionarios generales[3] y cotejarlas, sucesivamente, con las registradas en el diccionario inglés monolingüe de economía.[4] Desde esta perspectiva verificamos si la micro y la macro estructura de los artículos presentes en los diccionarios generales se corresponden, y si recogen las entradas y subentradas registradas en el diccionario de economía inglés. En los casos donde en el diccionario general se haya dado cabida sólo a una parte del artículo recogido en el especializado inglés, se analizará si se respeta la definición dada por éste, si el término ha sido adaptado a cada una de las lenguas, española[5] e italiana, y si ha habido modificaciones semánticas. Por último, se tratará de entender las tendencias análogas y/o divergentes entre ambas lenguas.

Desarrollo

Franchising

El primer término que abordamos es *franchising*. Este préstamo no adaptado del inglés goza de gran difusión en la terminología económica empleada por la lengua italiana, mientras que en español se prefiere el calco semántico[6] *franquicia*.[7]

[3] Para la realización de este trabajo hemos seleccionado diccionarios generales consagrados y actuales. Los españoles consultados son: el *Diccionario de la lengua española*, 2005. Madrid, Espasa Calpe. (DLE) y la vigésimosegunda edición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, 2001 (DRAE) en línea <www.drae.es>. Para la lengua italiana, *Lo Zingarelli*, 2007 (ZIN07) e *Il Diccionario della Lingua Italiana*, 2000 (DLIT) de De Mauro. Como diccionario de referencia inglés trabajamos con el *Longman Bussines* [LB].

[4] Las divergencias existentes entre las definiciones dadas por algunos diccionarios generales se pueden ver en Mar Gilarranz, "Marketing, mercadotecnia, mercadeo y merchandising. Anglicismos comerciales en diccionarios de uso españoles e italianos. Análisis contrastivo", en Maria Kuteeva y Helder Fanha Martins, eds., *Teaching and Learning LSP: Blurring Boundaires. 6th International AELFE Conference. (Lisboa 13-15 septiembre 2007)*. Lisboa, Iscal, 2007, pp. 338-343, y su comparación con los diccionarios de especialidad en M. Gilarranz, "Figuras profesionales de la economía en diccionarios italianos y españoles", en Hugo Lombardini y María Carreras i Goicoechea, eds., *Limes lexicografía y lexicología de las lenguas de especialidad (Congresso di Lessicografia e Lessicologia. Palermo. Junio 2007)*. Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, 2008, pp. 339-354.

[5] Cuando hablamos de lengua española no hay que perder de vista la pluralidad de situaciones que encontramos, por influjo recibido del inglés, dentro del universo de esta lengua.

[6] F. San Vicente, *op. cit*., p. 157. El calco semántico se debe a la semejanza formal (parónimos) con otros términos ingleses con los que comparten algún sema, adquiriendo nuevos significados.

[7] Recordamos aquí que el término *franquicia*, como atestigua el Corpus diacrónico del Español (CORDE) [en línea <www.drae.es> (26/06/08)], aparecía ya registrado en el *Diccionario de Autoridades* de 1732 con el mismo significado que conserva hoy en su primera acepción. *La libertad y exención que se concede a alguna persona para no pagar derechos de las mercaderías que entra para algun fin.* Emilio Lorenzo (*Anglicismos hispánicos*. Madrid, Gredos, 1996, pp. 516-517) nos indica que este

Español

DLE

franquicia f. Exención de pagos de ciertos derechos, impuestos, etc.: franquicia postal. Contrato a través del que una empresa autoriza a alguien a usar su marca y vender sus productos bajo determinadas condiciones: *ha solicitado una franquicia de esta solicitada pizzería*. Establecimiento sujeto a las condiciones de dicho contrato: *en ese centro comercial han abierto varias franquicias*.

DRAE

franquicia. (De *franco*) **1**. f. Exención que se concede a alguien para no pagar derechos por las mercaderías que introduce o extrae, o por el aprovechamiento de algún servicio público. **2**. f. Concesión de derechos de explotación de un producto, actividad o nombre comercial, otorgada por una empresa a una o varias personas en una zona determinada. **3**. f. *Der*. En el contrato de seguro, cuantía mínima del daño a partir de la cual surge la obligación del asegurador.

Italiano

ZIN07

franchigia [ant. fr. *franchise* 'franchezza'; sec. XIII] **s.f.** (**pl.** *-gie*, *raro -ge*) **1.** †Libertà sociale o politica. **2.** Esenzione da imposte o dazi: *f. doganale*; *f. postale*. **3.** (*dir.*) Nel contratto di assicurazione, assunzione di una percentuale del danno da parte dell'assicurato. **4.** (*mar.*) Libera uscita per il personale imbarcato.
franchising /fran-aizin(g), *ingl.* 'fræn-aIzIŋ/ [vc. ingl., da *franchise* 'franchigia, privilegio'; 1979] **s.m.inv.** • (*dir.*) Contratto mediante il quale un'azienda concede a una o più altre aziende, dietro il pagamento di un canone, il diritto di presentarsi sotto la sua ragione sociale, o usare il suo marchio per vendere prodotti e fornire servizi. **SIN.** Affiliazione commerciale.

DLIT

fran|chi|gia s.f. **TS** dir. **1.** esenzione da un pagamento concessa per legge **2.** prima quota di un importo cui non viene applicato lo stesso trattamento che è riservato al resto […] **5. TS** st.dir., nel diritto medievale, privilegio concesso dai sovrani, sia agli stati sia ai singoli cittadini, consistente in autonomie di vario tipo […] **TS** dir.- esenzione soggettiva […] od oggettiva (relativa alle merci) dal pagamento dei dazzi doganali.

calco del inglés *franchise*, se emplea con el significado de "licencia o concesión de derechos de venta o explotación de un producto o una actividad otorgada por una empresa a una persona o grupo de personas en una zona o territorio determinados", y recuerda como la voz francesa *franchising*, que define un pseudoanglicismo, se ha acuñado sobre el modelo inglés *franchise* con el significado de "contrato de importación que exime de ciertos impuestos al exportador".

fran|**chi**|**sing** s.m.inv. **ES** ingl. / fræntʃarzɪŋ, *corr*. fran'tʃajzing/ **TS** comm., contratto in base a cui un'impresa concede a un'altra i propri prodotti e il diritto di avvalersi del proprio marchio, dietro pagamento di un canone **S** affiliazione commerciale [1979; der. di (*to*) *franchise* "concedere una licenza, dare in concessione"].

Comparando las definiciones presentadas, vemos que el DLE para el término *franquicia* contempla, al igual que el DRAE, tres acepciones[8] de las cuales dos son equivalentes. En correspondencia con la primera acepción, *exención de impuestos*, encontramos registrado como lema en el ZIN07 y en el DLIT, el término *franchigia* al que también se asignan otras acepciones. La segunda acepción española, *contrato empresarial*, corresponde con la definición del artículo lexicográfico del término *franchising* registrado como lema en los diccionarios italianos.

Las definiciones del ZIN07 y DLIT para este préstamo crudo, *franchising*, son muy completas y con respecto a las correspondientes del DLE y del DRAE, incluyen detalles referidos al pago de derechos para la comercialización de productos o la prestación de servicios que no aparecen en los artículos españoles. Sin embargo, la tercera acepción del DEL —*establecimiento*— no se menciona en ninguna de las definiciones de los restantes diccionarios, a pesar de estar contemplada en el monolingüe inglés LB. Estamos ante un caso en el que el latín medieval ha donado a cada lengua un término: *franquicia* y *franchigia*. La lengua española adopta el calco *franquicia*, cuyo significado engloba el de los dos términos usados por la italiana, *franchigia* y *franchising*. Con el primero, *franchigia*, la lengua italiana se refiere a las cuestiones de larga tradición y con el préstamo crudo, *franchising*, define los aspectos puramente comerciales. El término *franchising* también nos recuerda que el gran éxito del inglés se debe, entre otros motivos, a su maleabilidad ante la "*romanización*" a la que es sometido por nuestras lenguas mediante procesos de composición, derivación, prefijación y sufijación,[9] y al papel de *lingua franca* que representa en cuanto transmisora de elementos cultos greco-latinos y de otras lenguas, como el francés, cuyo rastro no es siempre sencillo seguir.

[8] La primera se refiere a la exención de pagos, derechos e impuestos; la segunda y la tercera pertenecen al campo de las relaciones empresariales: la segunda, en ambos diccionarios, hace referencia al término como contrato por el que una empresa autoriza el uso de sus marcas o productos, y en la tercera, el DLE considera el establecimiento sujeto a dicho contrato y el DRAE se centra en cuestiones aseguravitas.

[9] María Victoria Calvi, "El léxico del turismo", en Francisco Moreno Fernández, ed., *Lenguas de especialidad y variación lingüística*. Barcelona, Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona, 2001 < www.ub.es/filhis/culturele/moreno.html> (19/02/08); Pilar Capanaga, "Aspectos de la internacionalización del español", en Félix San Vicente. ed., *op. cit.,* p. 69; Juan Carlos de Hoyos Puente, "Usos léxicos en el lenguaje económico", en *Cuestiones de actualidad en lengua española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 267.

Holding

A continuación tratamos el caso del préstamo crudo del inglés *holding*, que encontramos registrado en nuestros diccionarios.[10]

Español

DLE

holding (voz i.) m. Forma de organización de empresas según la cual una compañía financiera se hace con la mayoría de las acciones de otras empresas a las que controla: *un holding posee un solo órgano directivo*. ¨pl. *holdings*.

DRAE

holding (Voz ingl.) m. Sociedad financiera que posee o controla la mayoría de las acciones de un grupo de empresas.

Italiano

ZIN07

holding /'oldin(g), *ingl*. 'h-ʊɪŋ/ [vc. ingl. (più estesamente *holding company*), propr. part. pres. di *to hold* 'stringere, tenere' (di area germ., influenzato, nei sign., dal corrisp. lat. tenere e fr. tenir) e, quindi 'controllare'; 1931] **s.f.inv**. • Società finanziaria che detiene la maggioranza azionaria di un gruppo di imprese, controllandone le attività.

DLIT

hol|ding s.f.inv. **ES** ingl. /'h-ldıŋ, *corr*. 'ɔlding **TS** econ. → società capogruppo [1931; dalla loc. *holding company*, comp. di *holding*, der. Di (*to*) *hold* "tenere, controllare" e *company* "compagnia"] □ **holding bancaria** loc. s.f. **TS** econ., società finanziaria che controlla una o più banche **holding pubblica** loc. s.f. **TS** econ., società che controlla imprese a partecipazione statale.

Observando las definiciones presentadas por nuestros diccionarios no encontramos divergencias significativas.[11] Si comparamos las definiciones de los diccionarios generales con la registrada en el LB, advertimos que no se equivalen exactamente ya

[10] Este préstamo crudo aparece registrado como lema en el DRAE desde 1984. El *Libro de Estilo* de *El País* (Madrid, El País, 2003) advierte que debe escribirse en cursiva y explicar su significado pudiéndose, en muchas ocasiones, sustituir por el correspondiente término español *grupo*. Asimismo, el *Nuevo Diccionario de Anglicismos* (NDA), considera sinónimos de este término los correspondientes españoles *sociedad matriz*, *sociedad cabecera*, *sociedad de cartera*, y señala cómo en inglés se emplea también el término *holding company* que en español se traduce con la expresión *sociedad holding*.

[11] Se equivalen en cuanto a contenido explicativo y corresponden, a su vez, a la que nos ofrece el diccionario LB.

que ninguna de las definiciones de los diccionarios consultados de ambas lenguas, generales o de especialidad, incluyen la posibilidad de que una persona física pueda poseer la mayoría accionaria.[12]

Joint venture

Junto a estos términos, tratamos la locución *joint venture*, registrada como lema en tres de los cuatro diccionarios consultados. Este término goza de gran difusión entre los especialistas y aparece cada vez con más frecuencia, aunque referido siempre al ámbito económico, en el lenguaje de carácter más divulgativo.

Español

DLE

joint venture (voz i.) f. ECON. Agrupación de empresas que comparten riesgos y beneficios: *esas compañías petroleras han formado una joint venture para comercializar sus productos*.

DRAE

El término no aparece registrado.

Italiano

ZIN07

joint venture /-oint'ven-ur, *ingl*. '-ent,vɛn-(r)/ [loc. ingl., comp. di j*oint* 'unito, congiunto' e *venture* 'impresa rischiosa, speculazione' (V. ventura); 1973] **loc. sost.f.inv**. (**pl**. ingl. *joint ventures*) (*econ*.) Associazione di due o più imprese, anche di diversa nazionalità, al fine di realizzare uno specifico progetto e destinata, perciò, a esaurirsi nel tempo.

DLIT

joint-venture s.f.inv. **ES** ingl. / -ɔɪnt'ventʃ-(r), corr. -ojnt'vɛntʃar / **TS** econ., associazione fra due o più imprese per realizzare un progetto o un'opera allo scopo di sommare competenze diverse e ripartire i rischi [1973; comp. di *joint* "unito congiunto" e *venture* "rischio"].

[12] Sin embargo, es curioso observar que el *Libro de Estilo* de *El País* proponga sustituir este término que define a la sociedad que controla un grupo de empresas o sociedades, por el vocablo español *grupo*, cuyo significado no corresponde plenamente a la definición del término *holding* ya que con él se hace referencia sólo a la sociedad mayoritaria del grupo y no a todo el conjunto. Parece, más bien, que esta advertencia se ajusta al uso cotidiano del hablante no experto en cuestiones económicas, para el que este aspecto puede resultar un simple detalle técnico y que utiliza, efectivamente, el término *holding* con el significado de *grupo*.

En primer lugar observamos que el lema no aparece registrado en el DRAE,[13] y en segundo lugar, que las definiciones presentadas para este préstamo crudo se limitan a señalarlo como sistema de agrupación empresarial, sin indicar las peculiaridades propias y sin nombrar dos aspectos que lo caracterizan: la internacionalidad y la temporalidad. Éstos aparecen mencionados únicamente en el ZIN07,[14] entre los generales, y en los diccionarios de especialidad[15] que proponen, a su vez, diferentes traducciones para el término.

Como nos refieren las definiciones del ZING07 y del DLIT, el término *joint venture* ha realizado su entrada en los registros lexicográficos italianos en tiempos relativamente recientes. Este aspecto hace, seguramente, que mantenga su existencia como préstamo crudo sin haber sufrido, hasta el momento, modificaciones ni adaptaciones a las diferentes lenguas.

Pool

Por último abordamos las definiciones del término *pool*, préstamo no adaptado, que ha alcanzado gran difusión con el significado de "equipo o grupo de expertos". En Italia este término adquirió gran popularidad a partir de los años noventas cuando, debido a numerosos escándalos financieros, se hablaba incesantemente en todos los medios de comunicación del *pool di mani pulite*, referido al *pool di magistrati* que se ocupaba de estos asuntos. A nosotros, sin embargo, nos interesa la acepción económica empresarial del término que tiene menor difusión, sobre todo en el lenguaje de uso común.[16]

[13] La posición de la Real Academia respecto a la inclusión de los extranjerismos en el *Diccionario* es conocida, pero también es cierto que la entrada de este término en los registros italianos es relativamente reciente: 1973.

[14] Por una parte nos aclara que este sistema de asociación, la *joint venture*, puede realizarse entre empresas de diferente nacionalidad y, por otra, que dicha asociación tiene carácter temporal, es decir, se limita a una acción o proyecto concreto. Este aspecto temporal sí lo contempla de manera implícita la definición del NDA.

[15] Tamames hace corresponder la locución *joint venture* con la expresión española *agrupación de empresas*. El *Dizionario Enciclopedico Economico e Commerciale* propone para el término *joint venture* las traducciones por *impresa in partecipazione*, *impresa in collaborazione*, *società mista*, y *speculazione in partecipazione*. Calvi (Maria Victoria Calvi y Silvia Monti, *Nuevas palabras. Parole Nuove. Dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo di neologismi e di espressioni colloquiali*. Torino, Paravia, 1991.) traduce *joint venture* por la expresión *negocio compartido*. También los diccionarios de especialidad italianos tienen en cuenta estos aspectos. El *Nuovo Dizionario di Economia e Gestione Aziendale* propone la traducción por *associazione temporanea d'impresa* y el *Dizionario di Economia Politica* por *impresa in partecipazione*.

[16] El DPD en línea nos recuerda que el término *pool*, que registra como lema, es una voz inglesa usada con cierta frecuencia con los sentidos de "asociación de personas o entidades que operan en un mismo sector para cooperar en beneficio mutuo", "grupo de personas o entidades que se asocian con un fin común" y "grupo de personas entre las que se reparte una tarea determinada dentro de una empresa". Al mismo tiempo recomienda sustituir el término por los equivalentes españoles *consorcio*, *agrupación*, *cooperativa*, *grupo* o *equipo* según convenga. Por su parte El *Libro de estilo* de *El País* advierte que no debe emplearse este término, mientras que el NDA sugiere como sinónimo el término *mancomunidad*.

Español

DLE

pool (voz i.) m. Acuerdo temporal entre empresas para regular la producción y controlar el mercado de un producto determinado: *las compañías de carburantes han formado un pool tras la liberalización de precios*. ¨ pl. *pools*.

DRAE

El término no aparece registrado.

Italiano

ZIN07

pool. /pu:l *ingl*. [vc. ingl., nel sign. metaforico di 'ammontare delle puntate in un gioco', dal fr. poule 'posta in gioco, monte premi'; 1930] s. m. inv. **1.** Accordo tra imprese operanti nello stesso settore economico, o in settori economici complementari, allo scopo di stabilire i prezzi, la politica e le zone di vendita per monopolizzare il mercato | Consorzio fra le imprese stesse costituito in seguito all'accordo. **2.** Organismo internazionale costituito per gestire in comune materie prime essenziali per ridurre i costi e razionalizzare la produzione: il pool dell'oro. **3.** Gruppo di persone che operano insieme per uno stesso fine o in uno stesso settore: pool antimafia; pool sportivo. **4.** (*biol*.) Pool genetico, pool genico, l'insieme dei geni di una popolazione.

DLIT

pool s.m.inv. **ES** ingl. / pu:l, *corr*. Pul / **1. TS** econ., fin., aggregazione, coalizione di imprese operanti nello stesso settore economico, o in settori complementari, per l'adozione di comuni politiche di mercato **2. TS** econ., organismo internazionale istituito per la gestione comune delle materie prime essenziali o di servizi: *p. del carbone*, *p. dei trasporti* **3. CO** gruppo ristretto di specialisti che collabora in particolari settori, spec. con funzioni di responsabilità: il *p. antimafia* […].

En esta ocasión, el DRAE tampoco registra el lema y la definición del DLE contempla sólo una acepción muy generalizadora que no incluye detalles concretos. El ZIN07, por su parte, presenta la definición más completa. Registra, como el DLIT, tres acepciones pertinentes al ámbito de la economía del que nos ocupamos.[17] La primera acepción del DLIT aparece desdoblada en el ZING07 en dos subacepciones: en la segunda registra el concepto que a nosotros nos interesa, el de *consorcio* establecido entre las empresas.

Controlando la definición del artículo lexicográfico del diccionario inglés de economía LB, comprobamos con cierta sorpresa que la primera acepción del término *pool*,

[17] Dos de estas acepciones se refieren al ámbito económico y la tercera se puede aplicar a este sector aún no siendo de uso específico, dado que se puede hablar de un *pool* de directivos, o de secretarias, o de informáticos, por ejemplo.

hace referencia a una cantidad de dinero o cosas compartidas por un grupo de personas: *an amount of money or a number of things shared by a group of people*, que ninguno de los diccionarios generales consultados recoge. Sólo las definiciones de los diccionarios bilingües[18] contemplan este aspecto, mientras que, entre los de especialidad, el *Dizionario di Economia Politica* es el único que acoge esta acepción en la definición del término *pool* entendido, por lo tanto, como *fondo* / *fondo de inversión*.

Conclusión

En los últimos años, el desarrollo de la economía a nivel mundial ha hecho que el intercambio que le es consustancial adquiera nuevas dimensiones y connotaciones. Vivimos un nuevo mundo hecho de nuevas relaciones en el que el lenguaje adquiere más que nunca un protagonismo primordial. ¿Tendremos también un nuevo idioma? Lázaro Carreter nos decía que

> una lengua que nunca cambiara sólo podría hablarse en un cementerio. La renovación de un idioma es aneja al hecho de vivir sus hablantes, al anhelo natural de apropiarse de las novedades que el progreso material o espiritual va añadiendo a lo que ya se posee y de arrumbar, por consiguiente, la parte inservible de lo poseído. Novedades, claro, que es preciso nombrar, manteniendo como solución frecuente los términos de origen.[19]

Ante estos fenómenos de entrada masiva de anglicismos, el español y el italiano han mantenido tradicionalmente actitudes diferentes y, como muestra, un botón: el mundo entero sabe que para asegurarse de que un producto sea típicamente italiano, genuino hasta la médula, tiene que estar identificado de manera caracterizante y discriminante por la expresión "inglesa" *Made in Italy*. El grado de permeabilidad de ambas lenguas respecto a los tecnicismos económicos, especialmente de origen anglosajón, queda reflejado en los registros lexicográficos. El DLE registra tres de los cuatro términos estudiados, *holding*, *joint venture* y *pool*, así como el calco *franquicia*. El DRAE por su parte, registra *franquicia* y el préstamo *holding* sin ninguna adaptación e ignora los términos *joint venture* y *pool*. El ZING07 y el DLIT, con definiciones completas y exhaustivas, registran todos los términos tratados al igual que el calco italiano *franchigia*.

A la vista de estos datos, en un primer momento, parecería corroborarse una mayor apertura de la lengua italiana con respecto de la adopción de los anglicismos crudos. Sin embargo, me atrevería a decir que, en cuanto a los términos económicos se refiere, las distancias con esa apertura típicamente italiana se han acortado en los últimos tiempos. La actitud, tanto en el hablante hispanófono como en los registros lexicográficos,

[18] Collins, *Diccionario Inglés-Español, Español-Inglés*, y el *Dizionario Enciclopedico Economico e Commerciale* Italiano-Inglese Inglese-Italiano.

[19] Lázaro Fernando Carreter, *El dardo en la palabra*. Barcelona, Mondadori, 2005, p. 575.

evidencia un cambio. El DLE, precedente al ZING07, acoge los mismos términos que éste y que también aparecen en el DLIT, salvo la excepción de *franchising* para el que la lengua española emplea el calco *franquicia*, término de gran tradición y éxito como demuestra su productividad mediante procesos de derivación.[20]

Puede que el español esté viviendo un cambio con respecto a la adopción de anglicismos en general, pero la tendencia registrada con los términos económicos no nos permite afirmarlo: faltan todavía muchas más constataciones en lo económico y en otros campos importantes para los anglicismos, como puede ser el informático. Sin embargo, creo que hoy en día podemos hablar, siempre por lo que respecta la acogida en los diccionarios generales de tecnicismos económicos, de una situación que tiende al acercamiento de actitudes entre las lenguas española e italiana.

[20] *Franquiciado*, *franquiciar*, *franquiciador*... son prueba de la vitalidad que tiene este término y la lengua española.

Del discurso público al discurso oculto: convergencias metodológicas

Mary Elaine Meagher Sebesta
Margarita Palacios Sierra
Universidad Nacional Autónoma de México

> Como el ciudadano tiene derecho a ser informado, los medios tienen el deber de informar y los medios tienen el deber de contribuir a la formación del ciudadano porque éste es responsable.
>
> Patrick Charaudeau, *El discurso de la información.*

La transmisión de la información depende de la selección y distribución del lenguaje. En esta elaboración el productor del mensaje manifiesta su valoración de los hechos y manipula la recepción de los mismos. Los medios poseen un conocimiento que comunican a lectores que ignoran los hechos o algunos episodios de los mismos. Esta condición revela la fórmula de *+conocimiento + poder* que los medios masivos de comunicación poseen y que pueden ejercer. Esta proposición obliga a las siguientes preguntas: ¿por qué motivo o motivos informan?, ¿cuál es la fuente de su conocimiento?, ¿quién es el informador y quién el destinatario?, ¿qué efectos o consecuencias pretenden con este comunicado? Queremos aventurarnos a encontrar respuestas a algunos de estos cuestionamientos desarrollando un método crítico para analizar las formas que los medios emplean (en este caso, la prensa) para manipular y adaptar un mismo texto a diferentes culturas receptoras. Para cumplir con su objetivo construyen discursos convergentes temáticamente pero con valoraciones divergentes.

Para identificar el vértice que permite estas convergencias y divergencias en la opinión pública seleccionamos un mismo objeto temático discursivo como escenario: Chávez compra a Rusia armamento. Esta noticia fue escrita por Simón Romero para su publicación en el *New York Times* ("Venezuela Spending on Arms Soars to World's Top Ranks") y traducida por Lynn Syrett para el periódico *Reforma* ("Aumenta Chávez dispendio militar"), ambos artículos fueron publicados el 25 de febrero de 2007 en Estados Unidos y México. Este corpus nos permitía analizar en una misma situación la coyuntura política, las variables discursivas y la construcción del imaginario social en cada una de sus representaciones. Así, comparamos los textos originados en una misma fuente, publicados en dos periódicos y dirigidos a dos contextos culturales diferentes para identificar después las convergencias y divergencias en la interacción de poder.

Empleamos con este propósito una metodología construida a partir del análisis de la dinámica de fuerzas y el sistema de valores expresado en el texto (formas lingüísticas y gráficas).

Es evidente que el lenguaje es lo que permite el intercambio en todo grupo social, con lenguaje se construye la identidad individual y colectiva del sujeto. Por eso creemos que identificar las estructuras esquemáticas subyacentes desmitifican el mensaje oculto del discurso y manifiestan los propósitos de manipulación de los medios de comunicación, apoyándose en la actualización de la memoria en el tiempo y el espacio. Los medios tienen la obligación ética de informar y formar ciudadanos críticos, sin embargo, esta responsabilidad se cumple solamente en apariencia porque en realidad obstaculizan la comprensión del texto usando formas lingüísticas complejas y opacas. En estos mensajes hay una densa red de relaciones de dinámica de fuerzas cuyas oposiciones refieren al sistema de valores. Estas estructuras subyacentes se manifiestan en las formas lingüísticas para manipular el sistema de valores del receptor. La aprehensión de estas oposiciones dinámicas relacionadas con los sistemas de valores propiciaría una mejor comprensión del discurso.

Según Talmy[1] modelos conceptuales de ciertos fenómenos físicos y psicológicos se manifiestan como partes intrínsecas del sistema semántico del lenguaje y se correlacionan con el sistema cognitivo, con un sistema de comprensión que existe independientemente del lenguaje.

Uno de los sistemas con estructuras esquemáticas subyacentes que articula estos modelos es el sistema de la dinámica de fuerzas, una generalización de la causalidad que analiza la forma en que se conceptualiza y enuncia la oposición entre dos entidades. Emerge como un sistema nocional fundamental que estructura el material conceptual perteneciente a interacciones de fuerza de manera común en distintos niveles lingüísticos (sintáctico, semántico y pragmático) y a través de un amplio rango que incluye lo físico, psicológico, social y discursivo.

Este sistema analiza la interacción que ocurre cuando existe una oposición entre dos fuerzas. Según Talmy,[2] el lenguaje marca esta distinción fundamental sobre el papel que juegan las entidades que ejercen estas fuerzas: la entidad que busca manifestar su tendencia de fuerza (que se considera focal) y una segunda entidad que opone su tendencia de fuerza a la primera.[3] Desde una perspectiva lingüística, el sistema de la dinámica de fuerzas contempla tres parámetros principales: la fuerza intrínseca de la entidad, la fuerza relativa de las entidades en interacción y el resultado de la interacción. De esta manera, las fuerzas en oposición producen un resultado que puede ser el movimiento y la

[1] Leonard Talmy, *Towards a Cognitive Semantics.* 2 vols. Cambridge, Mass, MIT Press, 2000, p. 455.

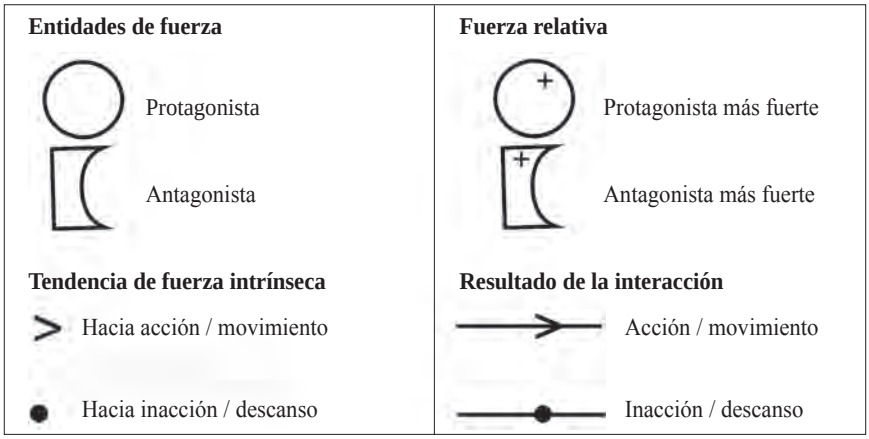
[2] *Ibid*., pp. 413-414.

[3] La manera en que la lengua representa la dinámica de fuerzas es consistente con ideas primitivas sobre la física. Sin embargo, no corresponde a los descubrimientos de punta de la física moderna. (*Ibid*., pp. 455-459.)

acción o el descanso y la inacción frente al mensaje. A partir de este principio, Talmy[4] describe las siguientes posibilidades básicas: la ejecución de una fuerza, la resistencia a una fuerza, la superación de una resistencia (*overcoming a resistance*), el impedimento a la aplicación de una fuerza y la eliminación del impedimento.

Inspirado por la terminología de la actividad muscular, Talmy[5] denomina las entidades que se oponen en la interacción de fuerzas como protagonista (*Agonist*) y antagonista (*Antagonist*).[6] Este autor argumenta que las nociones de protagonista y antagonista involucran dos fuerzas en oposición y que, cuando el antagonista se encuentra desvinculado, el uso de esta terminología se basa en su potencial de interacción antagónica como causa u obstáculo.[7] (Véase los símbolos respectivos que se encuentran en el cuadro 1.)

Cuadro 1. Clave de símbolos de la dinámica de fuerzas



En este punto es conveniente señalar que la posición del receptor del mensaje, desde su situación comunicativa, tiene tres posibilidades de interlocución: proponente (adhesión), paraponente (indefinición) u oponente (oposición-restricción). Los medios de comunicación consideran estas tres condiciones para conseguir la lectura deseada buscando un común denominador que las concilie.

Las fuerzas pueden interactuar de modo que resultan en una condición estable (*steady state*) o cambiante (*shifting*). Esta distinción trata la perspectiva con la cual el hablante concibe una interacción determinada y subyace el modo en que se clasifican los patrones

[4] *Ibid*., p. 10.

[5] *Ibid*., p. 413.

[6] La traducción de estos términos al español es nuestra.

[7] "The notions of Agonist and Antagonist, it can be argued, intrinsically involve the engagement of two bodies in an opposition of force, and reference to an Agonist and Antagonist not so engaged necessarily depends on their potential for such engagement". (*Ibid*., p. 421.)

de la interacción de fuerzas dentro del discurso. En las interacciones correspondientes a los patrones de interacciones estables (*steady-state force-dynamic patterns*), el hablante concibe la oposición antagonista/protagonista de manera constante. Concibe dicha interacción de modo homogéneo durante la fase de su desarrollo. En contraste, en los patrones de las interacciones de fuerzas cambiantes (*shifting force-dynamic patterns*), concibe dicha interacción desde una perspectiva dinámica: se enfoca al inicio, o a la terminación de la oposición antagonista/protagonista. La noción de constancia o cambio que proyecta el hablante en su enunciado aparece independientemente de si producen movimiento y acción o descanso e inacción.

El estudio de estas consideraciones sobre la construcción del mensaje nos permite identificar algunas formas de manipulación en la opinión pública. Siguiendo los trabajos de Charaudeau,[8] Scott[9] y Van Dijk[10] la interacción de fuerzas representa el dominio del poder y las resistencias frente a la dominación. Las fuerzas en oposición emplean prioritariamente en el mensaje el discurso oculto y la negación del orden social vigente. En el discurso oculto se desconoce una posición alternativa pensando y produciendo textos que refieren al mundo al revés como: "los últimos serán los primeros". En la negación del orden social vigente se recurre a *la ausencia de la distinción*, se imagina la igualdad y el discurso se disfraza de formas alegóricas. Lo que el argumento discursivo pretende es eliminar el bloqueo, es decir, el orden social vigente obstaculizado. Esta estrategia se manifiesta cuando el subordinado tiene o puede tener probabilidades de llegar al poder. De otra manera no habría obstáculo ni el poder estaría en disputa. En este juego de valores el poder es el centro de la proposición discursiva y la ejecución de fuerza no pretende la negociación sino el perfecto totalitarismo, el control absoluto del poder. Por eso, la subordinación se produce de manera opresiva y se recibe involuntariamente, para esto se requiere de la abolición de toda libertad discursiva y la arbitrariedad está dirigida a neutralizar todas las manifestaciones de la fuerza en oposición. De esta manera se construyen las reglas que permiten eliminar las demandas: 1. coerción y presión, 2. la intimidación y otras expresiones que impliquen probabilidades negativas para disuadir al oponente, y 3. la construcción de una falsa conciencia empleando imágenes dominantes que legitimen la no participación.

Estas posibilidades se marcan en el discurso, en la interacción de actores sometidos a normas sociales dentro del universo de otros discursos. Por eso la cultura no se articula sobre la lengua, se articula sobre el discurso, y la identidad cultural de un grupo social se manifiesta con hechos discursivos. En este orden de ideas[11] la palabra, depositada en el tiempo y difundida en el espacio, se actualiza en cada situación comunicativa,

[8] Patrick Charaudeau, *El discurso de la información.* Barcelona, Gedisa, 2003 y, del mismo autor, *Le discours politique. Les masques du pouvoir.* Paris, Librairie Vuibert, 2005.

[9] James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia.* México, Era, 2004.

[10] Teun Van Dijk, *El discurso como interacción social.* Barcelona, Gedisa, 2000 y, del mismo autor, *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel Lingüística, 2003.

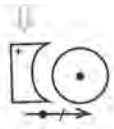
[11] Michel Certeau, *La invención de lo cotidiano*. 2 vols. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

vive su propio discurso. Así, la política de la memoria puede negar o minimizar la responsabilidad de una parte del acontecimiento en beneficio de la otra parte para construir *una justa memoria.*

Pero, en esta dinámica de fuerza-poder estamos obligados a considerar también la *mala lectura* de los grupos subordinados que no naturalizan la dominación en el discurso y que optan por la acción.

Un primer análisis nos permite apreciar que Simón Romero escribe este artículo para el *New York Times* y que el *Reforma* lo publica, casi literalmente, por lo que debiéramos suponer que ambos artículos tendrían el mismo contenido. Sin embargo, la edición mexicana elimina o enfatiza algunos fragmentos del original. Esta selección refleja el sistema de valores de cada cultura. (Véase cuadro 2.)

Cuadro 2. Entrada *gasto militar (New York Times)* / Salida *dispendio militar (Reforma)*

Venezuelan Spending on Arms ***Soars to World's Top Ranks*** *-New York Times*  **Protagonista**: Chávez **Tendencia intrínseca**: hacia ─acción (con respecto a la posibilidad de incrementar su fuerza militar) **Antagonista**: Compra de armamento ruso **Tendencia**: hacia +acción **Resultado**: Esta militarización aumenta una fuerza fuera del control del gobierno estadounidense	*Aumenta Chávez* ***dispendio militar; desembolsa*** *en dos años dls. 4 mil 300 millones, acusa el Pentágono* *-Reforma* **Protagonista**: Chávez **Tendencia**: ─acción (con respecto al potencial para resolver problemas sociales) **Antagonista**: Recursos financieros **Tendencia**: hacia +acción **Resultado**: Falta de progreso social

En ambos textos Chávez es la figura focal (el protagonista). El *New York Times* lo conceptualiza como una entidad incapaz de aumentar su fuerza militar sin la ayuda exterior. El *Reforma* lo visualiza gastando en armamento los recursos que debieran destinarse al gasto social. Por lo tanto, en este análisis, se señala su tendencia intrínseca hacia la inacción. El encabezado del *New York Times* hace referencia a *compras de armamentos masivos* por parte de Venezuela, antagonista que se representa con una tendencia hacia la acción porque la compra de armas rusas sí incrementa la fuerza militar del país: resultado marcado por una línea con flecha. La crítica oculta de Estados Unidos (implicado por la connotación del verbo *soar* y la frase nominal *World's Top Ranks*) se deriva del hecho de que el actual gobierno de Venezuela se presenta como una fuerza fuera de su zona de influencia y, por lo tanto, fuera de su control.

No obstante, en la traducción del *Reforma* se configura un antagonista correspondiente a *recursos financieros*: fuerza con el potencial de resolver los serios problemas sociales descritos en este artículo. Sin embargo, el resultado señalado en el análisis es la inacción, ya que estos recursos se utilizaron en *el dispendio militar*, el *desembolso de 4 mil 300 millones.* Por lo tanto, esta suma no está disponible y se representa como una fuerza que sale de la interacción dinámica social.

Estas representaciones sociales corresponden a la perspectiva del *New York Times* y el *Reforma* sobre la acción de Venezuela para evitar la prohibición americana. Ambos artículos critican el aumento del gasto militar venezolano pero con argumentos diferentes. El encabezado del *New York Times*, "Venezuelan Spending on Arms Soars to World's Top Ranks", destaca el aumento cuantitativo del gasto militar, tema que se explicita en el primer párrafo del artículo:

> Venezuela's arms spending has climbed to more than $4 billion in the past two years, transforming the nation into Latin America's largest weapons buyer and placing it ahead of other major purchasers in international arms markets like Pakistan and Iran.

Más adelante el autor reproduce la opinión del ex presidente del Brasil, Sarney, para manifestar y ocultar su punto de vista:

> "Venezuela is buying arms that are not a threat to the United States but which unbalance forces within the continent", Mr. Sarney said. "We cannot let Venezuela become a military power".

El encabezado del *New York Times*, "el gasto militar", enfoca la entrada de una fuerza que causa el desbalance de fuerzas en Latinoamérica y focaliza este concepto a lo largo de todo el texto. En contraste, la versión del *Reforma*, "dispendio militar", focaliza la salida de una fuerza potencial cuya erogación perjudica la estabilidad social y enfatiza su posición de "dispendio" con tres subtítulos que destacan horizontalmente:

1. "Desembolsa en dos años dls. 4 mil 300 millones, acusa el Pentágono".

2. "Así lo dijo:
   Venezuela está comprando armas que amenazan a EU pero que desbalancea el equilibrio de fuerzas en el continente.
   José Sarney (ex presidente de Brasil)"

3. "La canasta castrense
   En los últimos meses, Hugo Chávez ha realizado importantes compras de armamento, sobre todo a Rusia".

El primero reitera el concepto de "dispendio" intensificándolo con "desembolso" y oculta su opinión al desplazarla en la referencia al Pentágono. En el segundo, repite textualmente el párrafo del *New York Times* pero opaca su opinión poniendo distancia con el encabezado con el enunciado "Así lo dijo" y, finalmente, la "canasta básica" se vuelve, irónicamente, "castrense" al enumerar los gastos militares, con lo que enfatiza el "dispendio" venezolano. De esta manera, ambos coinciden en calificar negativamente el concepto del incremento: *soars / aumenta,* y manifiestan su hegemonía ideológica.

Esta oposición focal se sitúa en una red contextual de macro-oposiciones dinámicas, que incluyen la influencia de Bush *versus* la influencia de Chávez, el capitalismo *versus* el socialismo y la estabilidad en contra del desequilibrio de poder en América Latina. Los imaginarios colectivos responden al binomio de valores *capitalismo-estabilidad* y *socialismo-desequilibrio*. Estas macro-estructuras inducen en el lector la construcción de una opinión pública dirigida. Es posible visualizar estas macro oposiciones desde la perspectiva de un sinfín de micro-oposiciones contextuales debidamente ocultas en el discurso, como la prohibición de Estados Unidos a Venezuela para comprar armas, el apoyo de los de aquel país al golpe de Estado contra Chávez (2002), la controversia actual en Venezuela (gasto militar *versus* gasto social), aliados regionales en oposición y el impacto de otros actores: Rusia, Pakistán e Irán.

Las referencias al *hecho* y *la prohibición* de la compra de armas descritas en el análisis del Cuadro 3 construyen argumentos de causalidad correspondientes a distintos momentos históricos. Permitir "American F-sixteens bought" y prohibir "a ban by the United States" son actos de habla regulativos. En la década de los ochentas, Estados Unidos permite la venta de aviones F-16 al *gobierno venezolano=protagonista* porque ésta formaba parte de su círculo de influencia. Sin embargo, en 2007 las condiciones regulatorias y la *conceptualización* de todos los actores políticos habían cambiado y Estados Unidos prohibían la comercialización de su tecnología militar de manera unilateral *by the United States*. La memoria colectiva se actualiza frente al mismo hecho (compra-venta de armamento).

En el análisis correspondiente a la década de 1980, el gobierno venezolano se concibe como una fuerza sin la capacidad de aumentar su poder militar sin ayuda exterior y, por lo tanto, con una tendencia intrínseca hacia la inacción. El permiso de Estados Unidos en aquel entonces para la compra de F-16 se representa como el antagonista con una tendencia hacia la acción y el resultado: el hecho de la compra con un valor más acción (línea con flecha). (Véase cuadro 3.)

Cuadro 3. Actos de habla regulativos: entrada de un permiso / existencia de una prohibición

Década de 1980 **Entrada de un permiso**	**2007:** **Existencia de una prohibición**
Text: *American F-16s bought in the 1980's* 	**Text**: *a ban by the United States on sales of American weapons to the country*
Protagonista: Gobierno venezolano **Tendencia intrínseca**: hacia ─acción (con respecto al potencial para aumentar su propia fuerza militar) **Antagonista**: Permiso para comprar aviones americanos F-16 **Tendencia intrínseca**: hacia +acción **Resultado**: el aumento de la fuerza militar venezolana y el fortalecimiento de la influencia norteamericana	**Protagonista**: Gobierno venezolano **Tendencia intrínseca**: hacia +acción (con respecto al interés de Chávez en aumentar su propia fuerza militar) **Antagonista**: Prohibición para comprar armamento americano **Tendencia intrínseca**: hacia ─acción **Resultado**: Venezuela no puede comprar armamento americano

En el análisis del esquema correspondiente a 2007, el protagonista Chávez tiene una tendencia intrínseca hacia la acción por su gran interés en incrementar su poder militar. No obstante, en la actualidad, Estados Unidos no considera a Chávez como aliado y existe una prohibición para la compra de armas americanas por parte de Venezuela: el antagonista, aquí, tiene una tendencia intrínseca hacia la inacción. El resultado de este acto regulativo es la inacción o sea la imposibilidad de comprar armamentos con la tecnología americana aunque estén fabricados por terceros.

Ambos textos hacen referencia a la colocación de un obstáculo, impedimento a la aplicación de una fuerza: "a ban by the United Status on sales of American weapons to the country" (*New York Times*) / "una prohibición de Estados Unidos a la venta de armas estadounidenses al país" (*Reforma*); "the United States has tried to paralyze our air power" (*New York Times*) / "Estados Unidos ha tratado de paralizar nuestro poder aéreo" (*Reforma*); "to prevent Venezuela from acquiring replacement parts for American bought F-16s bought in the 1980's" (*New York Times* / "un esfuerzo reciente de la Administración Bush para impedir que el país sudamericano adquiera piezas de repuesto para aviones F-16 estadounidenses comprados en los 80's". (*Reforma*). Así, ambos periódicos actualizan los valores de la década de 1980 con argumentos que van del permiso anterior a la prohibición actual.

Durante la década de los ochentas, Estados Unidos permitió la entrada de una causa que podría potencializar la fuerza militar venezolana. En contraste, en 2007, el antagonista corresponde a un obstáculo que impide el crecimiento de este poder militar. Este cambio en la dinámica de fuerzas refleja las nuevas condiciones discursivas. El

gobierno venezolano no pertenece ya al círculo de aliados y además pretende un control latinoamericano. Este análisis nos permite comprobar que los valores del sistema norteamericano no se modifican.

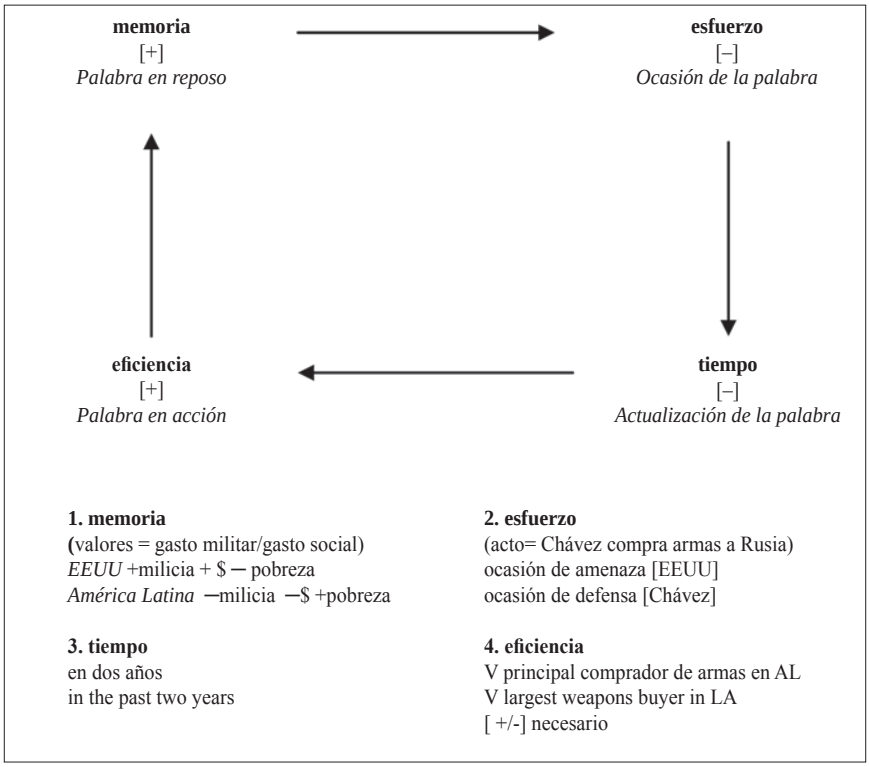
Por una parte, las oposiciones dinámicas se construyen directamente a partir de conjunciones (*because* / porque) que indica una fuerza causal o verbos modales como *necesitar* y *deber* que indican la ausencia de una causa potencial cuya presencia podría lograr el resultado dinámico pretendido:

> …the arms **are needed** to circumvent a ban by the United Status on sales of American weapons to the country (*New York Times*).
>
> …**se necesitan** para sortear una prohibición de Estados Unidos a la venta de armas estadounidenses al país (*Reforma*).

Por otra, la legitimización de la prohibición construye su justificación a partir del uso de determinados lexemas. Algunos refuerzan el sentido deóntico del sistema modal. Por ejemplo, en el corpus hay múltiples ejemplos de lexemas que expresan directamente o infieren a una prohibición: [1] *ban* (prohibición), *prevent* (impedir), *paralyze* (paralizar) *denied* (negado); otros señalen manifestaciones del poder: [2] *arms* (armas), *weapons* (armamento), *defense* (defensa), *force* (fuerza). También hay sustantivos y verbos que implican la ejecución de la fuerza: [3] *attack* (ataque), *coup* (golpe), *aggression* (agresión), *threatened* (amenazados) u otros que anuncian posibles cambios en el equilibrio del poder: [4] *transform* (convertir), *circumvent* (sortear), *counter* (contrarrestar). La red semántica de estas unidades vincula la prohibición [1] con las manifestaciones de poder [2]. Es decir, se prohíbe con poder y se ejecuta con fuerza [3] porque esto es *necesario*, porque esto *se debe* hacer. Con estas estructuras formales se justifica la causalidad que lleva a una consecuencia justificable y aceptable para el lector. El discurso oculto consiste en transformar [4], pero ¿trasformar qué? La respuesta que sugieren ambos textos es el equilibrio-desequilibrio, pero ¿cuál?, ¿de quién? La presuposición produce un discurso oculto que, necesariamente, pretende la manipulación del otro.

Este análisis revela la combinación de una estrategia de adaptación de valores y la interacción de fuerzas implícita en las relaciones de poder. Los valores colectivos de la memoria se actualizan en el tiempo con un esfuerzo de acción hacia + poder para lograr la eficacia comunicativa que se propone el emisor (*New York Times-Reforma*). (Véase cuadro 4.)

Cuadro 4. Venezuelan Spending on Arms Soars to World's Top Ranks Dispendio militar



Las palabras en reposo aprendidas históricamente y depositadas en la memoria de una comunidad, privilegian, en la cultura estadounidense, el gasto militar frente al gasto social. Sin embargo, en México, estos valores están invertidos. Cada periódico recoge su propia perspectiva en la versión que comunica. La pobreza mexicana obliga a la reiteración de textos que favorecen el gasto social y minimizan el gasto militar. Con esta memoria colectiva, el artículo se esfuerza, ante la ocasión que ofrece el hecho venezolano (comprar armas a Rusia) para expresar su opinión actualizando las palabras en reposo. La ocasión en la prensa neoyorquina y el gobierno norteamericano actualizan el hecho como una amenaza para Estados Unidos que desestabiliza a América Latina; en la prensa mexicana se visualiza como un dispendio; para Chávez y los actores venezolanos, el tercero del discurso, se presenta como un acto defensivo que recupera el discurso oculto de la opresión latinoamericana en América Latina.

Esta actualización, gracias al desplazamiento temporal, oculta su intención y facilita la manipulación. Consigue con eficacia poner las palabras en reposo en acción de acuerdo con su estrategia comunicativa. En el caso estadounidense, responde eficazmente

a la manipulación "desarmar a los otros impide terrorismo en el mundo" destacando el incremento del gasto militar en Venezuela; en el caso mexicano se oculta el mismo propósito condenando la actitud de Chávez (no del pueblo venezolano) y privilegiando el gasto social y, en el caso venezolano, el gobierno esconde sus propósitos, argumentando eficazmente el imperialismo norteamericano.

Así, en la memoria colectiva de estos actores, los términos milicia y pobreza se oponen, las palabras: *amenaza, defensa y dispendio* se combinan para actualizarse de acuerdo con los valores de cada grupo social. El tiempo, dos años, permite que el "gasto" sea un "desembolso" o "un desequilibrio" y, en los dos artículos, que Venezuela sea "el principal comprador de armas en América Latina" y, en el *New York Times*, específicamente, se convierta en un comprador de armas tan importante como Pakistán e Irán.

La actualización del pasado (equilibrio de fuerzas en Latinoamérica / dominio de Estados Unidos en Latinoamérica) en la ocasión presente (compra de armas) se produce gracias a la memoria que convierte la realidad fragmentada por el tiempo en un espacio subjetivo propicio para la creación del mito (desbalance y dominio de fuerzas en Latinoamérica). Este desequilibrio adquiere valores diferentes según el contexto cultural correspondiente.

La memoria colectiva (gasto militar y gasto social) juega en la temporalidad (pasado-presente) en inéditos espacios ocasionales cuya intencionalidad se mide hacia el futuro (amenaza-defensa / Chávez-Estados Unidos). Posteriormente, el acontecimiento solamente se repite en función de sus efectos presentes y/o futuros para inaugurar otro evento pero no es el pasado simplemente. Se construye en el presente para satisfacer intereses de un presente-futuro. Este juego de valores facilita la narración de otra historia.

Las convergencias y divergencias del texto explícitas o implícitas se tejen en una red que resignifica los hechos a lo largo de la argumentación discursiva. Estos hilos se aproximan, se alejan o complementan la oposición focal con diversos argumentos que critican o justifican las compras masivas de armamentos por parte de Venezuela. El punto de convergencia permite construir el lugar común en ambos textos, donde Venezuela desempeña la función de sujeto-actor que justifica la acción bajo el concepto de *defensa*:

> Venezuela must strengthen its defenses to counter potential military aggression from the United States (*New York Times*).
>
> Venezuela debe reforzar sus defensas para contrarrestar una potencial agresión militar de Estados Unidos (*Reforma*).

No obstante, la relevancia de esta argumentación se encuentra en el discurso oculto del texto que niega o desvirtúa el pretendido orden social vigente a través de la construcción de implícitos en un discurso oculto.

> Venezuela's arms spending has climbed to more than $4 billion in the past two years, transforming the nation into Latin America's largest weapons buyer and

> placing it ahead of other major purchases in international arms markets like Pakistan and Iran (*New York Times*).
>
> Venezuela gastó 4 mil 300 millones de dólares en armamento en los dos últimos años, reveló un informe del Pentágono realizado en enero pasado (*Reforma*).

Esto, en el caso del *New York Times* se logra con el verbo *climbed*, los adjetivos *largest* y *major,* y las referencias a países conflictivos desde la perspectiva de Estados Unidos: Pakistán e Irán. La crítica de *Reforma* consiste en citar la suma precisa del *dispendio* y *desembolso* mencionados en el encabezado y en el subtítulo con tipografía más grande.

Las estrategias se complementan y los elementos gramaticales se distribuyen atendiendo al propósito discursivo.

> Venezuela's escalation of arms spending …has brought harsh criticism from the Bush administration, which says the buildup is a potentially destabilizing problem in South America (*New York Times*).
>
> Así lo dijo: "Venezuela está comprando armas que amenazan a EU pero que desbalancea el equilibrio de fuerzas en el continente". José Sarney (ex presidente de Brasil).[12]

En el *New York Times* observamos que *escalation* es el núcleo nominal con función de sujeto, que *has brought* es el núcleo verbal y que *criticism* es el núcleo nominal con función de complemento directo. Pero en el texto en español, *Venezuela* es el núcleo nominal con función de sujeto; *está comprando,* el núcleo verbal, y *armas*, el núcleo nominal con función de complemento directo. En la traducción, la distribución gramatical de estas oraciones desplaza al sujeto *escalation* por *Venezuela*, *brought* pasa a *comprar y criticism* se convierte *en armas.*

Efectivamente, para el *New York Times* la valoración es *escalation brought criticism* pero para el *Reforma* es *Venezuela está comprando armas*. Nuestro análisis indica que en estas inofensivas estructuras se manifiesta, de manera evidente, el discurso oculto que intenta manipular a sus lectores. Así en Estados Unidos se critica la "escalada" y en México "el dispendio". Sin embargo, ambos convergen en los valores *Venezuela=escalation, brought= está comprando y criticism=arms.*

Los emisores de este mensaje realizan en ambos textos la acción de "decir" pero tienen posiciones de poder diferentes desde la situación comunicativa en que se encuentran. Mientras en el *New York Times* Bush representa la administración del poder, el *Reforma* atribuye la enunciación a un ex presidente del Brasil. El empleo del tercero desplaza la responsabilidad discursiva. Cabe señalar que en el texto original también se menciona

[12] La crítica en el *New York Times* se atribuye a la administración Bush, mientras que la del *Reforma* corresponde al presidente brasileño Sarney.

la opinión de Sarney pero en segundo término. Esta selección no es fortuita en el *Reforma* porque intencionalmente se encuentra resaltada y además la traducción (*Venezuela… armas… amenazan)* traiciona el texto original (*Venezuela is… not a threat to the United States)* donde la enunciación no acepta que la militarización de Venezuela pueda ser una amenaza para la administración Bush. La interpretación mexicana considera que el desequilibrio de fuerzas puede ser una amenaza para Estados Unidos.

> Venezuela is buying armas that are not a threat to the United Status but which unbalance forces within the continent, Mr. Sarney said. (*New York Times)*.

El cambio de figura y fondo conlleva la enunciación de la misma temática a un mensaje valorativo diferente donde la memoria en reposo se actualiza en el discurso para resignificarse gracias al imaginario social compartido. De esta manera, la política de la memoria pueda negar o minimizar la responsabilidad de una parte del acontecimiento en beneficio de la otra parte para construir "una justa memoria" que manipula la opinión pública de los distintos receptores según la intención comunicativa de los emisores.

RESEÑAS

Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Olivia*. Ed., introd. y notas de Claudia Demattè. Pisa, Editoriale Pisana, 2006.

Durante mucho tiempo los libros de caballerías fueron referentes obligados de la cultura y pensamiento españoles. Las hazañas y amores de los caballeros trascendían la literatura y se instalaban en el imaginario; los lectores devoraban los libros y esperaban sus continuaciones. Según Irving Leonard, "Tanto en el palacio real como en la más humilde cabaña, las historias se leían muchas veces en voz alta, para que pudiesen compenetrarse de ellas los iletrados. Toda la jerarquía aristocrática […] ocupaba sus frecuentes ocios en tan emocionante pasatiempo".[1]

Cervantes en el *Quijote* dedica un capítulo entero a dilucidar cuáles libros pueden pasar la prueba del fuego, atendiendo principalmente a sus aportaciones dentro del género caballeresco; por tal motivo, el barbero decide salvar al *Amadís* pues "es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como único en su arte se debe perdonar".[2] En este capítulo, además, se menciona también otro libro importante con el que, sin embargo, no son tan benevolentes: el *Palmerín de Olivia*.

Doce ediciones de esta obra vieron la luz durante el siglo XVI, número que confirma su éxito y que lleva a varios escritores de teatro caballeresco del siglo XVII y del género del Romancero del XVIII a utilizar algunos de sus personajes como héroes de sus propias historias. En la obra de Joseph Blas de Moreno titulada *Nueva relación y famoso romance en que se refieren los trágicos sucessos, encantos, valentías y venturoso fin de Palmerín de Olivia, príncipe de Macedonia*, se utiliza el nacimiento y abandono de Palmerín presentes en el libro de caballerías para iniciar un romance que, sin embargo, a medida que avanza la narración se va alejando de su modelo original para acercarse más a la comedia del *Palmerín de Olivia* escrita por Juan Pérez de Montalbán entre 1629 y 1631.

[1] Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*. México, FCE, 1953, p. 79.

[2] Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Florencio Sevlla y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, cap. VI, p.61.

Claudia Demattè, en su "Introducción",[3] menciona, de manera equilibrada, varios aspectos importantes para la gestación del teatro caballeresco y en especial para la recepción de la obra de Montalbán: los espectáculos caballerescos, la popularidad de los libros de caballerías y su renovación en otros géneros literarios.

Después de hacer una aguda explicación acerca de la importancia de los espectáculos caballerescos, que pasarían de ser simples puestas en escena de algunos de los episodios de los libros de caballerías a grandes espectáculos que se realizaban con ocasión de celebraciones públicas solemnes, Demattè menciona que al comenzar el siglo XVII, la temática caballeresca surgió como materia aprovechable para el teatro y los dramaturgos la utilizaban sabiendo que el público todavía la apreciaba y seguía leyéndola. Este fenómeno genera tres dinámicas transtextuales en la reescritura de las aventuras caballerescas: puede darse una estrecha relación con el texto caballeresco y esto normalmente se ve desde la invención del título, directamente inspirado en algún caballero andante o alguna aventura inolvidable; el género caballeresco comienza a ser considerado como sustrato común: ya no se citan o reescriben episodios concretos, sino que se inventan nuevos caballeros o aventuras teniendo como base a los ya lejanos libros de caballerías. Finalmente, se puede encontrar un grupo de obras en las cuales los elementos caballerescos, a pesar de ser perfectamente reconocibles por parte del público, representan tan sólo un segmento del desenlace de la comedia y se entremezclan con otros rasgos característicos del teatro barroco.[4]

Sobre la adaptación que Montalbán hace de algunos episodios del *Palmerín de Olivia* en su comedia, Demattè menciona que el dramaturgo seleccionó rigurosamente temas y personajes para poder aprovechar el libro en el teatro. En la comedia, a diferencia del *Palmerín*, se desarrollan "sólo unos cuantos núcleos narrativos sin modificar: la identidad de Palmerín, hijo secreto de Florendos y Griana; el hallazgo de Palmerín […]; el amor de Florendos y Griana que no puede tener un final feliz puesto que el padre de Griana ha prometido la mano de su hija a Tarisio; el amor de Polinarda y Palmerín y se utilizan otras dos técnicas de adaptación: la condensación y la invención".[5]

La condensación consiste en la superposición, tanto temporal como temáticamente, de dos o más personajes de la obra del *Palmerín*. Éste es el caso de la protagonista Polinarda a quien el dramaturgo barroco dotó de características que pertenecían a otras mujeres del libro de caballerías. Ésta no es sólo la amada del protagonista, sino su hermana e incluso comparte el nombre, en las primeras líneas de la obra, con la mujer que en el libro compite con la belleza de Polinarda: Laurena. De esta forma recupera narrativamente escenas que de otro modo hubiera sido imposible representar, no sólo por la extensión sino también por la complejidad.

La invención, en cambio, le ayuda al autor a crear nuevas aventuras y personajes acordes con la mentalidad de la época: la antagonista y enemiga de Polinarda será la

[3] Claudia Demattè, "Introducción", en J. Pérez de Montalbán, *op. cit.*, pp. 9-50.
[4] *Ibid*., p. 13.
[5] *Ibid*., p. 27.

maga Selenisa, cuya imagen está construida con la figura del basilisco griego, "vive Dios que es la serpiente, /los ojos son dos antorchas...",[6] con la ayuda de una banda mágica encierra a Palmerín en su castillo y lo mantiene preso durante tres años: "al cuello me echó los brazos, /y con ellos una liga /que estaba conficionada /con caracteres y enigmas [...]/ Encantado, en fin, y preso, /fui llevado a un jardín que a este castillo / sirve de parque o de quinta",[7] Urbanil, enano que comparte las tristezas y andanzas de Palmerín, es reemplazado en la comedia por Chapín, escudero y soldado.

Además de estos personajes se incorporan aventuras que introducen lo maravilloso, elemento característico del género caballeresco, que agradaba al público y que Montalbán utiliza en varias partes de su comedia, el episodio de la *Isla de los celos* donde se halla la torre de los espejos o la aventura del dragón que lleva a Chapín al palacio de Lucelinda son sólo algunos ejemplos.

Finalmente, en el lenguaje de la obra del *Palmerín* destaca el uso de la comparación, el paralelismo y sobre todo la enumeración, líneas como "pues yo soy en pena tanta / preso, pastor, noche, arroyo, / que hallé donde no pensaba / tempestad, muerte, áspid, hielo, / que todo junto me mata"[8] son constantes a lo largo del texto e incluso en algunas ocasiones llegan a la parodia cuando Montalbán las pone en boca de Chapín: "donde en lugar de pinturas, / camas y tapicerías, / había por las paredes salchichones, longanizas, / adobado, pies de puerco, / chorizos, gansos morcillas, / conejos, pabos, capones, / pollos, perdices, gallinas, / terneras, cabritos, liebres, / pasteles y albondiguillas, / con mil géneros de vinos, / como hipocrás, malvasía, / limonada, ojo de gallo, /cerveza, verdea, Esquivias, / moscatel, aloque, albillo",[9] este uso del lenguaje, según Demattè, concede al autor de la obra "espacio para exhibir no tanto saber cuanto ingenio, entreteniendo al mismo tiempo al público probablemente más en el nivel verbal que en el temático".[10]

En resumen, la edición de Demattè ayuda a fortalecer el estudio de la influencia de los libros de caballerías en obras posteriores, pues esta crítica ocupa las diferentes versiones que hay de la obra de teatro del *Palmerín* con el propósito de dar una versión más acabada de esta representación del siglo XVII. Aunado a esto, con esta edición se confirma que el mérito del autor Juan Pérez de Montalbán radica en que llevó al teatro, un siglo después, una historia que estaba plasmada en el imaginario colectivo y le dio nueva vida creando episodios y personajes, Palmerín y Polinarda son los mismos amantes pero piensan y actúan de manera diferente, el mundo cambia y ellos también, sin embargo, la lealtad, el amor, la amistad y el honor presentes en el libro de caballerías permanecen incólumes y pasan victoriosos la prueba del tiempo. Palmerín fue, es y seguirá siendo victorioso.

Paola ZAMUDIO TOPETE
UNAM

[6] J. Pérez de Montalbán, *op. cit.*, pp. 883-884.
[7] *Ibid*., pp. 1104-115.
[8] *Ibid*., pp. 352-356.
[9] *Ibid*., pp. 1325-1340.
[10] C. Demattè, "Introducción", en J. Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 45.

Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México, CCyDEL/UNAM, 2006.

En los últimos treinta años, el género de la novela histórica en América Latina ha tenido un desarrollo considerable dentro de la producción novelística, su importancia hizo que la crítica y los estudios literarios fijaran su atención en el fenómeno. Los primeros estudiosos del género (Seymour Menton, Fernando Ainsa, Juan José Barrientos, entre otros) destacaron la importancia de la producción de novelas que abordaban diferentes aspectos de los pasados nacionales y su relevancia en el campo literario de Latinoamérica e intentaron dar cuenta de los cambios que el género presentaba con respecto de una producción de corte más tradicional. La abundancia tanto de novelas como del interés de la crítica en ellas, instauró un campo de estudios amplio dedicado al análisis específico del género (que pronto se relacionó con fenómenos similares en diferentes partes del mundo). El trabajo de Linda Hutcheon[1] terminó por fijar un término para este tipo de producciones, que la autora inscribe dentro del desarrollo de la novela posmoderna: el de *metaficción historiográfica.*

Es dentro de esta amplia producción en la reflexión sobre el género que se inscribe *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, de Begoña Pulido Herráez, cuyo trabajo resulta una valiosa aportación, tanto a la discusión teórica como al corpus específico de la crítica de las tres novelas analizadas. El libro abre y cierra con una reflexión teórica sobre el género (primer y quinto capítulos); entre ambos, se intercalan los capítulos dedicados al análisis específico de tres novelas: *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez (1989), *La campaña*, de Carlos Fuentes (1990), y *El mundo alucinante*, de Reynaldo Arenas (1997). Como la autora indica, su trabajo se acerca a las novelas históricas de fines del siglo XX a través del estudio de la poética de estas tres obras, cuya elección se basa en una cierta unidad temática: los hechos narrados en ellas se ambientan en las revoluciones de independencia ocurridas en América Latina durante el siglo XIX, además de establecer una crítica y un cuestionamiento de los mitos fundadores de la nación, al indagar el problema de la libertad y la igualdad en ellas. La temática de las novelas elegidas entra entonces dentro de una más amplia discusión sobre la constitución de los Estados nacionales, que conforma uno de los principales ejes en las reflexiones actuales, sobre todo ahora que se acercan las celebraciones del bicentenario de los movimientos de independencia en diferentes países latinoamericanos.

Uno de los aciertos del análisis concreto de las novelas es la utilización del modelo de la narrativa del viaje para trabajar las particularidades de cada texto. Asimismo, resulta pertinente que la autora, a pesar de la unidad temática elegida, resalte sobre todo las diferencias a partir de las cuales se constituyen las poéticas de las novelas estudiadas así como las relaciones que establecen con la reelaboración o cuestionamiento de los pasados que revisan.

[1] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* Londres, Routledge, 1988.

Si bien los análisis de las novelas estudiadas resultan iluminadores, es en el campo de la discusión teórica donde quisiera detenerme, ya que se presenta una visión estimulante para abordar el estudio de este tipo de novelas. Al igual que otros teóricos del género, Begoña Pulido Herráez parte del reconocimiento de una creciente producción, a partir de la década de 1980, de novelas de tema histórico en América Latina. A partir de esta constatación, la autora plantea varias preguntas: ¿cómo estudiar la aparición "abrumadora" de este tipo de producciones?; ¿con qué fin se escriben las novelas históricas y por qué colocar a la historia como un tema ineludible? (12). Para responderlas, Pulido Herráez articula tres ejes que dan cuenta de una serie de cambios en distintos órdenes de la producción occidental, relacionados con la globalización, la forma de percibir el espacio y el tiempo a partir del desarrollo tecnológico y el llamado giro lingüístico, que cimbró las bases de nuestras percepciones del mundo al hacer visible la complejidad del lenguaje y sus relaciones con la llamada "realidad". Estos cambios provocaron, entre otras cuestiones, un desplazamiento de la manera en que la sociedad vive su relación con la temporalidad: la idea moderna entra en crisis y se empieza a establecer una relación distinta tanto con el pasado como con el futuro.

Situar el auge de la novela histórica en este contexto más amplio de transformaciones de la sociedad occidental permite a la autora desarrollar el sustrato teórico a partir del cual elabora la noción de género, que se basa en una visión pragmática más que normativa. De esta forma, y siguiendo los postulados inaugurados por Mijail Bajtín,[2] se privilegia el análisis de la novela histórica contemporánea en su "historicidad", es decir, se parte de una noción flexible de género, ya que se le considera inscrito dentro de una tradición que está en continuo movimiento y por lo tanto no puede fijarse ni describirse a partir de características internas, sino como una práctica que se ha ido transformando desde su surgimiento a principios del siglo XIX.

De esta forma, en el primer capítulo, Pulido Herráez entabla una interesante discusión con las propuestas de los principales teóricos que han reflexionado sobre el tema: Georg Lukacs, Seymour Menton, Fernando Aínsa, Linda Hutcheon y María Crisitna Pons, con el fin de hacer visible la dificultad que implica intentar describir y definir la práctica del género a fines del siglo XX. Dentro de todos los rasgos descritos por los autores revisados, Pulido Herráez decide definir a la novela histórica a partir de su carácter híbrido, es decir, parte de la base de que se trata de un género elaborado al interior de las relaciones ineludibles entre dos discursos: el literario y el historiográfico. Este planteamiento permite situar el desarrollo del género dentro de su propia historicidad: tanto el discurso historiográfico como el literario son cambiantes; las relaciones que la historiografía establece con la "verdad" o la "realidad" del pasado, han variado desde su instauración como disciplina durante el siglo XIX (donde se forja bajo una visión positivista que permitía pensar que el pasado podría narrarse "tal como había sucedido") hasta fines del siglo XX (atravesado ya por el giro lingüístico). De la misma manera,

[2] Mijail Bajtin, "El problema de los géneros literarios", en *Estética de la creación verbal.* México, Siglo XXI, 2003.

la novela, como género, se ha transformado y diversificado. Por lo tanto, los cambios de ambos discursos influyen en la escritura de la novela histórica a fines del siglo XX, la cual presenta diferencias importantes con respecto de una práctica más tradicional del género, aquella surgida durante el siglo XIX, cuyo modelo sería el de las novelas escritas por Walter Scott, y teorizado por Georg Lukacs en su ya clásico libro.[3]

Esta visión histórica y dinámica del género, permite salir de uno de los criterios más utilizados por la crítica de la novela histórica: la de la cuestión referencial. No se trata entonces de buscar en qué sentido la novela "complementa" a la historia, o en dónde podría situarse la relación referencial con el pasado, sino en rastrear las cambiantes relaciones que los discursos sobre el pasado entablan al interior del género, a partir de las diferentes poéticas, de las "relaciones pragmáticas específicas de quien las lee y quien las escribe", en resumen, a partir de los distintos pactos de lectura que éstas proponen a lo largo del tiempo.

La visión histórica del género plantea entonces la necesidad de establecer diferencias entre los distintos momentos de la escritura de este tipo de novelas. Para mostrar lo ocurrido en las novelas históricas contemporáneas, la autora hace hincapié en la transformación de las relaciones del discurso historiográfico con la "realidad" del pasado, para mostrarnos cómo empieza a ganar terreno una concepción de la historia como escritura —defendida por autores como Michel de Certeau o Hayden White. Esta desestabilización ente las fronteras discursivas de la historia y la ficción —que se generaliza en la discusión del ámbito de la historia hacia la década de 1970— influye en la manera como la novela histórica de fines del siglo XX reelabora los pasados con los que trabaja. Es finalmente este cambio el que la autora hace visible en el análisis de las tres novelas: se trata de textos que "tienen en cuenta los discursos previos (históricos o novelescos) y toman postura frente a ellos, entran en un diálogo que afecta la historia de América Latina, pero también los relatos en que ha sido vertida esta historia".[4] Por eso también, señalará la autora, las novelas históricas contemporáneas plantean perspectivas críticas sobre la historia, pero no a partir de una interrogación sobre los hechos "tal como sucedieron" sino desde el cuestionamiento acerca de la propia escritura historiográfica. Es en este cuestionamiento que podríamos encontrar la función social de la novela histórica, más allá del placer estético que produce su lectura: ésta no sería entonces "una expresión artística más dentro del seno de una cultura, sino un modo de acercarse a un problema, de organizar un saber, un modo de intentar conocer y dar cuenta de algo (en este caso, las versiones del pasado latinoamericano)".[5]

Mónica QUIJANO VELASCO
UNAM

[3] Georg Lukacs, *La novela histórica*. Trad. de Manuel Sacristán. México, Grijalbo, 1976.
[4] B. Pulido Herráez, *op. cit*., p. 220.
[5] *Ibid*., p. 44.

Federico Arana, *1001 puñaladas a la lengua de Cervantes.* México, Grijalbo, 2006.

Suele ocurrir que los detractores de la actividad prescriptiva son los profesionales del idioma (incluidas las Academias) que —en mi opinión— deberían ser los primeros en asumir esa actividad.[1] Ése es, por cierto, uno de los motivos que incitaron al autor a presentar ese libro.

Consiento la irritación de Federico Arana hacia actitudes poco comprometidas con la defensa de la lengua, aunque éste no se percate de que lo defendible sean los modelos de lengua y, de ninguna manera, el habla de las capas bajas de cualquier parte. Al pretender corregir a diestra y siniestra, sin percibir metodológicamente el vasto espacio diasistemático en que se proyecta una lengua, se ahoga en el mar de hablas colectivas y no llega a ningún lado. Su evidente falta de planeación metodológica no le permite, pues, que su contribución para la normalización de la lengua llegue a un destino específico dentro del vasto campo de las coordenadas en que se localizan las hablas cuya suma es la lengua. En consecuencia, desvía su intencionalidad prescriptiva proyectándola hacia cualquier espacio del diasistema idiomático. En consecuencia, no efectúa distingos —dentro de las coordenadas de ese diasistema— de ninguna de las hablas colectivas de México, España, Estados Unidos, o de donde sea. Tampoco, dentro del amplio espectro de sociolectos. Todas, sin un orden aparente, son objeto de crítica y de intento de normalización.

Quiero remarcarle (al autor y a todos los que proceden así) que —ante esa disparatada emisión de críticas sin ninguna dirección, hay que trazar deslindes para detectar qué tipo de hablas colectivas son materia de esa observación cualitativa que permita la transformación de un *corpus* oral o escrito en un producto con dignidad retórica.

[1] Es preocupante la carencia de esa vocación o formación, sobre todo en lingüistas que —inmersos en el estructuralismo que nos invade— ciegamente obedecen el principio de la descripción como fundamento del estudio y análisis dialectal. Soslayan la práctica de la corrección a tal grado que arrojan como papa caliente cualquier problemática normativa. No hay formación para ello y se reconocen porque repiten como si fuera un axioma eso de que "*haya* y *haiga* comunican lo mismo", por lo tanto sugieren que pueden usarse indistintamente. Sin embargo, contradictoriamente, a la hora de usar un discurso académico, jamás utilizan "haiga". Los alumnos serían los primeros críticos mordaces y su imagen perdería autoridad. Ésa es la realidad. El axioma funciona solamente en los contextos de informalidad donde no hay vigilancia ni presiones "para hablar bien". Aquí, el asunto es que olvidan o ignoran que la lengua es un objeto social y como tal no escapa a la dinámica de valoraciones que se hacen de sus usos. En la carrera de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ha existido ese vacío y no se habla de lingüística normativa, que, además, se considera, indebidamente, como una actividad no lingüística. Por tal motivo, la Coordinación de la carrera acaba de concederme (a propuesta mía) un espacio para la impartición emergente de esa materia con la categoría de optativa libre. Espero con gusto el incremento de inscripciones, pues lamentablemente muchos alumnos se muestran también temerosos o reacios a la idea de la corrección idiomática. Ésa es la herencia siniestra de los profesores de lingüística.

Arana, por otro lado, tiene razón[2] en arremeter con vehemencia contra académicos y lingüistas que indolentemente permiten de todo, programados por ideas como "la lengua se defiende sola" y "la corrección depende del uso". Yo añadiría otra que escuché de alguien que por su formación lingüística no debería pensar con tal dismorfismo: "no hay que corregir, porque no le puedo imponer mi registro a otros". En consecuencia, a la hora de normalizar los discursos que deberían ser liberados de regionalismos, vulgarismos u otros *ismos*,[3] no lo hacen con la fuerza de resolución que de ellos se espera y se exponen a ser percibidos como apáticos y omisos. Aquí es importante hacer notar que no todos los prescriptores institucionales o convencionales y sedentes de las Academias poseen esa capa de cultura lingüística de suficiente grosor para poner en práctica la diversidad de criterios de corrección que conforman el aparato de vigilancia sobre esos modelos de habla que se hacen llamar también *ideales de lengua*. Por eso, hice notar que no todas las hablas colectivas son objeto de normalización, como indebidamente proceden correctores espontáneos como Federico Arana.[4] Entonces dirigen sus acciones —por error logístico— hacia cualquier modalidad que es vista indebidamente como "la lengua" sin importar su procedencia regional, sociocultural o cronológica. El desatino está en pretender "cambiar" a los usuarios de estos estratos hostigándolos para que renuncien a una serie de hábitos idiomáticos que son mal vistos, por usuarios de hablas paradigmáticas. En este caso, no es aprobatoria esa presión ejercida sobre hablantes que ni están interesados en el cambio y podrían no visualizar la existencia de ideales o modelos superiores a los cuales aspirar. Mi impresión es que se vuelven presa de la confusión generada por el gigantesco inventario de hablas colectivas que es la lengua.

Como aciertos, encuentro primeramente en la Introducción, en español correcto, un señalamiento que nos hace a los lingüistas, tal vez a los prescriptores convencionales, los sedentes de las Academias de la lengua que no cumplen con los objetivos con que se justifica su existencia que es el debido ejercicio de la vigilancia y defensa del idioma.

[2] No hay libro malo que no tenga algo bueno. Al menos me hizo reflexionar, ratificar mis posiciones y en ocasiones estar de acuerdo con algunos de sus comentarios, lo que me llevó a valorar las observaciones novedosas —que las hay— y ésa sería la parte original del libro, aunque hay que buscarlas en medio de una especie de caótica lista, consecuencia de una falta de metodología científica, como ya señalé.

[3] Incluso —tratándose de lengua escrita— faltas de ortografía, de redacción, puntuación, etcétera, así es como la actividad normativa se va desplazando por todas las estructuras de la lengua en una dinámica de observación directa y estrecha para lograr finalmente la presentación de un discurso idiomático limpio o acorde con el modelo o ideal idiomático que pretende representar.

[4] A veces los propios institucionales suelen perder el rumbo y naufragar en la inmensidad de ese espacio diasistemático en que se dispersa una lengua y como resultado nos causa disgusto la serie de fallos de normalización erráticos, emitidos por las Academias. Es un hecho: no son instituciones infalibles, también se equivocan. Es erróneo —por ejemplo— que la Academia desconozca la palabra *normatividad* (conjunto de reglas, normas, etcétera). En su lugar pretende que se use el adjetivo "normativa", como si fuera sustantivo: *la normativa* (en vez de *la normatividad*), que es usual en hablas profesionales de México. Tal vez pretendería impulsar o imponer un castellanismo. Si, para la Academia, normativa es el sustantivo, entonces cuál es el adjetivo? Así como éste he podido detectar infinidad de casos que no resuelven pero confunden.

Eso es visto como falta de vocación normativa por su complacencia con respecto a la avalancha de eso que Andrés Bello llamó "vicios del idioma", y que —en lugar de rechazarlos—, casi son acogidos calurosamente concediéndoles además entrada por la puerta grande, como sería el caso del horrendo "habemos" ("habemos varios aquí que no estamos de acuerdo"). Tengo anécdotas de estas actitudes complacientes y de otra índole más grave (cuya exposición prefiero dejar para otra ocasión)[5] de parte de miembros importantes de la Academia Mexicana de la Lengua. También, al igual que Arana, me asombro ante esa actitud.

Una cita de Saramago, destacada como epígrafe de la página inicial, parece ser la sonora bofetada con que Federico Arana arenga a los lingüistas y académicos que critica, a salir de esa apatía: "Una lengua que no se defiende muere alimentada de indolencias y bajo la complicidad de los suicidas habladores". En esa línea tan racional del pensamiento de Saramago quiero desplegar algunas observaciones básicas y generales, orientadas a los puntos vulnerables y contradictorios que debilitan el texto de Arana a tal grado que también él mismo recibe su propia bofetada.

En primer término, una inconsistencia constante —quiero resaltar— es el gran inventario de la vulgaridad léxica personal del autor en que convirtió su libro.[6] Antes de la Introducción destina una página para anunciar las abreviaturas que utilizará en lo sucesivo. Allí aparece la primera señal de ese muestrario de expresiones y voces descontextualizadas: "H.u.e.c.f." dice que significa "hágame usted el cabrón favor" y cumple su amenaza de usarla constantemente, sin contar con toda la retahíla de expresiones propias de un mecapalero, que va dejando caer poco a poco a lo largo de todo el camino. Por tal motivo, la seriedad de un tratado sobre defensa del idioma, simplemente se esfuma. No se entiende que un discurso que debe brillar por su pulcritud, su orden y claridad ideológica, contenga usos idiomáticos propios de hablas relajadas y que

[5] Hago mención detallada de ello en un artículo de próxima aparición —de mi autoría— "Deshispanización fonética de indigenismos por el acento"; en que la lengua española sufre una especie de agresión, sólo porque no se entiende cabalmente lo que es el proceso de hispanización. Y uno de los impulsores del desacomodo acentual en topónimos indígenas es, precisamente, un sedente de la Academia Mexicana, cuya obligación sería preservar esos cambios de adaptación, que se dieron de manera fortuita, en voces adoptadas. Tal sería el caso de *Teotihuacán* (oxítona o aguda por efectos de la hispanización cuya conformación le costó a la lengua un tiempo considerable y por decisión de sus hablas colectivas) a *Teotihuacan* (paroxítona o grave) que es la forma aberrante, indebidamente impulsada con la autoridad del ser académico y con la complicidad de los medios de difusión, que suelen no cuestionar ese tipo de innovaciones, confiados en el prestigio de la fuente.

[6] Uso de vulgarismos "malas palabras", de ésas que sabemos hasta la saciedad, en cualquier parte se escuchan, cualquiera las dice. Es la expresión facilona de primera mano, sin esfuerzo mental; en consecuencia no aporta nada. En cambio, olvidadas en los diccionarios, en las obras léxicas siguen ahí miles de voces esperando ser usadas, sin embargo, critica con rabia los vulgarismos de otros usuarios (menos los de él). Por esta circunstancia, considero que el libro desciende a la categoría de informal y no sería un buen referente para efectuar consultas. Aborta, por supuesto, la intención de proponer una línea paradigmática. Algunos ejemplos: "Para acabarla de joder…" (62); "...sepa la chingada" (63); "...me revienta el pinche hígado" (65). Para dar una idea de la frecuencia sólo abrí al azar y encontré esos tres ejemplitos de expresiones que no van bien en la lengua escrita del autor.

sacarlos de allí para meterlos acá, como componentes de su discurso metalingüístico; es un signo de falta de autorregulación. Así se conducen muchos que se sienten habilitados para ejercer actos de prescripción. Eso mismo sucede con profesores que conozco, los cuales salpican su discurso con ese léxico, sólo que —deberían saberlo— pertenece a otro contexto: el de la calle, el de la informalidad, propio de hablas relajadas y que, por lo tanto, no son objeto de vigilancia ni de normalización. ¿Para qué sacar ese léxico de allí y traerlo a donde no es bienvenido? —porque en su lugar podrían invocar palabras o expresiones cultas, que nos hicieran acudir a los diccionarios. Los vulgarismos y voces populares son de conocimiento generalizado, así que ésta es una razón más para no invocarlos aquí y menos con tanta fruición. Ésta es pues la primera gran puñalada del autor, que escribió un libro para criticar las puñaladas de otros. No inspira confianza alguien que practica el mismo error que critica, censura o ataca en otros.

Una puñalada previa a la de la abreviatura, la ejecuta el autor al exhibir en la portada principal y como parte del título, el mal uso del copretérito ("¿y quién dijo que debíamos saber hablar?", en vez de "deberíamos"), a menos que sea una cita del libro de Cervantes, en cuyo caso debió haber usado comillas.

Otro bloque de inconsistencias es el empleo anárquico de neologismos,[7] supongo que de propia creación, de su invención. Se trata de neologismos cáusticos o corrosivos con que cualquier corrector de estilo estaría en discordancia. En tal caso estarían: *vanidosearse* (13); *ordinarieces* (38); *burricie* (42, tal vez quiso decir *burrada*); *gloriatrévico* (48); *estilacho*, etcétera. Las innovaciones léxicas tan extrañas, inauditas, caprichosas, podrían horrorizar, espeluznar, aterrar, a más de uno. La sensación de disgusto, constituye —para un prescriptor convencional— un fundamento de rechazo para el neologismo. La tiranía del gusto en ocasiones se convierte en un criterio idóneo de corrección, porque es como el olfato para detectar usos raros, extraños, fuera de contexto o aberrantes. Si no fuera así la lengua escrita de cualquier habla profesional estaría invadida por voces de rara o infundada procedencia y su efecto podría ser nocivo para el estatus de ideales de lengua que esas hablas podrían significar para los aspirantes a adoptarlas como referentes de corrección y prestigio.

Por otro lado, no puedo dejar de mencionar ese desafortunado recurso de corrección, tan recurrente por parte de prescriptores espontáneos y también institucionales con-

[7] Injustamente se considera que la norma culta es conservadora. Otros creen que el habla popular es la fuente de nutrición del habla culta. Son creencias inconsistentes. La lengua culta admite innovaciones de las hablas urbanas o especializadas cultas. Pero, naturalmente que hay límites y éstos se marcan estupendamente por el instinto de otros usuarios habilitados o que se suman a las actividades de regulación, usando lo que podría llamarse *la tiranía del gusto*. Lo cual no quiere decir que todo lo que disguste al olfato corrector de otros, tenga que ser eliminado, pero es un punto de partida para la reflexión, el análisis y la inspección cuidadosa del neologismo detectado por ese radar que todos los que escribimos y revisamos escritos tenemos. El corrector atento a los eventos lexicográficos percibe de inmediato todo aquello que tiene aspecto de extraño, poco usual, raro, inusual y hasta extravagante y ridículo, a pesar de que pudiera justificarse por otra razón más consistente que el gusto, su ingreso al torrente léxico de algún tipo de habla profesional.

sistente en acudir al modelo de Castilla para sentenciar usos mexicanos o de cualquier parte. Para el autor está mal dicho *bañarse* sólo porque en España se dice *ducharse*. Es muy común que en prescriptores espontáneos, se desencadene esa actitud cuasi servil de asumir que la modalidad de Castilla es el habla ejemplar del mundo hispano y se sigue tomando como punto de referencia para la emisión de fallos de regulación. Me parece muy equivocada esa actitud,[8] la cual encuentro en Federico Arana, quien dice:

> Bromas aparte, ya va siendo hora de que los españoles se sacudan sus sentimientos de culpa y los hispanoamericanos hagamos a un lado rancios complejos, autocomplacencias torcidas o nacionalismos trasnochados y aceptemos de una buena vez que donde mejor se habla y escribe el castellano es en España, sobre todo en algunos puntos de Castilla y Navarra.[9]

Esta actitud genera otro error suficientemente difundido por todos los que ven en Castilla el único referente de buen hablar. El error consiste en identificar esa habla con la lengua. Así, indebidamente se piensa que en México se habla *castellano*, en vez de *español mexicano*. No me extraña, pues, que Arana se dedique a la importación de castellanismos (ej. "estomagante", "déjele en paz" [37]), etcétera.

Finalmente, como consecuencia de la falta de esa metodología, no son procedentes muchas de sus críticas porque lo que censura corresponde a hablas colectivas informales. En consecuencia, eso que él corrige en esas hablas es normal allí; no es objeto de corrección, ni de censura, mientras no sean usados en hablas paradigmáticas, que sirvan de modelo. Ejemplos hay muchos: las *vainas* de los colombianos, así como en México, la *onda*.[10]

Jorge Gustavo CANTERO SANDOVAL
UNAM

[8] Esa posición o idea es arcaica. Fue funcional en la época colonial en que ningún foco virreinal podría competir con Castila en asuntos de supremacía lingüística. Hoy ya no es así. Han surgido en Hispanoamérica muchos centros de buen hablar que son modelos de hablas nacionales o regionales que se pueden tomar como referentes válidos para la regulación o normalización del habla de usuarios que pretenden mejorar su expresión y que pertenecen a la masa de hablantes que están por debajo de ese parámetro. En el caso de México, sería el habla de su gran capital. En el caso de Colombia, Bogotá, cuya habla para los colombianos cultos es no sólo la mejor de ese país sino que internacionalmente le atribuyen un sitio de vanguardia. Así que no hay ninguna necesidad de imitar el habla ultramarina, ni traer desde allá usos que aquí resultan extraños y no encajan. De seguir así pronto reimportaremos el *vosotros*, el *cansao*, etcétera.

[9] F. Arana, *op. cit*., p. l3.

[10] Otros usos censurados por Arana, el *poquitín* en España; el cual no tiene por qué ser etiquetado como uso impropio porque no lo encontró dentro de un discurso normalizado. Es el caso, también, del léxico sexual de estratos no cultos (ej. *venirse* y *correrse*, de México y España, respectivamente). El libro es prácticamente un gran inventario de este tipo de casos.

Santiago Montobbio, *El anarquista de las bengalas*. Barcelona, March Editor, 2005.

Qué difícil enfrentarse a escribir sobre algo que te ha dejado sin palabras; "porque escribir es y debe ser un desafío", lo es aún más cuando te has reconocido en la lectura de una manera ni siquiera sospechada. Esta sensación se tiene al haber leído a Santiago Montobbio, cuyo poemario *El anarquista de las bengalas* nos recuerda con versos contundentes aquellos sentimientos para los cuales nunca encontramos las palabras precisas, o lo hacemos más tarde, con la suerte de leer a quien escribe con arte.

La poesía de Montobbio, por lo humano, con su escoria y su dicha, penetra el pensamiento y permanece en él. Los temas son variados, como lo son en la vida humana: no sólo habla de amor —lo cual se agradece porque ya bastante se hace con buscarlo— y desamor; también despedidas, fracaso —incluso social, sí—, muerte, suicidio, soledad, el anhelo de un Dios y la escritura como salvación son los temas de sus versos.

Las imágenes dibujadas por los versos se localizan en la ciudad, por momentos en plazas, por momentos desde el interior de un cuarto, *Desde una obscura ventana*[1] el poeta observa: "La ciudad que nadie ve, y es la más grande / es en la que trabajan y están condenados / a ser siempre iguales / todos mis nadies". Ésta es entonces la sede de una concurrencia de sí mismo, porque a pesar de tener nombre, Santiago Montobbio es uno y ninguno, es todos, somos... "un conjunto de nombres que se hacen pequeños".[2]

La búsqueda de un nombre, el significado de éste es un tema presente y recurrente en la poesía de Montobbio, lo cual podría fructificar en un estudio más amplio. "Más que escribir para todos y para nadie, se es todos y se es nadie" comenta el autor en la entrevista con Jorge Sanglard. Ahí mismo leemos, al respecto del tema, que la conquista de un nombre y el temor de su pérdida implica la búsqueda de una identidad creativa: "al escribir el artista forja, busca y crea su nombre más profundo y verdadero" y sentencia en su *Aportación personal al laconismo*:[3] "como murieron los nombres, se nos acabó el destino", porque el nombre define una identidad con descendencia, con herencia e historia.

Y ciertamente su poética tiene una historia, se percibe la lectura de grandes poetas; este anarquista juega con una sonoridad peculiar que logra con hipérbatos no complicados pero eficaces: "Repetida estancia de la vida / calle sin agua o, mejor, esquina, / más aún playa, ascensor, lavabo / que en los pasados del que fui/ anónimos persiguen sin amor / las olvidadas sombras de un fantasma".[4] Pero como buen anarquista, no se limita a la métrica tradicional, el verso libre impera sin perder su música e indudablemente, la tipografía cobra su cuota cuando en poemas que empiezan con versos de más de quince sílabas sentencia una oración final corta y tajante. Sólo un ejemplo es *Común*

[1] Santiago Montobbio, *El anarquista de las bengalas*. Barcelona, March Editor, 2005, p. 11.
[2] *Ibid*., p. 17.
[3] *Ibid*., p. 71.
[4] *Ibid*., p. 12.

mapa que trazo cuando nos miramos;[5] pena da sintetizarlo, bastará citar el primero y último versos esperando del lector la curiosidad de sentir el resto: comienza: "alturas de ti, extremidades de mí, labios, lunas"; termina: "aquel que ama".

Hablábamos de historia y de fracaso social: algunos poemas sugieren esta desesperanza, ya no hablemos de repúblicas y posguerras, sino del sentimiento de que nada nos pertenece, le pertenece a alguien más que no sabemos quién ni cómo es: "Nosotros esperábamos jinetes, jinetes no sabíamos de quién, / jinetes quizá de nadie. Alguien tenía que enviar jinetes / [...] Todo / era un engaño".[6] En éste y otros poemas se evidencia la apatía que caracteriza a los humanos: estamos esperando, no confiamos en que la tierra nos pertenece y esperamos, siempre esperamos que alguien la haga suya y entonces, lloramos su pérdida.

El anarquista de las bengalas, el libro, se conforma por cinco apartados, cada uno de los cuales lleva el título de uno de los poemas que contiene. El primero, "Desde mi ventana obscura", incluye poemas más íntimos, de despedidas, poemas de miedo y de amor, de poesía y de lo difícil que resulta expresarse con palabras. El segundo, "El teólogo disidente", ya presenta una vida más exterior, más social y urbana, menos personal pero igualmente sensible.

Pero decir poemas es limitarse, también en el apartado tercero, "Limbo", nos presenta algunos textos que son más bien prosa poética que percute de igual manera en el pensamiento del lector: recuerdos de infancia, de familia, donde el autor emite *flashazos* de su personalidad, de su historia personal. Hablemos de "El portavoz de la familia".[7] Se trata de una carta a un hermano muerto, si el tema ya conlleva cierta delicadeza, el lector tendrá que leerlo de principio a fin para sentir como mínimo el estremecimiento que baja desde la nuca hasta la base de la columna, ¿queremos un fragmento?: "Como escribo para decirte que sé que has muerto, no pongo dirección ninguna, mas como supongo que no me leerás, me ahorro las disculpas". Éste es el principio del texto y conforme avanza se devela la personalidad del hermano y el dolor y sorpresa que ha causado su muerte, no debo revelar el final, lo dejo para una lectura más agraciada.

"El anarquista de las bengalas" es el cuarto apartado y el que le da nombre al libro; los temas, los mismos; pero este poema en particular es la presentación del artista: "yo soy el anarquista de las bengalas", su creación y su actitud ante la vida, el amor, y descubrimos la convicción de que la escritura es para él una salvación: "Sé lavarme el alma/ sobre el papel [...]";[8] parecería que de todo ha de salvarnos también con su lectura. Finalmente, "Con bastante octubre" es el título del quinto apartado, el poema con ese título nos sitúa en primera estancia en la soledad, tardes grises, lluviosas, solitarias, con cigarrillos húmedos, desolación, bastante octubre.

[5] *Ibid*., p. 24.
[6] *Ibid*., p. 33.
[7] *Ibid*., pp. 73-74.
[8] *Ibid*., p. 127.

El insomnio se evidencia en su escritura e incluso teoriza sobre él, no podremos leerlo en una noche de insomnio porque indudablemente será seguida por otras, debido a que irremediablemente cuestiona, despierta recuerdos y sentimientos inquietantes. En una carta al poeta, Carmen Martín Gaite escribe: "Pero estos papeles tuyos que tan tercamente dan razón de tu vida, tus infiernos, tus fracasos, querencias y sinrazones, me han conmovido extrañamente. Porque salen de un pozo oscuro y verdadero",[9] y agradece en la misma "por ese río amargo de palabras". Coincidimos entonces con la autora en esa conmoción y reconocimiento que se experimenta con la lectura de *El anarquista de las bengalas.*

Por último, como se señala anteriormente, Montobbio considera que la creación literaria no depende de una formación académica, en su caso, surge de una necesidad de redimir las vicisitudes de la existencia, es una salvación. Así, escribir acerca del suicidio lo ha salvado de él, de las más profundas tristezas y decepciones. Son tristes sus versos, algunos, es cierto, pero dulcifica la desolación con esa manera suya de hacer poesía, incluso da gusto leer el sentimiento más triste si es con sus palabras.

Marisol SERRANO PINTO
UNAM

[9] Carta de Carmen Martín Gaite al autor, Madrid, 26 de abril de 1989.

Anuario de Letras Hispánicas, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de junio de 2009 en los talleres Solar, Servicios Editoriales, S. A. de C. V., Calle 2, núm. 21, Col. San Pedro de los Pinos, 03800, Delegación Benito Juárez, México, D. F. Se tiraron doscientos ejemplares en papel cultural de 90 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Times New Roman 14, 10:12.5, 9:11 y 8:10 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Concepción Rodríguez Rivera, y el diseño de la cubierta fue realizado por Gabriela Carrillo.