ISSN: 2014-1130 | año 2012 | n.º 5

Mitologías hoy

revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Metamorfosis en los espejos:

identidad latinoamericana entre pasados y presentes

Anabel Gutiérrez (ed.)

Mitologías hoy 5

DIRECCIÓN
Helena Usandizaga Lleonart, Universitat Autònoma de Barcelona

EDITORES
Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona
Fernanda Bustamante, Universitat Autònoma de Barcelona
Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona
Mauricio Zabalgoitia Herrera, Universitat Autònoma de Barcelona

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR
Manuel Asensi, Universitat de València
Gordon Brotherston, University of Manchester
Teodosio Fernández, Universidad Autónoma de Madrid
Virginia Gil Amate, Universidad de Oviedo
Martin Lienhard, Universität Zürich
Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico
Antonio Lorente, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Juana Martínez, Universidad Complutense de Madrid
Carmen de Mora, Universidad de Sevilla
Fernando Moreno , Université de Poitiers
Julio Ortega, Brown University
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid
Concepción Reverte, Universidad de Cádiz
Ileana Rodríguez, The Ohio State University
José Carlos Rovira, Universidad de Alicante
William Rowe, University of London
Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca
Stefano Tedeschi, Università di Roma La Sapienza
Paco Tovar, Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN
Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla.
Astvaldur Astvaldsson, University of Liverpool
Irma Bañuelos, Universidad de Guadalajara
Nuria Calafell, Universitat Autònoma de Barcelona
Magdalena Chocano, Fundació Universitària Rovira i Virgili
Marcin Kazmierczak, Universitat Abat Oliba
Silvana Mandolessi, Universität Heidelberg
María José Martínez Gutiérrez, Universidad del País Vasco
Jaume Peris, Universitat de València
Agustín Prado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima
José Ignacio Úzquiza, Universidad de Extremadura.
Eva Valero, Universidad de Alicante
Marcel Velázquez, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima

© Ilustración de la cubierta: Alejandra Alarcón
Edición del número: Anabel Gutiérrez

Esta revista ha sido publicada en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, "Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", FFI2011-22637, y su publicación ha contado con el apoyo económico de este proyecto.

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departamento de Filología Española
Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

www.revistes.uab.cat/mitologiashoy
revista.mitologiashoy@uab.cat

ISSN: 2014-1130

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

CC BY

ÍNDICE

GUTIÉRREZ, ANABEL
Metamorfosis en los espejos: identidad latinoamericana entre pasados y presentes, pp. 5-7

ÁGUILA AJÓN, MARTA RITA
La insularidad en el "Sueño de las formas": adivinación de lo cubano en la poética de Gastón Baquero, pp. 8-19
Insularity in "Sueño de las formas": Divination of Cubanness in the poetic of Gaston Baquero, pp. 8-19

PARRILLA SOTOMAYOR, EDUARDO
Martí y Galeano: dos cronistas de la lucidez y la descolonización, pp. 20-37
Martí and Galeano: recorders of lucidness and decolonization, pp. 20-37

CHOIN, DAVID
Mito, memoria, tradición e identidad en Misteriosa Buenos Aires de Manuel Mujica Láinez, pp. 38-51
Myth, memory, tradition and identity in Misteriosa Buenos Aires by Manuel Mujica Láinez, pp. 38-51

FOGAGNOLI, SARAH
Nuevas lecturas de civilización y barbarie: la oralidad en la obra de Ricardo Piglia, pp. 52-61
New readings of civilización y barbarie: orality in Ricardo Piglia's work, pp. 52-61

SERRA SALVAT, ROSA
El problema de la identidad y la ubicación en "El otro cielo" y Rayuela de Julio Cortázar, pp. 62-75
The identity and location problem in cortazar´s "El otro cielo" and Rayuela, pp. 62-75

GARCÍA, MARA L.
Búsqueda espiritual y laboratorio de refugio en "La culpa es de los Tlaxatecas" de Elena Garro, pp. 76-87
Spiritual Quest and laboratory of refuge on "La culpa es de los tlaxcaltecas" of Elena Garro, pp. 76-87

ELIZONDO OVIEDO, MARÍA VERÓNICA
Diamela Eltit y la literatura del fragmento, pp. 88-95
Diamela Eltit and The Literature of The Fragment, pp. 88-95

ALARCÓN, VÍCTOR
El símbolo de lo fantástico. *Cubagua* como novela de transgresión, pp. 96-106
Fantastic's symbol. Cubagua as a novel of transgression, pp. 96-106

Hernández Loredo, Adriana
Una versión científica, ancestral y de la condición humana, a través del juego analógico de Juan José Arreola, en *Bestiario*, pp. 107-118
A scientific, ancient version of human nature using analogical play by Juan José Arreola in his *Bestiario*, pp. 107-118

Gómez, Claudia y Tesche, Paula
El discurso de lo exitmo en "Locas mujeres" de Gabriela Mistral, pp. 119-126
The discourse of the extimate in "Madness Women" by Gabriela Mistral, pp. 119-126

ISSN: 2014-1130 n.º5 | verano 2012 | 5-7
ANABEL GUTIÉRREZ LEÓN

PRESENTACIÓN

Metamorfosis en los espejos: identidad latinoamericana entre pasados y presentes

¿Quién soy? Es una pregunta tan aparentemente simple como escurridiza y mutante parece su respuesta, aún así, las literaturas hispanoamericanas se han lanzado en busca de posibles pistas que ayuden a resolver el acertijo. Además, la pregunta despliega múltiples variantes -¿Quiénes somos? ¿Quién es? ¿Quién fui? ¿Dónde estamos siendo?- que han ido llevando a los escritores por dispares caminos, en pos del rastro de sus innumerables huellas. Las tentativas de ofrecer una solución a este interrogante van conformando un variado caleidoscopio, un mapa heterogéneo en el que se entrelazan diferentes materiales y los lazos se construyen siguiendo diversos métodos y persiguiendo, igualmente, cambiantes voces y letras.

A veces la explicación del presente se busca en el pasado, igual que el reflejo propio puede encontrarse antes en los otros, que en el espejo. Y el tiempo pasado suele ser un territorio poblado de mitos. Se los busca, se los inventa, se los reelabora, se los mezcla para indagar por el sentido de la propia voz narrativa. Una herencia antigua avanza silenciosa y discreta por la pluma de muchos escritores de la región. Lectores contemporáneos, como es el caso de los autores de algunos de estos textos, son los que a veces se lanzan a buscar esos restos, esas reminiscencias, ese latido que se comunica con el abigarrado origen de la identidad hispanoamericana.

Esta quinta entrega de *Mitologías hoy*, se abre con un texto de Marta Rita Águila Ajón, “La insularidad en el “Sueño de las formas”: adivinación de lo cubano en la poética de Gastón Baquero”, en el que la autora indaga los alrededores de la identidad cubana partiendo del poema “Brandemburgo 1526” de Gastón Baquero. En un lenguaje poético y sutil, Águila Ajón no pretende ofrecer definiciones taxativas, sino ingresar en lo íntimo del poema, sopesar la ingravidez de una historia especular que, desde otro mundo y otro

CC BY

tiempo, habla de una Cuba actual. Así desentraña esta alegoría medieval que le sirve al poeta para ofrecer, entre risas, su personal visión de lo propio, a través de múltiples y diversas voces.

Permanecemos en Cuba, con el texto de Eduardo Parrilla, "Martí y Galeano: dos cronistas de la lucidez y la descolonización" en el que se plantean las coincidencias que estos dos autores presentan en los planos personal, político y literario; pero sobre todo en el compromiso con la descolonización de América Latina, para lo cual, afirma Parrilla, ambos han desplegado una serie de recursos retóricos y estilísticos que integran ética y estética, dos caras de un mismo compromiso con el ser latinoamericano.

Por su parte, David Choin en "Mito, memoria, tradición e identidad en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez", cuenta cómo el escritor argentino decidió inventar los mitos que le faltaban a la capital argentina para legitimarse y homologarse con el resto de grandes ciudades europeas. Tras analizar cada una de las historias inventadas recreadas o reelaboradas en *Misteriosa Buenos Aires,* considera Choin, que el autor consigue "espiritualizar la ciudad". Manteniéndonos en este espacio geográfico, nos encontramos con uno de los topoi más recurrentes de la literatura del Río de la Plata, la oposición entre civilización y barbarie, especie de observatorio desde donde indagar sobre la identidad nacional. En el artículo "La oralidad en la obra de Ricardo Piglia" Sarah Fogagnoli enfrenta la dicotomía 'civilización y barbarie' con otra: 'escritura frente a oralidad'. Según Fogagnoli, Piglia consigue integrar estos dos registros en un único engranaje, el mismo que a la vez es capaz de ofrecer una valoración expresiva sobre la oralidad, en tanto parte de la misma realidad lingüística que la escritura.

Otro escritor argentino es objeto del texto "El problema de la identidad y la ubicación en "El otro cielo" y *Rayuela* de Julio Cortázar", en que Rosa Salvat indaga sobre la identidad del sujeto a partir de la escisión entre dos escenarios que, tanto en el relato como en la novela, se reflejan en diferentes niveles y desdoblamientos especulares. Todo ello es visto por Salvat, a través del cruce intertextual con la poesía de Luis Cernuda. También se hace un recorrido entre dos mundos en "Búsqueda espiritual y laboratorio de refugio en "La culpa es de los Tlaxatecas" de Elena Garro", texto donde Mara García

analiza cómo la cocina de Laura, la protagonista, se convierte en una puerta de acceso a otro mundo que la conecta con la antigua historia de México. Plantea Mara García que la cocina además de permitir romper las barreras espacio-temporales, permite romper las fronteras sociales y así aprehender la propia identidad de forma más abarcadora e incluyente. No solo las barreras, en la literatura de Diamela Eltit, al parecer, se rompe todo: lo fragmentario como marca, método y horizonte de su exploración. Es el planteamiento de "Diamela Eltit y la literatura del fragmento" texto de Verónica Elizondo, quien, tras recorrer una serie de obras de la autora chilena, sostiene que Eltit, desde su subversión, está buscando una especie de protolenguaje, que le permite otorgar voz -rota, eso sí- a personajes que, como ella, se sitúan en diferentes márgenes.

Hacemos un salto hacia lo fantástico, que es el sello de identidad de los dos siguientes artículos. En "El símbolo de lo fantástico. *Cubagua* como novela de transgresión", Víctor Alarcón propone leer la novela de Bernardo Núñez, en la que los personajes viven en diferentes planos temporales, desde una perspectiva fantástica la misma que, según Alarcón, Núñez pone en relación con los mitos prehispánicos, otorgándole un elevado valor simbólico. La suplantación paródica, como uno de los apartados de lo fantástico, es el punto de mira desde el cual Adriana Hernández Loredo analiza el *Bestiario* de Juan José Arreola, quien, a juicio de la autora del texto, se transmuta en científico y naturista, con el objeto de satirizar diferentes aspectos de la condición humana, a partir de minuciosas descripciones de las bestias de su Bestiario.

Para cerrar este número de *Mitologías hoy*, tenemos otro artículo que se dedica a la poesía, en este caso es "El discurso de lo extimo en "Locas mujeres" de Gabriela Mistral", escrito por Claudia Gómez, y Paula Tesche, que emprenden una desafiante lectura partiendo de la noción de locura -en tanto lugar de enunciación- que subyace en la obra de la poeta chilena. Empleando el concepto de lo extimo, las autoras analizan cómo Mistral desde el desvarío y la fragmentación logra dar voz a lo otro que es lo propio y a los otros, que son también su propia voz.

LA INSULARIDAD EN EL "SUEÑO DE LAS FORMAS": ADIVINACIÓN DE LO CUBANO EN LA POÉTICA DE GASTÓN BAQUERO

Insularity in "el sueño de las formas": Divination of Cubanness in the poetic of Gaston Baquero

MARTA RITA ÁGUILA AJÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
ritautp@gmail.com

Resumen: El presente estudio explora las marcas de la identidad cubana en el poema "Brandeburgo 1526" de Gastón Baquero (La Habana 1914 - Madrid, 1997). Dicho autor constituye una de las voces más poderosas del Grupo Orígenes y la Literatura Cubana. La exploración que propongo no parte de una conceptualización previa de qué es lo cubano, sino que siguiendo la propuesta de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, procura intuirlas sensiblemente. "Brandeburgo 1526" es un texto que supone una elegante alegoría del encuentro entre dos mundos (Europa y América). Lo cubano en el poema se percibe en la fabulación excesiva, con tintes de lo real maravilloso, la cadencia y el ritmo de los versos, la insularidad, la imagen arcádica y paradisiaca, el sincretismo, lo barroco, el paisaje. Se trata de una escritura híbrida, palimpséstica, una sinfonía de voces, el cruce de la mejor herencia de la poesía universal.

Palabras clave: Poesía cubana, Gastón Baquero, Grupo Orígenes, Identidad cubana.

Abstract: This study explores the markers of Cuban identity in the poem Brandeburgo 1526 written by Gaston Baquero (La Habana 1914 - Madrid, 1997). The poet is one of the most powerful voices of the Origenes group and of Cuban Literaturel. The exploration I propose does not stem from a previous conceptualization of what constitutes Cubanness, but rather follows Cintio Vitier's proposal from *Lo cubano en la poesía*. My study aims for a sensitive intuition of national identity markers. "Brandeburgo 1526" is a text that supposes an elegant allegory of the encounter of two worlds (Europe and America). Cubanness in the poem is perceived in the excessive fabulation hinting at the marvellous real, in the cadence and rhythm of verses, the insularity, the Arcadian and paradisiac image of the island, the syncretism, the baroque, the landscape. We are talking about a hybrid and palimpsestic writing, a symphony of voices and intertwines with the best heritage of universal poetry.

Keywords: Cuban Poetry, Gastón Baquero, Orígenes Group, Cuban identity.

CC BY

Primeras aproximaciones

Un inocente garabatea sobre la arena de la costa atlántica, seguramente en alguna blanca playa del norte de Cuba. Pronto vendrán las aguas a borrarlo todo, un mar que hace varias décadas trazan la aciaga ruta de esperanzas en la que se sumerge un pueblo. Pero quien escribe, aún no sabe esto. Es inocente y dibuja estas palabras:

> Yo no sé escribir y soy un inocente.
> Nunca he sabido para qué sirve la escritura y soy un inocente.
> No sé escribir, mi alma no sabe otra cosa que estar viva.
> Va y viene entre los hombres respirando y existiendo.
> Voy y vengo entre los hombres y represento seriamente el papel que ellos quieren:
> Ignorante, orador, astrónomo, jardinero.
> E ignoran que en verdad soy solamente un niño.
> (Baquero, 1998: 43)

Sigamos fabulando, tal vez la playa está en la Bahía de Gibara, es el 29 de octubre de 1492. El niño es observado por un almirante que tampoco sabe lo que ve, pues el pequeño no habría de nacer hasta 1918 en La Habana, su nombre es Gastón Baquero. Muy lejos de este lugar, 79 años después, aún niño, moría en Madrid, este que ahora vemos sentando en El Retiro frente a la estatua de Cuba o camino a la calle Desengaño No. 10 (antigua morada de José Martí), convertido "él mismo en una isla", recogido en eso que sus amigos llamaron "insilio peninsular".[1]

No es antojadizo este breve ejercicio de invenciones superpuestas, posee un doble propósito. Primero, servir de antesala para comprender un discurso poético, que juega descolocando el tiempo y el espacio, centrifugando imagen tras imagen, transmutando universos ajenos que cohabitan y se enlazan en el espacio ficcional del poema. Segundo anunciar la figura de Gastón Baquero comenzando por los versos iníciales de "Palabras escritas en la arena por un inocente", texto insigne, ya no del poeta, sino de la poesía hispanoamericana.

La exploración que propongo intentará palpar las marcas de la identidad nacional, del ser cubano, en un fragmento de la obra de Gastón Baquero. Digo palpar porque no se parte de una conceptualización. Tratándose de poesía y tratándose de

[1] Alberto Díaz y Pio, E. Serrano, amigos de Gastón Baquero y estudiosos de su obra, se han referido a estos habituales paseos del poeta, que supo vivir con el recogimiento y decoro su destierro definitivo.

Baquero (ni uno, ni otro admiten estatismos), prefiero adentrarme en su obra, siguiendo los pasos magistrales de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía.* Lo que se propone es no "sacar conclusiones absolutas ni a decir: lo cubano es esto o aquello, sino a que seamos capaces de sentirlo o presentirlo, cobrando conciencia de su magia, su azar y su deseo. Tal vez, de su destino." (Vitier, 1990: 29). Escuchemos entonces en la poesía de Gastón los rumores de Cuba y procuremos develar sus identidades ocultas.

Qué es lo cubano

Dentro de los discursos identitarios en el siglo XX de la literatura cubana se erige como uno de los pilares fundamentales en el atisbo de lo propio, los empeños del llamado Grupo Orígenes. Entre los poetas (Ángel Gaztelu, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz…) nucleados alrededor de la mítica figura de José Lezama Lima, fundador de la revista homónima del mencionado grupo, estaba Baquero. Fue recibido no sólo como promesa, sino también como el hecho poético que ya era. Cintio Vitier no titubeó en incluirlo en su decisiva antología *Diez poetas cubanos* (1948), ni en dedicarle un espacio en sus lecciones de *Lo cubano en la poesía* (1958). María Zambrano tampoco dudaría en expresar:

> Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara esto: que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la sustancia están primero que el vacío; que el principio no fue la nada. Y antes que la angustia, la inocencia cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letras, libres para quien sepa algo del misterio. (Zambrano, 1987: 49)

Detengámonos en la última palabra de la cita, clave imprescindible para comprender la cosmogonía poética de los origenistas. En el misterio "todos los elementos de lo cubano -égloga, nostalgia, lejanía- se restituyen a su tiempo sagrado y a su sentido teogónico" (Vitier, 1998: 313). El misterio concentra todas las esencias de la cubanidad: *la pureza, la imantación, lo profundo, la hondura, la magia, el aire, el tuétano, fibras ocultas, adentros de la sensibilidad. En él habita esa patria secreta, oculta, concentrada, entrañable, misteriosa, otra, fundacional…*[2]

[2] Todas las palabras escritas en cursiva pertenecen lo que Abel Prieto llama el "nutrido glosario origenista" (1998: 14). Son todos atributos del imaginario insular que se expresa en las poéticas de Orígenes.

Para una comprensión más exacta del fenómeno veamos cómo lo explica Cintio:

> No hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada lo cubano, que podamos definir con independencia de sus manifestaciones sucesivas y generalmente problemáticas (…) no tiene una entidad fija, sino que ha sufrido un desarrollo y es inseparable de sus manifestaciones históricas. Ese desarrollo y esa historia, sin embargo, van dejando un sedimento apreciable, que nos permite ir indicando algunos rasgos distintivos de peculiar muestra de sensibilidad y nuestra actitud ante la isla y el mundo. (Vitier, 1990: 28)

Es un misterio porque lo cubano no es algo predeterminado; sin embargo, posee ciertos rasgos que lo identifican. Develar su semblante es la utopía que unirá a los origenistas, lo harán a través de otro misterio: la "sustancia poética". Ese "enemigo rumor" que hacía exclamar a Lezama "Ah, que tú escapes en el instante/en el que ya habías alcanzado tu definición mejor". Postulaba Baquero que la poesía "se ha encargado […] de recordarnos que somos un misterio, una metáfora, una rara sustancia que es, o está ligada a otra superior" (1995: 20). Se reclama así la creación de una poesía solo normada por sí misma, de gran refinamiento formal, una "forma abierta, fluente, libérrima, con poderosa música metida en los entresijos del ser interior del poema mismo, pero no con una música externa, superficial, que da muerte a la poesía y aniquila el aviso que viene de lo hondo" (Baquero, 1995: 51).

Las causas de tal postulado, de naturaleza purista y esencialista, deben inquirirse en el panorama histórico y social de los años 40. Era aquella una Cuba neocolonial y dependiente de los Estados Unidos. Se había frustrado la república naciente, con ella los idearios martianos y toda noción de continuidad y futuro. Cuba era maquillada para el turista, bullanguera y exótica. Los símbolos patrios se vaciaban de sentido truncándose en un decorado que los origenistas llamaron la "teatralización de la independencia". Reacios a toda banalidad externa, reaccionaron oponiendo el esencialismo y la teleología, al superficialismo y la carencia de finalidad. Cabe señalar entonces que el eje de todos los ejercicios origenistas podemos hallarlo en "la búsqueda de una tradición cultural fuerte que respalde las ambiciones creativas de estos escritores. Esa necesidad, según Lezama, de crear una teleología propia, o de

procurar la *adanización* de las palabras, de acuerdo con Baquero, o de fijar la impronta cubana en términos poéticos, como acuñara Cintio Vitier" (Rodríguez, 2006: 90).

Esto, que muchos consideraron escapismo, no fue otra cosa que resistencia. Estos poetas supieron levantar un muro de contención tan fuerte, que hasta hoy siguen en pie sus pilares. La simiente de su arcilla era José Martí, el hombre que para ellos había tocado "el misterio poético por excelencia", "un planeta en sí mismo", y al que Gastón llamaría "la fuente inagotable". Todos los de esta generación estudiaron con fervor su vida y obra, no para descubrir sus misterios (algo que da por imposible todo aquel que de misterios sabe), pero sí para alcanzar -rozar al menos- su persona, el hombre que fue, su inmensa humanidad y la profunda cubanía de su alma. En él y en la figura de Cristo, los origenistas vibraron con personalísima fe, allí buscaron la inspiración y las coordenadas éticas para la vida. Baquero que le dedicó innumerables reflexiones, comprendía que una aproximación íntima a su espíritu era una tarea paciente y de mucha persistencia. Mientras, proponía lo que llamó "acercamiento fecundo", que comenzaba por la "imitación de su actitud moral ante la patria" (1995: 12).

Sirva la siguiente cita para resumir el desencanto de los origenistas y explicar sus empeños en la reivindicación de la nación y lo cubano:

> La patria se perdió por cien tortuosos caminos. A la existencia entendida como heroísmo y como sacrificio, siguió la existencia entendida como "necesidad de vivir". Se cambió el heroísmo por la nómina del Estado… Al quedarse el cubano sin empresa histórica que acometer, quedó en vacío, sin pedestal donde apoyarse, la obra de Martí (Baquero, 1995: 33).

Sobre la ausencia de mitos ellos fundaron los suyos propios, verso sobre verso, fabularon para restituirle a Cuba su historia y augurarle un mejor futuro.

Brandeburgo 1526

La encarnación de lo cubano en Gastón Baquero habrá que buscarla, no en la epidermis, sino en la hondura misma del poema, en el "sueño de la formas", al decir

de Cintio. No hay en él un propósito de simbolizar lo cubano explícitamente, de trazar analogías fáciles o transitar a la manera de la poesía negrista o siboneyista por la geografía insular. Cuba está en los versos de Gastón evocada de una forma íntima y pudorosa, reinventada a través del mito y la fabulación. Asomémonos pues, a "Brandeburgo 1526", uno de sus poemas más queridos, escrito desde la lejanía, donde lo cubano se insinúa con singular gallardía.

> Exquisitas damas brandeburguesas
> procuraban dominar la cólera del Barón de Humperdansk,
> no obstante que conocían la justificación de aquella cólera:
> la Baronesa, a la que se tenía por mujer feliz en su castillo rodeado de abetos gigantescos,
> se levantó muy al alba, vestida ya de amazona, bebió de pie su taza de Etiopía.
> (Baquero, 1998: 163)

Dos sensibles escenas presiden el poema: en una el colérico Barón rodeado de lánguidas cortesanas, en la otra la Baronesa indolente en los instantes previos a la partida. El lector queda absorto en esta suerte de remembranza con decorado modernista, que de seguro se leería en voz alta con cierto ímpetu elegíaco. Nada de Cuba o América se avizora aún en la forma o el contenido poético.

Entonces, la Baronesa encarga al palafrenero: "cuando llegue el momento dígale al Barón que salí/ a ver qué cosa es esa del Nuevo Mundo/ de que tanto se habla ahora" (Baquero, 1998: 163). El tono insolente y coloquial del recado, quiebran la melancólica atmósfera, para dar la nota de jocosidad y despreocupación. He aquí la marca de lo que Cintio llamaría "lo cubano como actitud ante las cosas", tempranamente advertida en Baquero cuando escribía "soy un inocente". La define como "esa despreocupación fundamental, a ese no sentirse responsable, a ese sentimiento de absoluta provisionalidad, que nos caracteriza en una zona muy importante de nuestra alma" (Vitier, 1998: 349). No pocas veces se ha asociado este rasgo a la ingravidez insular, a la carencia continental de tierra firme. Esta condición geográfica, pareciera dotar a la gente antillana de cierta predisposición al gozo, la chanza ligera y los caprichos del espíritu. Algo que sin embargo, no ha de confundirse con la trivialidad, en el texto que se analiza.

Lo que sigue es parodia, caricatura de las graves formas cortesanas. Lo más fino del humor criollo aparece para narrar con singular gracia el momento en que el

aristócrata recibe la noticia. El Barón autoriza a sus lacayos para dirigirle la palabra solo una vez al día, su extrema severidad hace temblar a la servidumbre cuando llega el momento, anunciado rigurosamente por el tintineo de una campanilla:

> -"Deme las novedades del día", dijo el Barón al bailío de turno.
> El bailío aclaró su garganta, se puso rígido, y desviando sus ojos
> de la cara granítica del Barón Humperdansk, dijo de una tirada:
> -"Hoy no hay nada más que decir que la señora baronesa partió
> a las cinco y treinta de la mañana en su caballo alazán Bucefalito, dejándole dicho a Vuestra excelencia que iba al Nuevo Mundo" (Baquero, 1998:163)

La escena es lo suficientemente teatral como para visualizarla y abrirse a la risa, al choteo cubano, al juego enemigo de toda solemnidad dogmática, lúdica subversión de autoridades y formas. Sin embargo, Baquero sabe aplicar la justa dosis de desenfado, para no caer en el vacío intrascendente. Una vez que el infortunio se hace presente, el Barón se postra vulnerable ante la pérdida de la amada y el tono cambia a más íntimo cobrando un profundo lirismo.

El aristócrata a través del "cristal de las lágrimas", "pegado al ventanal de sus alucinaciones" perfora con mirada de halcón el sendero que sigue la Baronesa. Lo ilusorio hace gala en el texto, la contemplación se remonta más allá de los límites del brumoso castillo. Tras el océano la ve, siendo recibida y venerada por los indígenas cuan diosa trasatlántica, luminosa metáfora del encuentro entre dos mundos. Entonces se pregunta:

> ¿Qué catedral radiante se alza junto a la espuma,
> y piérdese feliz por ella la más exquisita dama de Brandeburgo,
> y reverenciada ahora entre himnos y elásticas danzas como una diosa ofrendada por el mar,
> reverenciada por gentes extrañas, jamás vistas en los bosque de Europa?
> ¿Y quiénes son esos jóvenes guerreros desnudos que cantan sin cesar suaves melodías,
> Y esas doncellas doradas que danzan percutiendo al compás de los tamburines?
>
> (Baquero, 1998:165)

El deleite por la fabulación, por lo insólito, desborda al texto poético para convertirlo en invención mágica, en sueño barroco, rastro indeleble, no ya de lo cubano sino de lo americano. Se crece ante nosotros la visión paradisiaca y arcádica de la naturaleza antillana, según Vitier tema persistente en la poesía de Cuba. Así la isla y

sus gentes mansas invaden la mirada europea, no hay diferencia entre la imagen que observa el Barón y aquella otra que apareciera ante el almirante genovés. Lo curioso es la persistencia de su pátina hasta nuestros días, que se instala con fuerza, sobre todo en las pupilas nostálgica de la diáspora.

El Barón llora rodeado de las "exquisitas damas de Brandeburgo". Desconsoladamente repite, casi como una letanía, el "retrato de sus alucinaciones":

> y se le oía runrunear, transportado en su sueño al otro mundo,
> cancioncillas que jamás resonaron en los bosques del castillo.
> Y cantaba:
> *Senserení, color de agua en la mano,*
> *y sabor de aleluya en bandeja de plata;*
> *Senserení cantando a través del verano,*
> *con su pluma de oro y su pico de escarlata.*
> Tornaba a ensimismarse en su felicísima tristeza, y allí se estaba…
> (Baquero, 1998: 166)

El personaje se sumerge lentamente en un delirio soporífero. Las ensoñaciones son un tópico significativo en la poesía baqueriana, para revelarnos una y otra vez la existencia del misterio. Las alucinaciones actúan sobre el Barón hasta dejarlo poseso de un extraño espíritu que canta Senserení. El sincretismo religioso y cultural que fluye en estos versos[3] con natural gracia. Así el sujeto lírico entreteje la historia, desplazando lo real-concreto a lo real-poético. Entonces hace su entrada, sinestésica, hiperbólica, derramada en un torrente de luz, la naturaleza cubana:

> Hablaba
> de ríos absolutamente cristalinos, de rojas mariposas sonoras,
> de aves que conversaban con el hombre y reían con él. Hablaba
> de maderas perfumadas todo el tiempo, de traslúcidos peces
> voladores, de sirenas,
> y describía árboles galopantes con sus fustes en la techumbre del cielo
> (Baquero, 1998: 166)

Podemos escuchar en el poema la voz de los "rumores agrestes", cuyo rastro Vitier advierte desde Colón, expresión cubanísima en la poesía de Plácido y constante en las búsquedas estéticas de Samuel Feijóo[4]. Se transita de la naturaleza al paisaje íntimamente ligado al estado anímico del sujeto lírico. Debajo de la voz ficcionalizada

[3] Ante la imposibilidad de descubrir el origen de la canción intertextualizada, presumo que se refiere a San Serení, que no es otro que San Saturnino. De igual forma va mudando de la antigua tonada popular española a otra más cercana al canto ritual y estribillo de más de un son cubano.

[4] Ver en *Lo cubano en la poesía*.

del Barón pueden percibirse la lejanía y la nostalgia del exiliado. Cuba es vista desde la distancia, reconstruida en la atmósfera del mito, como lo hiciera Heredia por vez primera desde el destierro, profetizándose así lo que habría de ser tradición hasta nuestros días.

El telurismo insular, la sobreabundancia y frescura del bosque tropical, los colores y aromas que lo habitan emergen en el poema junto con el mar. Nos obligan a rememorar el imaginario alucinante con que los cronistas de indias labraban su prosa, afanosos por describir maravillas ajenas a Occidente. Es el señor barroco profusamente afiligranado en el que Lezama veía la expresión de lo americano, siempre ligada la abundancia de formas y a los excesos de la naturaleza. Este personaje hedonista en el que "el lenguaje se trenza y se multiplica", desencadena en el texto una tras otra las imágenes de una insularidad que termina estallando en todas las partes. Tal caudal tiene su punto cúlmine en la ceremonia de iniciación al tabaco que acontece al regreso de la Baronesa, ahora diferente, soberbia en la voluptuosidad de su vientre henchido, anunciando las dos preciosas ofrendas que trae de las lejanas tierras:

> "Bendecidme mujeres de Brandeburgo; mirad mi vientre: traigo
> del Nuevo Mundo
> al sucesor de este castillo.
> Y la Baronesa, con suma cortesía,
> invitaba a las damas a fumar en unas oscuras hojas que recogió
> en las islas.
> El humo vistió de nubecillas plateadas la cámara feliz del Barón.
> Ebrio de alegría,
> agitaba su campanilla de oro, y pedía que trajesen los vinos de
> las fiestas principales.
> Todos brindaban por el niño que pronto haría florecer de nuevo
> los muros del castillo.
> Todos bailaban locos de felicidad. Y extraña cosa en los bosques
> de Brandeburgo:
> Todos quedaban castamente desnudos, envueltos por el humo
> traído de las islas,
> y danzaban al son de una música extraña:
> una música hecha con tamburines de oro, y palmas, y sahumerios
> (Baquero 1998:167).

La sensualidad y el hedonismo insular se transportan mediante el humo danzante de la "odorífera planta"[5] a los húmedos y fríos bosques de Brandeburgo, reponiendo algo de paraíso perdido a la vieja Europa. La promiscuidad primigenia de los cuerpos se apodera gozosa de la melancólica corte del Barón de Humperdansk. Con esta imagen edénica se cierra el poema celebrando con exuberante festín el fruto mestizo y bastardo que germina en la Baronesa. Así el viejo mundo es fertilizado y se renueva en una sangre joven, simiente robustecida por el entrecruzamiento y anuncio del nuevo hombre, de la raza americana. Decía Gastón:

> la palabra mestizaje es una de las más bellas del idioma y es la representación semántica y sonora del hecho producido en el Nuevo Mundo a partir del 12 de octubre de 1492 -más adelante agrega- [n]i el indio, ni el blanco, ni el negro serían ya, nunca más, los hombres y tipos que fueron. Ahora americanos, un hombre nuevo que tenía la milagrosa virtud de denominarlos a todos. (1991: 15-16)

La historia de "Brandemburgo 1526" es una elegante alegoría en la que puede leerse la historia de dos mundos, que una vez encontrados nunca más volverían a ser los mismos. Lo cubano en el poema se percibe en el desenfado, en la gracia, la fabulación excesiva con tintes de real maravilloso, la cadencia y el ritmo de los versos, la insularidad, la imagen arcádica y paradisiaca, el sincretismo, lo barroco, el paisaje… y otros tantos aspectos que sin duda deben haber quedado desapercibidos en el salto de la narración histórica al relato poético-mítico. Pero un buen poema es siempre un universo inapresable, pensemos por ejemplo: ¿Por qué situar este texto en Brandemburgo en tiempos de reforma luterana? La pregunta queda abierta, en el reto de completar los sentidos del texto, que por demás, nunca se agotan.

En esta dimensión poética de Baquero en la que la realidad es subvertida mediante la invención, parte de la crítica ha querido encontrar un rasgo de poesía de la diáspora cubana. Este método le permitiría liberarse de las limitaciones y funcionaría como "escapatoria que acaba siendo una solución. En este proceso, desarraigo y alienación, dislocamiento de la identidad cultural y asimilación, quedan superados (González, 1990: 1114).

[5] Así llamó Colón al tabaco en su *Diario de viajes.*

Prefiero no buscar en el desarraigo o el exilio, explicaciones a su poética. Gastón Baquero siempre fue muy enfático en dejar claro que llevaba Cuba a cuestas, que la lejanía física se aliviaba con la cercanía espiritual y que en cualquier parte del mundo se estaba a la misma distancia de las estrellas. Cuba fue contemplada desde lejos, aún estando dentro, forma en que los origenistas avistaban mejor la sustancia poética de la isla. Opto por acercarme al poeta como a un demiurgo del mito, como a un argonauta[6] de ínsulas, que nos desafía a que insumisos, no permitamos que nos amurallen, ni nuestra libertad ni nuestra patria. Volvamos al niño que escribe palabras sobre la arena:

> Sueña donde desees lo que desees. No aceptes. No renuncies.
> Reconcilia.
> Navega majestuoso el corazón que te desdeña.
> Sueña e inventa tus dulces imprecisas realidades, escribe su nombre en la arena, entrégalo al mar, viaja con él, silente navío desterrado.
> Inventa tus precisas realidades y borra su nombre en las arenas.
>
> Estamos en Ceylán a la sombra crujiente de los arrozales.
>
> (Baquero, 1998: 51)

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO, Gastón, (1998), *Poesía Completa,* Madrid, Editorial Verbum.

____ (1995), *Ensayo,* Salamanca, Fundación Central Hispano.

____ (1995), *La fuente inagotable,* Valencia, Editorial Pre-Textos.

____ (1991), *Indios, blancos y negros en el caldero de América*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

GONZÁLEZ MONTÉS, Yara (1990), "Bosquejo de la poesía cubana en el exterior" en *Revista Iberoamericana.* Consultado el 27 de diciembre de 2010 en http// http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4809/4969

[6] Así fue recibido Baquero por Alfredo Pérez Alencart en el homenaje internacional que le ofreció la Universidad de Salamanca. (27 y 28 de abril de 1993)

RODRÍGUEZ SANTANA, Efraín. "Gastón Baquero: La invención de una identidad" en *Revista Brasileira do Caribe.* Consultado en http// http://www.revistabrasileiradocaribe.org/revista_13.pdf (27/12/2010).

LEZAMA LIMA, José (1998), *La expresión americana,* México, Fondo de Cultura Económica. PRIETO, Abel, (1998), "Lo cubano en la poesía: relectura en los 90" en *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 5-25.

VITIER, Cintio (1998), *Lo cubano en la poesía,* La Habana, Editorial Letras Cubanas. ZAMBRANO, María (1987). *María Zambrano en Orígenes*. México, Ediciones El Equilibrista.

MARTÍ Y GALEANO: DOS CRONISTAS DE LA LUCIDEZ Y LA DESCOLONIZACIÓN

Martí and Galeano: recorders of lucidness and decolonization

EDUARDO PARRILLA SOTOMAYOR
TECNOLÓGICO DE MONTERREY, CAMPUS MONTERREY, MÉXICO
eparrill@itesm.mx

Resumen: En este artículo se realiza un análisis comparativo de las crónicas y otros textos ensayísticos de José Martí y Eduardo Galeano. Se examinan los recursos retóricos adoptados por cada uno de estos escritores, con el objeto de crear conciencia sobre la necesidad de la descolonización en América Latina. En Martí, los recursos retóricos mayormente empleados son el aforismo, el retrato y la paradoja, entre otros. En cuanto a Galeano, su preferencia por las figuras oblicuas se centra en la ironía y la paradoja, junto con el ingenio que dar lugar a juegos de palabras y paronomasias. Aunadas a estas consideraciones retóricas, el sentido de la lucidez en estos escritores, radica en el conocimiento y compromiso ético que los llevó a profundizar en la realidad de su tiempo, partiendo de una visión utopista o revolucionaria. Además de las diferencias, en el artículo se resaltan las afinidades y continuidades en el pensamiento de estos escritores.

Palabras clave: crónica, utopismo, descolonización, ética, América Latina.

Abstract: This paper is a comparative analysis of chronicles and other essays written by José Martí and Eduardo Galeano by adopting rhetorical means develops awareness of the need for decolonization in Latin America. Martí mostly uses rhetorical figures such as aphorisms, portraits, and paradoxes. Regarding Galeano, his preference for slanted figures of speech is centered on irony and paradox, while he profusely handles a wit that includes word play and puns. In their respective styles, the sense of lucidity in these writers rests on the ethical knowledge and commitment that drove them to delve deeply into the reality of their time from a standpoint that may be understood as utopian or revolutionary. In addition to the differences, the paper highlights affinities and continuities in the thinking of these writers.

Keywords: chronicle, utopian, de-colonization, ethics, Latin America.

CC BY

El origen de esta reflexión se remonta a una sospecha. Una tarde, mientras leía *El libro de los abrazos* de Eduardo Galeano me pareció entrever en uno de sus textos una frase parecida a otra, contenida en *Nuestra América* de José Martí. Luego lo que fue un chispazo de intuición se tornó inquietud y apetito de búsqueda. Más que una frase leída, estos dos escritores, salvando las diferencias de época, personalidad y estilo, comparten coincidencias y afinidades dignas de nota.

En el plano personal ambos padecieron cárcel por sus ideas opositoras a regímenes autocráticos vigentes y, a consecuencia de ello, tuvieron que vivir en el exilio. Más importante aún es que ambos, en sus respectivas trayectorias, han sido intelectuales orgánicos en el sentido que lo plantea Gramsci, razón que explica el que tanto sus obras como el concepto de literatura que profesan, no se atenga a la clasificación convencional de los géneros literarios, sino al compromiso de mantener vivo un diálogo crítico y concienciador con los lectores. Como escritores, además, se advierte en ellos una amplitud de miras, capaz de abarcar temas que trascienden el quehacer latinoamericano, siempre desde una óptica universal.

El objetivo de esta reflexión consiste en comparar en las crónicas y otros textos en prosa de Martí y Galeano, los recursos retóricos, como construcciones discursivas cuyas profundizaciones conceptuales pueden calificarse de lúcidas, en la medida en que obran, al mismo tiempo, en función de una concepción ética de alcance descolonizador sobre diversos problemas que atañen a la herencia colonial de América Latina.

De entrada, hay que dejar establecido que, junto con las afinidades y continuidades que me propongo probar, no debe soslayarse el hecho de que entre estos autores gravitan diferencias inherentes a la personalidad manifiesta en el estilo de cada uno, así como a todo aquello que configura el entorno sociohistórico irrepetible. En consecuencia, interesa, en este análisis, tanto las diferencias, como las afinidades, entre las cuales, la de mayor envergadura radica en el hecho de que estas dos mentalidades se han comprometido en vida con la descolonización de América Latina, impulsando desde

sus respectivos magisterios, la necesidad de construir una nueva espiritualidad y un nuevo orden social más libre, justo y digno.

El corpus de trabajo se sustenta, por un lado, en las crónicas escritas por Martí durante sus años de residencia en los Estados Unidos, conocidas en la prensa hispanoamericana como *Escenas norteamericanas*, además de algunos ensayos, como *Nuestra América*[1]. Por el otro lado, las crónicas, ensayos y relatos de Eduardo Galeano, repartidos en los libros *El descubrimiento de América que todavía no fue y otros escritos* (1986), *Nosotros decimos no* (1989), *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993) y *Patas arriba, la escuela del mundo al revés* (1998).

José Martí

Acercarse a la vastedad de temas vertidos en las crónicas y ensayos de Martí constituye un desafío para el investigador. Afortunadamente, tanto en el orden estilístico como en el del pensamiento es fácil rastrear rasgos que acusan una marcada continuidad y congruencia. En lo que toca al estilo se hace evidente que aunque Martí con frecuencia adopta la óptica objetivadora del analista político, económico o social, su verba es, ante todo, la del poeta.

En muchas de sus crónicas abundan los tropos, amén de otras figuras retóricas, en buena medida para servir a un propósito ya sea descriptivo, narrativo o rítmico. Sin embargo, es a través de las figuras de pensamiento, sean paradojas o aforismos, que Martí establece con mayor vehemencia la relación entre estilo y argumentación. He aquí algunos ejemplos: “Sólo el ejercicio general del derecho libra a los pueblos del dominio de los ambiciosos” (2002: 318); “Nación que no cuida de ennoblecer a sus masas, se cría para los chacales” (2002: 362); “La vida no es más que la conquista de la fortuna: esta es la enfermedad de su grandeza” (2002: 364).

[1] Las citas de las crónicas de Martí las he tomado de *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892.* Otras citas suyas aparecen identificadas por el título del ensayo de procedencia.

Además de los aforismos y paradojas que le sirven a Martí para expresar su voluntad crítica, a lo largo de sus crónicas y ensayos, se distinguen otras formas discursivas de proceder, que son reveladoras de su pensamiento, aunque en buena medida operan de manera implícita. La primera de ellas tiene que ver con la proyección que hace de sí, sobre los temas o personalidades que selecciona. Así, por ejemplo, el hecho de resaltar en algunas crónicas a ciertos personajes como Ralph Waldo Emerson, Peter Cooper, Wendell Philips o Walt Whitman, revela la identificación que siente por ellos en lo concerniente a la conducta moral que los caracterizó, y al modelo de vida humana que a través de sus acciones, pensamiento o creación estética, los hizo excepcionales. Gracias a estos retratos y a los aforismos, el lector puede ir construyendo una semblanza moral de Martí en tanto pensador humanista.

La segunda forma discursiva de proceder tiene que ver con el intercalado de aforismos, los cuales, por la trascendencia universal que comportan, interconectan al lector con los problemas concernientes al mundo latinoamericano; puesto que la mayoría de las crónicas no tratan sobre América Latina, se infiere que Martí inserta esos aforismos con la intención de hacer reflexionar o concienciar al público latinoamericano. Otras veces, nuevamente en medio de un asunto estadounidense, introduce en la crónica alguna digresión para abordar otro asunto del entorno latinoamericano. Cabe reconocer que aunque Martí muestra igual avidez de conocimiento y análisis por el acontecer estadounidense, cuando viene al caso, no desaprovecha la ocasión para reflexionar sobre asuntos referentes a América Latina. Así, en una crónica fechada el 27 de enero de 1884 Martí, en medio de unas reflexiones sobre la conveniencia del proteccionismo o el librecambismo dice:

> "El que excede en riqueza, excederá en pobreza. Los países que crecen por merced de condiciones accidentales, y leyes antilógicas que las aprovechan -enflaquecen de súbito luego como los perros del loco de Cervantes-. En la armonía universal inmensa, el que acapara abusa, depleta [sic] luego y no tiene qué usar" (2002: 320).

En otra crónica de 1886 en la que hace un análisis del carácter del Presidente Arthur, con motivo de su muerte, desliza la siguiente reflexión:

> Y como guía y aviso en los países que se están formando, es de prudencia advertir que no basta salir a la defensa de las libertades con esfuerzos épicos e intermitentes cuando se las ve amenazadas en momentos críticos, sino que todo momento es crítico para la guarda de las libertades y no bien se retiran de ella por noble altivez o pudorosa modestia los celadores honrados, asaltan sus puestos, como buitres que quieren hacer de águilas, los que tienen en sus pasiones agresivas de codicia o soberbia una fuerza permanente, y se adueñan con tenacidad formidable de lo que los virtuosos prepararon (794).

La última forma discursiva que deseo consignar, consiste en la persistencia en las crónicas de Martí, de ciertos temas o preocupaciones intelectuales como son, por ejemplo, las reflexiones sobre los valores que deben prevalecer en la conducta del hombre virtuoso, el respeto a la dignidad de los pobres, y las bases de lo que debe ser una educación liberadora. Estas persistencias pueden presentarse de un modo muy explícito o de manera indirecta. Así, en la crónica dedicada a la muerte de Karl Marx, señala al inicio "como se puso del lado de los débiles, merece honor" (2002: 240), es decir, que esta sola razón basta para que se le dedique una crónica.

Estas reflexiones apuntan a la dimensión progresista, revolucionaria, en fin, al utopismo que caracteriza al pensamiento de Martí. Lo que resulta atractivo en él es la creencia de estirpe rousseauniana sobre la naturaleza esencialmente buena del hombre.[2] Si esto es así, desde su óptica, la ética como disciplina filosófica llega a ser de la mayor importancia para el progreso de la humanidad. A lo largo de sus crónicas, Martí persiste en tener una visión esperanzada del hombre y la humanidad; y ese optimismo sobrehumano que el lector percibe se debe a su fe en que era posible edificar un mundo mejor a través de una conducta moral equilibrada. Al respecto, revela Pedro Pablo Rodríguez, que el liberalismo en el que se había formado Martí en la Cuba de su tiempo,

[2] En una crónica del 7 de junio de 1884 dice: "¿Quieren levantar templos? Que hagan casas para los pobres. ¿Salvar almas quieren? Pues bájense a este infierno, no con limosnas que envilecen, sino con las artes del ejemplo, puesto que la naturaleza humana, esencialmente buena, apenas ve junto a sí modelo noble, se levanta hasta él" (2002: 362).

se fundamentaba en una ética cristiana que, a diferencia de la que profesaba la corriente liberal mayoritaria, que justificaba la esclavitud y las reformas al régimen colonial español, creía en los preceptos del deber y el sacrificio para alcanzar el bien (Rodríguez, 2007: 9).

Es cierto que la reflexión ético-cristiana de Martí lo inunda todo; pero también es igualmente cierto que su expresión adquiere un sentido más profundo a la luz de las ideas de la Ilustración y de un concepto filosófico de lo humano, que la complejiza hasta el grado de negar la tentación de abrazar soluciones maniqueas o dogmáticas. Al respecto, conviene recordar su negativa a seguir produciendo la revista infantil *La Edad de Oro* ante la insistencia del editor de que incluyera referencias a Dios en cada una de las historietas (Fernández Retamar, 1997: 16). Dicho en pocas palabras, la reflexión ética de Martí se mantiene en las coordenadas de una crítica antidogmática y antiautoritaria. Si hay algo que pone en evidencia esto es su capacidad para tender puentes, su disposición a hacer prevalecer la concordia democrática en la comprensión y valoración de la cultura estadounidense; al mismo tiempo que mantenía un compromiso indoblegable, no sólo con Cuba, sino con la América Latina toda y, cuando las intenciones hegemónicas de Estados Unidos se hicieron palmarias, en condenar enérgicamente esa amenaza, de la misma manera que condenaba a los "criollos exóticos" de los países latinoamericanos (Martí, 2000: 15).

Su concepción filosófica de lo humano, por otra parte, cabe definirse como materialista, entendido este concepto no en su acepción limitada o absoluta. El primer indicio de esta concepción materialista se advierte en el rechazo a la idea de la existencia de las razas, como ideología que atenta contra la violación del derecho natural, para legitimar con ello un estado de cosas injusto:

> El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza u otra: dígase hombre, y ya se dicen todos los derechos. El negro por negro, no es inferior ni superior a ningún otro hombre: peca por redundante el blanco que dice: "mi raza". Todo lo que divide a los hombres, todo lo que los especifica, aparta o acorrala, es un pecado contra la humanidad (Martí, 2000: 248).

La idea de la igualdad de todo hombre ante el derecho natural tiene una larga data, que se remonta a filósofos ilustrados como Locke, Montesquieu y Rousseau. Por otra parte, es probable que esta concepción se haya reforzado en Martí por vía de Darwin. En la biografía *Martí, el apóstol,* Jorge Mañach revela que en cierta ocasión un empleado comentó que esa noche habría una conferencia sobre "un inglés que dice que el hombre viene del mono", a lo que Martí, algo molesto, le contestó: ¡Ese inglés al que usted se refiere se llama Carlos Darwin, y su frente es la ladera de una montaña!" (Mañach, 1943: 113). Sabido es que Darwin era monogenista, es decir, que, desde los primates, atribuía un solo origen del *homo sapiens*, de modo que todos los seres humanos, según sus investigaciones, procedemos de una misma raza. De esta manera, al igual que Darwin, Martí era partidario de una concepción monogenista y universal de la especie humana. Lo que hace distintos a los hombres procede de las construcciones ideológicas de la cultura, no de la raza. Esto se infiere de reflexiones como ésta: "¡Por eso anhelamos vivir de origen en estos tiempos desquiciados en que desfallecemos de copia! La vida nos llega ya recalentada y deforme, ¡y morimos a veces sin haber tenido tiempo para hallarnos a nosotros mismos!" (Martí, 2002: 235); o bien en referencia a Marx, en la crónica dedicada a su muerte, comenta así su teoría de la alienación: "Indigna el forzoso abestiamiento de unos hombres en provecho de otros" (Martí, 2002: 240).

Otra faceta de la concepción materialista de Martí gira en torno a la reafirmación de la condición natural y animal del hombre. Ya Schulman ha advertido que las analogías de lo humano con lo animal, tan frecuentes en los escritos de Martí, tienen como antecedente la teoría sobre la relación analógica de la naturaleza con la conducta humana de Ralph Waldo Emerson (1960: 34-35). De ahí que Martí haya expresado ideas como:

> "El mundo animal está en concreción en toda asociación o persona humana; cada hombre lleva en sí todo el mundo animal, en que a veces el león gruñe, y la paloma arrulla y el cerdo hocea ; y toda virtud está en hacer que del cerdo y león triunfe la paloma." (Martí, 2002: 377)

O bien: "Todo hombre tiene un poco de león y quiere para sí en la vida la parte del león. Se queja de la opresión ajena; pero apenas puede oprimir, oprime. Clama contra el

monopolio ajeno; pero apenas puede monopolizar, monopoliza (Martí, 2002: 314). Si estas pudieran considerarse tan sólo tropos, cabe reconocer que Martí, en su cometido de "vivir de origen" le atribuye un vínculo indisoluble, de ascendencia romántica, a la relación que debe existir entre hombre y naturaleza "Estudiar las fuerzas de la naturaleza y aprender a manejarlas, es la manera más derecha de resolver los problemas sociales" (Martí, 2002: 254); mientras que en otra crónica afirma: "No se es hombre; se es fuerza; se es naturaleza" (Martí, 2002: 341).

Así pues, tanto su concepción materialista capaz de reconocer en lo humano la universalidad de su naturaleza originaria, como la reflexión ética que, tomando como derroteros de lucha, la libertad, la justicia y el amor, eleva la esperanza en la transformación del mundo, se constituyen en el fundamento del pensamiento martiano. De los cimientos edificados por su mentor, Rafael María de Mendive, así como de la suma de toda una vida, el joven pobre que a los 16 años fue condenado a trabajos forzados, de las incansables lecturas y de los diversos exilios por España, México, Guatemala, Venezuela y Estados Unidos, se erige el compromiso descolonizador de América Latina. Rodríguez ha probado, en su libro *De las dos Américas,* que el anhelo de unidad continental ya era un proyecto de Martí antes de su experiencia estadounidense. Sin embargo, este cometido que ha seguido resonando desde Bolívar, se enriqueció durante los quince años vividos en New York. En Estados Unidos, Martí pudo conocer tanto los avances como los achaques de su sistema democrático, las rapacidades de los capitalistas contra los obreros, así como los apetitos monopólicos e imperialistas de los detentadores del poder y del capital hacia el atraso y el caos que reinaba en los países latinoamericanos, por demás pletóricos de recursos. Fue en Estados Unidos, país que, por cierto, admiraba, donde a raíz del Congreso Internacional Americano (1889-1890) escribió el ensayo que, en líneas generales y con la mayor lucidez, contenía su proyecto revolucionario, su propuesta utópica, con la que intentaba alcanzar lo que las independencias hispanoamericanas no habían logrado ni previsto.

En *Nuestra América*, el ensayo al que hago referencia, se concretizan las ideas fundamentales de descolonización en el pensamiento martiano. De los más de quince problemas con sus soluciones que en el ensayo se presentan, mencionaré las que considero esenciales.

Primer problema: se quiere gobernar con fórmulas mal aplicadas de otros países (Martí, 2002: 12, 14). Solución: hay que saber con qué elementos está hecho un país para gobernarlo bien (Martí, 2002: 14-15).

Segundo problema: el hombre natural se ha levantado contra el criollo exótico porque este lo ha sometido y engañado, lo que ha llevado al surgimiento de las tiranías (Martí, 2002: 15). Solución: "conocer el país y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de las tiranías" (Martí, 2002: 17).

Tercer problema: la educación no debe privilegiar el conocimiento de otras culturas en detrimento de la propia. Solución: darle prioridad a la cultura americana (Martí, 2002: 17).

Cuarto problema: En los países americanos se imita y copia demasiado. Solución: lo importante es crear, leer para aplicar y no para copiar (Martí, 2002: 24).

Quinto problema: falta de sentido crítico. Solución: puesto que la crítica es salud, los pueblos han de vivir criticándose (Martí, 2002: 25).

Por último, señala con su sexto problema, el desprecio a los infelices. Solución: hay que bajarse y alzarlos en los brazos, hay que valorar al indio y al negro (Martí, 2002: 25).

Eduardo Galeano

Desde 1971, cuando apareció *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano tuvo la feliz ocurrencia de conjuntar el periodismo con la historiografía, haciendo gala, al mismo tiempo, de un enorme talento narrativo. Su actividad se había iniciado en la década de los sesenta como periodista, lo cual aparece testimoniado en la colección de crónicas con el título *Nosotros decimos no* (1989). El hecho de que me refiera al talento

narrativo de Galeano, de la misma manera que me he referido a Martí como poeta, me obliga a una precisión.

Desde la perspectiva de la literatura lo que más resalta en su obra es la predilección por el relato, mientras que, desde la perspectiva del periodismo, lo esencial es el objetivo de informar, argumentar y debatir. En la colección de crónicas recogidas en *Nosotros decimos no* se produce, una aleación entre la escritura periodística, ya sea en entrevistas y artículos de fondo, y la escritura literaria, eminentemente narrativa. Sin embargo, para Galeano esa aliación se constituye como un todo indivisible. En una entrevista de 1994 señaló al respecto: "hasta el año 1970 cuando escribí *Las venas abiertas de América Latina*, la literatura había sido una cosa secundaria, pero desde el principio sentí que el periodismo era una forma de literatura. (Dada, 1994: 35).

Lo importante de estas primeras crónicas de Galeano es que en ellas no sólo se manejan con originalidad los recursos retóricos, sino que aparecen innovaciones estéticas que hacen recordar a los narradores del *boom* literario. Cabe mencionar entre éstas los fragmentos de diálogos empleados a manera de representación, el collage y el punto de vista en segunda persona. Además de estas técnicas, en las crónicas de *Nosotros decimos no* aparecen ya algunos rasgos de estilo que luego avanzan a un primer plano en obras como *Memorias del fuego, El libro de los abrazos* y *Las palabras andantes.* Me refiero a un tipo de crónica camaleónica en la que los textos, ordenados según el principio del *collage*, se caracterizan por la fuerza testimonial de la palabra viva, ya sea oral o escrita. Otro de los rasgos de estilo que despunta en estas primeras crónicas es el tema de los misterios de la realidad, de las revelaciones en que algo extraordinario o maravilloso aflora en medio de un acontecimiento real; o bien, de la irrupción de la fantasía o la pervivencia de los mitos. Junto a esto, la otra característica que quiero puntualizar aquí es el manejo sistemático y preferente de figuras oblicuas como la ironía y la paradoja.

El rasgo que le atribuye una dimensión extraordinaria a un hecho o persona, puede ejemplificarse en la crónica sobre el asesinato del Che titulada "Mágica muerte para una

vida mágica". En una crónica sobre una visita a California, por otra parte, intercala un aforismo que se nutre en una anécdota:

> Hay una medida convencional del tiempo que sólo los locos y los fracasados aprendices de dioses y los niños pueden hacer saltar en pedazos. Florencia, que no ha cumplido todavía cuatro años, me habló el otro día de "una hija mía, que tenía ayer, cuando era grande" (1989: 107).

La ingenuidad infantil vista como expresión poética, los mitos indígenas, al igual que la fantasía y, lo que en *Las palabras andantes* llamó el derecho a soñar, son temas que proliferan en la obra de Galeano. Como tal se trata de experiencias y extrapolaciones que, al oponerse a lo convencional y a las consecuencias ideológicas de la dominación, simbolizan la posibilidad de reivindicar lo humano y su relación con la naturaleza. Estos espacios de libertad potencial adquieren un valor superlativo, toda vez que, aparejada al dolor de la realidad conflictiva de América Latina, en sus escritos con frecuencia emerge la esperanza, elemento subyacente a muchos de sus textos sobre el mito, la fantasía y el sueño. Remitiéndose a Carpentier, Galeano llama a esas revelaciones "lo real maravilloso", pero lo que en ellas desata la posibilidad de la esperanza es su manera de entender la realidad como un continuo devenir de contradicciones:

> Desatar las voces, desensoñar los sueños: escribo queriendo revelar lo real maravilloso, y descubro lo real maravilloso en el exacto centro de lo real horroroso de América.
> En estas tierras, la cabeza del dios Eleggúa lleva la muerte en la nuca y la vida en la cara. Cada promesa es una amenaza; cada pérdida, un encuentro. De los miedos nacen los corajes; y de las dudas, las certezas. Los sueños anuncian otra realidad posible y los delirios, otra razón.
> Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día.
> En esa fe, fugitiva, creo. Me resulta la única fe digna de confianza, por lo mucho que se parece al bicho humano, jodido pero sagrado, y a la loca aventura de vivir en el mundo (Galeano, 1989: 111).

La fe en la contradicción, probablemente le viene a Galeano del materialismo dialéctico. Al mismo tiempo, en ella reside el manejo extensivo que, junto con los juegos de palabras, hace de las figuras oblicuas como la ironía y la paradoja. Galeano es un

escritor fascinado, tanto con la contradicción, como con las paradojas. En *El libro de los abrazos*, inclusive, establece una relación entre ambas: "Si la contradicción es el pulmón de la historia, la paradoja ha de ser, se me ocurre, el espejo que la historia usa para tomarnos el pelo" (114). Sin embargo, lo que le confiere a la contradicción y la paradoja un sentido profundo es la perspectiva irónica que adopta generalmente Galeano en función de ellas. A veces la ironía, que, como en el texto que sigue, titulado "La excepción", se torna sarcasmo, se construye como una interpretación de un hecho sacado de la realidad:

> Existe un solo lugar donde el norte y el sur del mundo se enfrentan en igualdad de condiciones: es una cancha de fútbol de Brasil, en la desembocadura del Río Amazonas. La línea del ecuador corta por la mitad el estadio Zerão, en Amapá, de modo que cada equipo juega un tiempo en el sur y otro tiempo en el norte (Galeano, 1998: 27).

Galeano, con frecuencia, urde una fina línea entre realidad y ficción en muchos de sus escritos, pero su ingenio al mismo tiempo, no desmiente la procedencia veraz de sus investigaciones. Desde su perspectiva irónica es capaz, por ejemplo, de manejar la contradicción y la paradoja por medio de citas expresadas por figuras históricas. Así, en el libro *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* se lee lo siguiente:

> Así se prueba que los negros son inferiores (Según los pensadores de los siglos dieciocho y diecinueve)
>
> *Baron de Montesquieu, padre de la democracia moderna*: Resulta impensable que Dios, que es un ser muy sabio, haya puesto un alma buena, en un cuerpo negro.
>
> *Karl von Linneo, clasificador de las plantas y de los animales*: El negro es vagabundo, perezoso, negligente, indolente y de costumbres disolutas.
>
> *David Hume, entendido en entendimiento humano*: El negro puede desarrollar ciertas habilidades propias de las personas, como el loro consigue hablar algunas palabras.
>
> *Etienne Serres, sabio en anatomía*: Los negros están condenados a ser primitivos, porque tienen poca distancia entre el ombligo y el pene (Galeano, 1998: 64).

Otras veces, la paradoja obra como un recurso retórico que sirve para desmantelar las contradicciones de la realidad contemporánea:

> Los funcionarios no funcionan.

> Los políticos hablan pero no dicen.
> Los votantes votan pero no eligen,
> Los medios de información desinforman.
> Los centros de enseñanza enseñan a ignorar.
> Los jueces condenan a las víctimas.
> Los militares están en guerra contra sus compatriotas.
> Los policías no combaten los crímenes, porque están ocupados en cometerlos.
> Las bancarrotas se socializan, las ganancias se privatizan.
> Es más libre el dinero que la gente.
> La gente está al servicio de las cosas (Galeano, 1989: 117).

Antes de comentar la crítica frontal que a través de la ironía logra Galeano contra no sólo el estado de cosas del neoliberalismo, sino contra las consecuencias negativas de las ideologías imperialistas y el pensamiento único que viene desde el pasado, diré unas últimas palabras sobre el manejo lúcido que hace de los recursos retóricos. Ya he dicho que en la prosa de Galeano se advierte una predilección por las figuras oblicuas. Para ser exacto, además de los tropos, el lector puede encontrar un manejo abundante de figuras de dicción como juegos de palabras, paronomasia y retruécano, así como figuras de pensamiento tales como hipérbole, eufemismo, paradoja, oxímoron y, en la base de éstas, un manejo, aunque no exclusivo, de la ironía. Esta última precisión es importante, toda vez que en la prosa de Galeano coexisten la óptica objetivista del investigador, que se apega a los hechos históricos, la óptica lírica, que eleva por medio de la celebración todo aquello que entraña simbólicamente la perpetuación de la vida y la óptica satírica que, por medio de la ironía, el sarcasmo y el ingenio, busca contrastar críticamente las contradicciones ideológicas inherentes al capitalismo.

De estas tres ópticas o perspectivas, la objetivista está en la base de la función cognoscitiva y es inseparable a la actividad tanto del cronista, como del escritor. La óptica objetivista encarna la crítica marxista a la que remite el análisis histórico y social de Galeano; al mismo tiempo que se constituye en el eje gravitatorio que establece y moviliza los nexos secretos entre reflexión ética y compromiso ideológico manifiestos en las ópticas lírica y satírica. La óptica lírica lleva un cometido de reivindicación social; abarca todo cuanto persiste como resistencia y aspiración utópica del cambio, y se asume

simbólicamente, ya sea por medio de testimonios veraces o como por representaciones ficcionadas, cuyo espíritu celebratorio se nutre en lo real maravilloso, en la fantasía popular y en los mitos indígenas y populares. La óptica satírica, en contraste, lleva un cometido de denuncia social; abarca las prácticas y consecuencias deshumanizantes que la dominación, a través de las formaciones ideológicas alienadoras, ejercen, tanto en la mentalidad individual, como en la conducta colectiva. Así por ejemplo, a través de parodias ingeniosas como "Armaos los unos a los otros" (Galeano, 1998: 27) de un pasaje bíblico, o "Los medios justifican los fines" (Galeano, 1998: 279), de *El Príncipe* de Maquiavelo, el autor degrada, con una crítica humorística anclada en la ironía, dos fenómenos muy actuales derivados de la dominación: el armamentismo y la manipulación mediática.

El efecto descolonizador de la obra de Galeano se cifra no sólo en la óptica objetivista y crítica de América Latina, sino en la lucidez con la que es capaz de manejar estéticamente los recursos retóricos para potenciar de esta manera una visión profunda de los problemas que aquejan su realidad, problemas que no son otros que los derivados de la herencia colonial de América Latina y de todas las formas de dominación, que desde la colonia hasta el capitalismo globalizador han conllevado sucesivos escenarios de explotación, alienación, violencia y destrucción de la naturaleza. Gracias a la óptica satírica, la crítica de la dominación lleva a Galeano, incluso, más lejos, pues en la cita anterior sobre la incomprensión del fenotipo de los negros, se resalta el hecho de que en el interior de la civilización occidental se ha legitimado la dominación, sustentándose en falacias científicas, so pretexto de conocimiento.[3]

[3] En el libro *Images of Savages. Ancient root of modern prejudice in western culture* de Gustav Jahoda queda plenamente comprobada la persistencia de teorías científicas racistas que se fundaban en apariencias y prejuicios. Incluso, la publicación de *El origen de las especies* de Darwin, quien era monogenista, fue tergiversada y con ello se fortaleció aún más la teoría poligenista que se empecinaba en probar que sólo los negros provenían de los simios (Jahoda, 1999: 76, 86). En el siglo XIX esas manifestaciones seudocientíficas sirvieron de base para justificar el colonialismo.

Otro cuestionamiento que lleva a pensar en una falacia es la idea oficial de que España descubrió América. Según Galeano, a excepción de Gonzalo Guerrero, Vasco de Quiroga, Sahagún y Las Casas, la abrumadora mayoría de los conquistadores no supieron ver a América; la conquista española lo que hizo fue reproducir en ella las prácticas intolerantes de la España única. De ahí que, para él, el Día de la Raza inauguró un ciclo de racismo que América todavía padece (Galeano, 1991: 120). La idea del descubrimiento, añade, es sospechosa ya que:

> "ninguna empresa imperial, ni las de antes ni las de ahora, descubre. La aventura de la usurpación y el despojo no descubre: encubre. No revela: esconde. Para realizarse, necesita coartadas ideológicas que conviertan la arbitrariedad en derecho" (Galeano, 1991: 120).

A la luz de estos cuestionamientos cabe deducir que Galeano coincide con la tesis de que el atraso de América Latina se debe a la herencia colonial, la cual, a mi juicio ha persistido hasta el día de hoy. Si en algo se identifica el hecho de que los herederos de los conquistadores en América Latina han mantenido la doble ideología de colonizador-colonizado es en la torcida práctica de que, so pretexto de implantar el progreso, se debe, no adaptar, sino adoptar acríticamente las prácticas económicas y políticas de los países hegemónicos, generalmente en detrimento de los humildes. En este sentido, Galeano no ha cesado de denunciar este orden de cosas; y ha ido aún más lejos al convertirse en un ferviente defensor de los indígenas, a quienes, en el marco del capitalismo globalizador llama los nadies:

> Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.
> Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos:
> Que no son aunque sean.
> Que no hablan idiomas, sino dialectos.
> Que no profesan religiones, sino supersticiones.
> Que no hacen arte, sino artesanía.
> Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
> Que no tienen cara, sino brazos (*Abrazos* 59).

Para concluir esta reflexión sobre Galeano, quiero dejar establecido que si hay una característica que define su compromiso crítico, es una creciente ansia de totalización. En

un libro como *Patas arriba. La escuela del mundo al revés,* el alcance de su crítica se amplía en muchas direcciones y trasciende las fronteras de América Latina. Esto indica dos cosas, que su denuncia de todas las ideologías de opresión es congruente y universal en sí misma, y que a lo largo de los años ha profundizado en los alcances de su crítica. En el centro de todo están los que han sufrido de un modo u otro la opresión. El objetivo de sus escritos, en este sentido, es contraponer a la artificialidad alienante del sistema capitalista, la autenticidad de quienes se resisten a él. Estoy de acuerdo con Diana Palaversich en que "más que constituir un tema (…) la revolución es un deseo que orienta la indagación íntima y colectiva" de Galeano (Palaversich, 1995: 109). Pero además, en ella radica su particular reflexión ética sobre el mundo actual.

Conclusión

Dentro de la tradición de ensayistas literarios latinoamericanos, Martí y Galeano resaltan como dos mentalidades afines. El contexto de Martí debe entenderse en las coordenadas del ascenso del capitalismo monopolista, el fracaso de las nuevas repúblicas hispanoamericanas y el ferviente compromiso por la liberación nacional de Cuba. En esas coordenadas, Martí revela un utopismo cuya doctrina ética se sustenta en la creencia de la naturaleza esencialmente buena del hombre y en la esperanza de concretizar un proyecto democrático que contemple no sólo la libertad, sino una mayor equidad regida por el cumplimiento de los derechos humanos. Como pensador, sus antecedentes se inscriben en los filósofos ilustrados y el romanticismo.

Galeano, por su parte, responde al contexto de la Revolución Cubana, las dictaduras militares del Cono Sur, la caída del muro de Berlín, con el consecuente fracaso del comunismo, y el proceso globalizador del capitalismo neoliberal. Todas estas experiencias marcan en sus escritos un utopismo que armoniza con el de Martí, pero adquiere una perspectiva nueva; es decir, la de las revoluciones sustentadas en la doctrina marxista. El utopismo de Martí, al valerse del aforismo y las paradojas, es eminentemente ético; mientras que lo esencial de Galeano es el ingenio y la ironía de su crítica, la cual se

asume en reflexiones éticas. En esto estriba la diferencia en la lucidez retórica de uno y otro. Entre las coincidencias que se advierten en ellos cabe señalar, no sólo la defensa de los sectores vulnerables, sino de aquellos que por su diferencia racial, como los indios y negros, siguen siendo discriminados y excluidos. Otras dos coincidencias que revelan continuidad son, por un lado, el compromiso por la reivindicación de América Latina como un todo, y la irrenunciable condena de todas las vertientes colonizadoras y destructivas del imperialismo.

BIBLIOGRAFÍA

DADA, Paola. (1994), "La pérdida de Dios y las jaulas del alma. Entrevista con Eduardo Galeano". En *La Jornada Semanal.* Núm. 276, pp. 34-38.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1977), "Prólogo" En Martí, José. *Política de Nuestra América.* México, Siglo XXI Editores, pp. 9-34.

GALEANO, Eduardo (1991), *El descubrimiento de América que todavía no fue.* Caracas, Alfadil Editores.

____ (1989), *El libro de los abrazos.* México, Siglo XXI Editores.

____ (1993), *Las palabras andantes.* México, Siglo XXI Editores.

____ (1989), *Nosotros decimos no. (Crónicas 1963-1988)* México, Siglo XXI Editores.

____ (1998), *Patas arriba. La escuela del mundo al revés.* México, Siglo XXI Editores.

JAHODA, Gustav (1999), *Images of savages. Ancient roots of modern prejudice in western culture.* London: Rutledge.

MAÑACH, Jorge (1943), *Martí, el Apóstol.* Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍ, José (2002), *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892.* (Ed. crítica de Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez). Madrid, Unigraf.

____ (2000), *Nuestra América.* (Ed. crítica de Cintio Vitier) La Habana, Centro de Estudios Martianos.

PALAVERSICH, Diana (1995), *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano.* Frankfurt, Vervuert Verlag.

RODRÍGUEZ, Pedro Pablo (2007), *De las dos Américas.* Caracas, Ediciones Río Orinoco.

SCHULMAN, Iván A. (1960), *Símbolo y color en la obra de José Martí,* Madrid, Gredos.

MITO, MEMORIA, TRADICIÓN E IDENTIDAD EN *MISTERIOSA BUENOS AIRES* DE MANUEL MUJICA LÁINEZ

Myth, memory, tradition and identity in *Misteriosa Buenos Aires* by Manuel Mujica Láinez

DAVID CHOIN
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
choindavid@hotmail.com

Resumen: La dualidad historia y ficción representa una de las claves interpretativas de *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez, porque permite al escritor rioplatense reconstruir el ámbito nacional argentino de la época, a partir de los mitos y leyendas que circulaban en la tradición oral porteña desde finales del siglo XVI. Estos participaron de la fundación literaria de Buenos Aires, otorgándole una dimensión fabulosa que dignificó y completó la edificación física, al mismo tiempo que sirvieron de soporte a la conformación de una identidad propia.

Palabras clave: Historia argentina, Buenos Aires, identidad, tradición, mitos y leyendas.

Abstract: The duality history and fiction represents one of the keys to the interpretation of *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez because it allows to the writer porteño rebuild the argentine national scope from that period from the myths and legends that circulated in the oral tradition of the city of Buenos Aires since the end of the sixteenth century. They participated in the literary foundation of Buenos Aires by giving it a fabulous dimension that dignified and complete physical building at the same time that they served to support the formation of an identity of its own.

Keywords History of Argentina, Buenos Aires, identity, tradition, myths and legends.

CC BY

Misteriosa Buenos Aires[1] (Mujica Láinez, 1950), "crónica novelada[2]" del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, es un macrotexto compuesto por cuarenta y dos capítulos que narran la intrahistoria de la capital argentina, desde su primera fundación (1536) hasta principios del siglo XX (1904, para ser exacto). Gracias a las fechas que acompañan los títulos de los cuentos, realizamos un viaje por las distintas épocas de la ciudad, desde su aspecto de aldea hasta su afirmación como la gran ciudad en la que se convertiría en el siglo XX.

Para entender el alcance de la obra conviene situarla en el contexto histórico-social de la Argentina de los años 50. El pueblo argentino de aquella época distaba totalmente de ser como la sociedad armónica y unida que celebró el aniversario del primer centenario de la nación en 1910. Aquella se vio turbada por una multitud de factores (inmigración europea, migraciones internas, golpe militar, crisis económicas, tensiones capital-ciudades del interior, Modernidad, modernización de los medios de comunicación, aceleración del ritmo de vida, etc.). Todo esto acarreó una disolución de la identidad que tan difícil había sido de conquistar.

A través de *Misteriosa Buenos Aires*, Mujica Láinez formuló su propuesta de una tradición encaminada a solucionar el problema de la identidad que asoló a Argentina desde los años veinte. Los mitos y leyendas presentados en esta obra participan de un proyecto más amplio, esto es, la recreación del ámbito nacional argentino con una serie de cuadros, los cuentos, que unidos entre sí conforman un fresco creador y vector de identidad para resolver la crisis de valores que devastaba al país. Esta "crónica novelada" tiene como principal objetivo resolver las dudas ontológicas, volver a la raíz de la nación y a los ideales sobre los cuales se construyó el país. En una palabra, recobrar una filiación cultural con la tradición y con su propia historia. Por tanto, esta propuesta se basa en la idea de que los mitos y leyendas son dignos complementos de la historia puesto que su carácter fabuloso y ficticio colma, al dar protagonismo a los relatos de la tradición popular, los vacíos dejados en la investigación histórica.

---

1 De ahora en adelante citaremos siempre a partir de esta edición.

2 Macrotexto compuesto por cuentos o relatos que mantienen relaciones por una unidad espacial, temporal o temática y que unidos entre sí organizan una novela.

El propio Mujica Láinez escribió a propósito de la leyenda:

> La leyenda es la poesía de la Historia. Es una forma de la verdad, acaso más profunda, y sobretodo más sutil, que la que nos empeñemos en considerar la verdad verdadera. Los símbolos exaltan esta legendaria verdad y le confieren un prestigio mágico, como expresión de lo esencial, de lo que se esconde misteriosamente en la raíz de los hechos. A la larga, los hechos, los acontecimientos históricos, no resultan más que la otra faz complementaria -la traducción a un lenguaje prosaico- de esa verdad honda a la que las leyendas describen alegóricamente. (Mujica Láinez, 1956)

Jorge Luis Borges, refiriéndose a la corta historia de Buenos Aires, decía que su ciudad carecía de fantasmas. En el treintaitresavo cuento de *Misteriosa Buenos Aires* justamente titulado "El cazador de fantasmas 1821", la infanta Carlota Joaquina reproduce las palabras del célebre escritor de *El Aleph*: "Cuando yo sea reina del Río de la Plata te llevaré conmigo a Buenos Aires. Allí no hay fantasmas y podrás descansar. […]. Aquello es muy joven[3], muy nuevo para que lo habiten las ánimas" (p. 242).

Manuel Mujica Láinez, en unas conversaciones con su amiga María Esther Vázquez, le explicó la motivación que le alentó a escribir *Misteriosa Buenos Aires*:

> Cada uno de ellos [los cuentos que integran la obra] es una invención y, al mismo tiempo, una reconstrucción muy rigurosa […] cada vez que hay un ejemplo concreto, ese dato procede de algún texto de un historiador. Lo que quise hacer cuando escribí Misteriosa Buenos Aires, es darle a esta ciudad mía mitos que la comunicaran con las grandes ciudades del mundo, que la vincularan a las grandes civilizaciones, porque ésta, no nos engañemos, era una aldea perdida en el extremo de América. (Vásquez, 1983: 64)

Para remediar esta carencia mitológica-legendaria, Manuel Mujica Láinez decidió inventar y otorgarle a su ciudad natal los mitos de los que carecía para legitimarla e insertarla en la estirpe de las grandes ciudades cantadas, como pudieron serlo Atenas o Roma. Para el crítico español Eduardo Barraza Jara, la creación de mitos es también la prueba de "la perspectiva descolonizadora de Manuel Mujica en el sentido de crear mitos para su ciudad, proporcionándole un imaginario singularizador" (Barraza Jara, 1996: 52). Así, en *Misteriosa Buenos Aires* el mito se convierte en relato de facto, y lo imaginario en acción.

[3] En efecto, Argentina era un país muy joven cuyo proceso de independencia terminó en mayo de 1810 culminando seis años después en la Declaración de Independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata en el Congreso celebrado en Tucumán.

El narrador argentino recuperó primero una serie de mitos relativos al Río de la Plata. Todos los grandes ríos y mares de la tradición están poblados de sirenas y de piratas. El Río de la Plata no contraviene a la regla en *Misteriosa Buenos Aires*. De esta forma en "La Sirena 1541", una solitaria ninfa que abandonó hace años su laguna de Itapúa para seguir las peregrinaciones de los españoles sobre el Río de la Plata, se enamora del mascarón de uno de los tres bergantines que lleva los últimos pobladores de Buenos Aires a Asunción[4]. El imaginario relativo a los piratas está satisfecho en el cuento titulado "La enamorada del pequeño dragón 1584"[5], en el cual se nos narra que Sir John Drake surcó el Río de la Plata antes de ser arrestado y enviado a las cárceles del Santo Oficio de Lima por las autoridades civiles.

Una vez asentada la ciudad, es decir a partir del siglo XVII, Mujica Láinez le asignó un conjunto de mitos a Buenos Aires que vamos a detallar a continuación. En primer lugar, en "El libro 1605", el cuentista argentino ideó el mito de que un ejemplar de la edición príncipe del *Quijote* estuvo en manos de jugadores de cartas porteños que solían frecuentar una pulpería que se aprovisionaba gracias al tráfico ilegal de mercancías. La obra cumbre de Miguel de Cervantes se hallaba en medio de unos fardos de mercancía de contrabando que llegaron del puerto de Porto Bello gracias a la complicidad y benevolencia de Pedro González Refolio[6].

En "Milagro 1610", como indica el propio título del cuento, ocurre otro acontecimiento sobrenatural que se puede asemejar a un suceso hagiográfico de renombre para la ciudad de Buenos Aires: la levitación de Fray Luis de Bolaños[7] (Heras,

[4] En junio de 1541, Domingo de Irala, Gobernador de Asunción, decretó el abandono de la ciudad de Buenos Aires por ser un lugar indómito, inhospitalario y propenso a los ataques indígenas.

[5] Mujica Láinez apoda a John Drake "el pequeño dragón" en referencia al mítico corsario inglés sir Francis Drake, su tío, internacionalmente conocido como "el dragón".

[6] Presentó a la Inquisición, para su examen, cuatro cajas de libros, en una de las cuales iban: 5 *Don Quixotte de la Mancha.* Estas cajas se registraron en el navío San Pedro y Nuestra Señora del Rosario... El mismo González Refolio, que llevaba muchas otras cajas y fardos de diversas mercaderías, había de recogerlas en Puerto Belo. Por ese resquicio que queda entre lo verdadero y lo verosímil se introdujo el cuentista porteño, mezclando los elementos de tal forma que consiguió dotar de verosimilitud los hechos legendarios y adornar poéticamente los hechos históricos.

[7] Junto con sus compañeros de la Orden de Frailes Menores, fray Luis de Bolaños inició el sistema de reducciones en el actual territorio del Paraguay y la Argentina en las que los misioneros evangelizaron a los guaraníes. Fue uno de los primeros europeos en redactar una obra en guaraní: el

1950a: 203-206) como anuncio de la muerte del padre Francisco Solano[8] (Heras 1950b: 145-148). Éstos religiosos son dos personajes fundamentales de la evangelización en el Nuevo Mundo y particularmente en el Río de la Plata donde conservan un destacado papel en la memoria colectiva por sus bondadosas acciones y su apreciada personalidad.

En su introducción a *Cuentos de Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez, el escritor argentino Juan Carlos Ghiano señaló que:

> Si esta leyenda [la levitación de fray Luis de Bolaños] se aproxima al tradicionalismo milagrero de Ricardo Palma, el cuento siguiente -Los pelícanos de plata (1615)- imita las tramas de pasiones violentas que el mismo Palma situó en la Lima fabulada de los virreyes. (Ghiano, 1972a: 36)

Por tanto y para seguir la advertencia del crítico porteño, vamos a interesarnos por el cuento "Los pelícanos de plata 1615". En éste, el platero Melchor Míguez recibió la orden del Cabildo de confeccionar un sello con el escudo de la ciudad como castigo a una agresión que cometió sobre el amante de su mujer. En el escudo se le ordenó que aparecieran un pelícano y cinco polluelos. Sin embargo, en el verdadero escudo figuraba un águila con cuatro aguiluchos, en referencia a las cuatro ciudades fundadas por Garay durante sus expediciones[9].

Catecismo Breve, con que se llevó a cabo esta evangelización. Entre 1606 y 1607, lo elevaron al cargo de definidor de la custodia del Paraguay, y luego al de custodio en 1611. En 1612 fue enviado a la nueva provincia eclesiástica del Río de la Plata. El 7 de diciembre de 1615 fundó la última de las reducciones de su mano, el Pueblo de los Indios de la Pura y Limpia Concepción de Itatí. Llegó al convento de la Orden de Buenos Aires en 1618. En 1621, con 72 años, se encargó de la Reducción de Santiago de Baradero. En 1622, volvió al convento franciscano, donde murió en 1629. (Julián Heras, 1990a: 203-206)

[8] Fraile y sacerdote franciscano que emprendió en 1589 el largo viaje hacia Tucumán (Argentina) en compañía de ocho franciscanos más. Ahí permaneció hasta mediados de 1595, como misionero. Recorrió los territorios de Tucumán hasta las pampas, el Chaco Paraguayo y Uruguay. El Padre Solano predicó el cristianismo a los aborígenes tocando el violín y la guitarra. Primer cura bonaerense, fue canonizado en 1726 por Benedicto XIII por la suma de prodigios y milagros que se le atribuyen. Gravemente enfermó del estómago murió en 1610 "en el Convento de Jesús, en Lima" (p. 56). (Julián Heras, 1990b: 145-148)

[9] Representa un águila negra pintada al natural con su corona en la cabeza con cuatro hijos debajo demostrando que los cría, con una cruz colorada sangrienta que salga de la mano derecha y suba más alta que la corona, que semeje la dicha cruz a la de Calatrava y lo cual esté sobre campo blanco. La simbología de este escudo es muy clara. Representa el hecho de haber venido a este puerto con el fin y propósito firme de ensalzar la Santa Fe Católica (reflejado en la Cruz de Calatrava, pero no olvidemos que también representa, desde los reyes católicos, la autoridad real a través de su injerencia en los

En la misma línea, en "El embrujo del rey 1699", un enano cruza el Atlántico en pos de las riquezas y maravillas contadas por los marineros y aquellos que habían realizado el tan anhelado viaje. Su entusiasmo se mudó rápidamente en desilusión ya que ejerció todo tipo de profesión en México, Panamá y Brasil antes de terminar sopista en esta ciudad del "desgraciado Puerto de Santa María de los Buenos Aires, donde ni es bueno el aire ni María nos alivia con el dulzor de su sonreír…" (1950: 106). Manuel Mujica Láinez retoma aquí el mito del sueño americano, en el que muchos españoles fundieron esperanzas, para justamente desmitificarlo, desengañar a los europeos y demostrarles que el Nuevo Mundo no tenía nada que ver con las fabulaciones transmitidas por los conquistadores.

En "La Ciudad encantada 1709", el cuentista porteño dedicó un cuento a otro mito de destacada importancia durante la colonización de América: la búsqueda de la legendaria Ciudad de los Césares[10]. Ésta provocó la codicia y la incansable labor descubridora de conquistadores que por ella abandonaron privilegios y puestos de responsabilidad para, al final, encontrarse con una cruel muerte. Esta fantástica ilusión refleja uno de los mitos hispanoamericanos más en boga en el Siglo de Oro. En este cuento Bruno, estanciero y amigo del gobernador don Manuel de Velazco y Tejada, lee en voz alta fragmentos de la carta que acaba de recibir de su hermano Jayme, a quien no ve desde hace muchos años. En ella Jayme, funcionario de la Real Hacienda, escribe

nombramientos de los maestres de la Orden) y servir a la corona real de Castilla y León (la corona que sostiene el águila en su cabeza) y aumentar los pueblos de esta gobernación simbolizado en los cuatro aguiletas que representan las dos ciudades que Juan de Garay fundó (Santa Fe y La Trinidad) y las otras dos que le quedaban por fundar: Concepción de Nuestra Señora, a orillas del Río de Vera y Aragón y la ciudad de Vera, luego llamada San Juan de Vera de las Siete Corrientes (Corrientes). En el escudo dado por Garay, el águila que sostiene la cruz de Calatrava, tiene la cabeza volcada hacia siniestra, es decir, hacia la izquierda. Cabe señalar que, en términos de heráldica, las direcciones de las figuras son a la inversa del espectador del emblema, es decir la izquierda del escudo es la derecha de quién lo contempla. Por tanto, muchos especialistas han afirmado, basándose en este argumento, que este escudo era signo de ilegitimidad o bastardía.

[10] La leyenda de esa mítica urbe de palacios de oro y plata se había originado en 1528 en el viaje en que había realizado hacia el interior de la actual Argentina desde las costas del Paraná uno de los lugartenientes de Sebastián Gaboto: el capitán español Francisco César. Al retornar al fuerte Sancti Spiritus, manifestó a sus maravillados compañeros que había llegado a la tierra donde existían grandes riquezas de oro, plata y piedras preciosas. La imaginación de los conquistadores convirtió esa noticia en la extraordinaria leyenda de la ciudad enteramente construida de metales preciosos, en busca de la cual partieron desde Buenos Aires a fines de 1581 Garay y treinta compañeros. (Molinari, 1980: 46).

que ha estudiado todas las relaciones de los viajeros que buscaron la ciudad de los Césares y sabe dónde se halla la misma. Afirma que quiere acompañar a Silvestre Antonio de Rojas quien ha descubierto la ciudad de palacios de oro y plata pero para ello necesita la ayuda de su hermano Bruno para recolectar dinero y, de este modo, financiar una parte de la expedición. Después de haber leído toda la carta de Jaime, Bruno prosigue con la redacción de la suya al gobernador Manuel de Velazco y Tejada y le insta a que no haga caso del memorial que recibirá de su hermano Jayme.

Con estos dos cuentos Mujica Láinez termina con las utopías inventadas y propagadas por los españoles. Reescribe la historia ridiculizando a los idealistas españoles que siguieron creyendo firme en esas quimeras. América, y argentina en particular, no necesita esas patrañas originadas por la codicia y la sed de riquezas de los españoles para construirse una identidad propia. Por consiguiente, el narrador porteño los expulsa de la tradición popular puesto que no le sirven para crear una idiosincrasia que permita a los argentinos re-encontrarse con sus referencias histórico-culturales.

Otro cuento digno de mención para ilustrar el tema que nos ocupa es el titulado "El pastor del río 1792". Mujica Láinez fundó el mito de que San Martín de Tours, patrono de Buenos Aires, cumplió con su misión de devolverle a su ciudad su elemento emblemático: el Río de la Plata. En 1792, Buenos Aires se vio afectada por una sequía sin precedente hasta tal punto que en ese día del miércoles 30 de mayo el Río de la Plata ha desaparecido haciendo sitio al barro. En el Cielo se improvisa una reunión de crisis con San Martín de Tours y los patronos segundarios[11] de la ciudad porque Buenos Aires sin su río ya no es Buenos Aires. Éstos al rehusar toda responsabilidad obligan al Santo Patrono a bajar al mundo terrenal para arreglar la situación. San Martín se interna en el fangal y sube hasta Montevideo para encontrar el río. De un salto desanuda su capa[12] y la utiliza como arreador para azotar al río tal un pastor con el rebaño.

[11] Éstos son Santa Lucía, segunda patrona; San Sabino y San Bonifacio; San Simón y San Judas; San Roque y Santa Úrsula (Torre Revello, 2004: 40).

[12] En el cuento se alude a la leyenda de San Martín de Tours que en el invierno de 337, estando en Amiens, encontró cerca de la puerta de la ciudad un mendigo tiritando de frío, a quien dio la mitad

Asimismo Mujica Láinez retomó en "El ángel y el payador 1825", la leyenda urbana del invencible payador argentino Santos Vega que terminó por ser derrotado por el diablo. El narrador porteño vivificó ese mito que durante décadas contribuyó a la identidad porteña pero que se volvió, con el tiempo, obsoleto e inoperante. Beatriz Sarlo, en un ensayo sobre Jorge Luis Borges, afirmó: "«Fantasmas»: quiere decir un lugar común y un sentido de continuidad con el pasado." (Sarlo, 2005: 168). El escritor argentino vio en este "fantasma" que era Santos Vega, una evidente continuidad funcional con el pasado y un incentivo innegable de identidad.

En el cuento siguiente, "El vagamundo 1839", Mujica Láinez instituyó el mito del paso del judío errante[13] (figura canónica de la mitología judía-cristiana) por Buenos Aires:

> Él era zapatero, en Jerusalén. Cuando el que arrastraba la cruz, se detuvo ante su puerta y se apoyó en ella un instante, para recobrar las fuerzas, él le dijo ásperamente:
> -Ve, sigue, sigue tu camino.
> Y Jesús le respondió, escrutándole con los ojos húmedos:
> -Yo descansaré, pero tú caminarás hasta que regrese a juzgar a los mortales. (271)

Para Mircea Eliade el mito

> cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de «los comienzos» [...]. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad de sus obras. En suma los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo. (Eliade, 1991: 6)

En "La escalinata de mármol 1852", la ciudad de Buenos Aires acoge a otro personaje de gran resonancia a mediados del siglo XIX: el Delfín salvado, Luis XVII, heredero de la familia real francesa:

> Luis XVII no dice nada. Tira hacia él la cobija, como un manto, cierra los ojos azules y baja solo la escalinata que se interna en el parque espectral, el parque donde los lebreles del Delfín ladran a la luna de hielo y donde los monarcas temblorosos se cuentan sus desilusiones. (287)

de su capa, pues la otra mitad pertenecía al ejército romano en que servía. En la noche siguiente, Cristo se le apareció vestido con la media capa para agradecerle su gesto.

[13] Esta figura legendaria dio título a un folletín del escritor francés Eugène Sue.

Este cuento sobre un personaje que al morir se da cuenta de que él es hijo de María Antonieta "es una cosa que se dijo en la época" (Mujica Láinez, 1976). Herbet Craig, en su breve estudio sobre el uso de la memoria asociativa proustiana en la narrativa del escritor porteño, escribió a propósito de este cuento: "Durante su agonía final un francés, M. Benoit, que había perdido por enfermedad grave la memoria de su niñez, recobra su pasado. Por asociación de recuerdos el personaje que muere en Buenos Aires en 1852 se reconoce como el hijo desaparecido del rey francés Luis XVI" (Craig, 1984: 102). De entre los numerosos hombres que pretendieron ser el Delfín, también fue muy célebre Pierre Benoît[14]. Se expandió el rumor de que el Delfín había conseguido escapar de la prisión del Temple y fue educado por unos pescadores de Calais, donde asumió esta identidad. Desde Calais hubiera huido a Argentina, donde hubiera trabajado como ingeniero poseyendo unos conocimientos y educación no comunes a la gente de su rango social de la época. Murió en extrañas circunstancias, muy probablemente envenenado por un médico francés[15].

El último mito del libro lo protagoniza "El hombrecito del azulejo 1875", un ser singular que nació en Desvres, departamento del Paso de Calais (Francia), y vino a Buenos Aires por equivocación. Desde que llegó a esta casa criolla del barrio de San Miguel de Buenos Aires, nadie se dio cuenta de su presencia salvo Daniel, el hijo de los nuevos ocupantes. Lo vio enseguida y trabaron amistad porque el duende escuchaba al muchacho. Sin embargo, Daniel se había puesto muy enfermo y la muerte lo acechaba. Martinito es el único en darse cuenta y decide salvar a su amigo abandonando su azulejo para entretener a la muerte durante cuarenta y cinco minutos, tiempo que le queda para llevarse a Daniel. El ingenioso hombrecito le cuenta su rocambolesca

[14] Su hijo Pedro Benoît diseñó iglesias, edificios públicos y se convirtió en un prestigioso ingeniero. Realizó muchos trabajos para el gobierno, entre los que destaca el dibujo del nuevo plano de Buenos Aires.

[15] Como curiosidad reproducimos el fragmento de un artículo publicado en una agencia de noticias argentina: "Durante los últimos años de su vida estuvo convaleciente con parálisis en las piernas. En 1852 un desconocido lo visitó en su casa. Hablaron en francés, a solas, pero las criadas alcanzaron a escuchar que Benoit -que llevaba 14 años en cama, postrado por un problema en la cadera- lo llamaba "doctor". Al irse, el visitante dijo que no molestaran al dueño de casa, que se había quedado dormido. Benoit no despertó jamás. El cadáver de Pierre se identificó por la edad y su cadera deteriorada. Más tarde, en un laboratorio, se detectó la presencia de arsénico en su cuerpo. (Real Politik, agencia de noticias: <http://www.realpolitik.com.ar/nota.asp?id=1446>. [Consulta 17/05/2011].

historia a la Muerte y haciéndola reír consigue que se olvide del tiempo y deje pasar la hora de Daniel. Furiosa de haber sido engañada, tira al hombrecito en un pozo. Al día siguiente, el muchacho se despierta y a los pocos días, recuperado ya de su extraña enfermedad, quiere saludar a su amigo del azulejo pero éste, desgraciadamente, ha desaparecido. Por suerte unos meses después vendrán hombres para limpiar el pozo y le devolverán a Daniel su amigo Martinito.

Los mitos, leyendas, héroes, duendes y magos que pueblan los cuentos de *Misteriosa Buenos Aires*, participan de la espiritualización de la ciudad "capaz de alejar al hombre de la pura materialidad de las cosas, permitiéndole advertir, de modo animista, la eternidad de su esencia, su «alma», esa «alma» que nos habla a través del tiempo, del arte, de la belleza, del espíritu" (Cerrada Carretero, 1990: 1246). En palabras de Mircea Eliade:

> Los mitos constituyen, pues, la suma del saber útil. Una existencia individual se hace y se mantiene como existencia plenamente humana, responsable y significativa, en la medida en que se inspira en ese acervo de actos ya efectuados y de pensamientos ya formulados. Ignorar u olvidar el contenido de esta «memoria colectiva» constituida por la tradición equivale a una regresión al estado «natural» (la condición acultural del niño) o a un «pecado», a un desastre. (Eliade, 1991: 54)

Ya en *Cecil* (1972b), este libro donde "Manucho" hablaba a través de su *whippet* de los personajes de sus fracasados libros así como de las ideas abortadas de novelas, se nos decía:

> ¿Qué hacerle? ¿Destituir a la Leyenda de su función de auxiliar poética de la Historia? ¿Desterrarla de un texto en el que lo lírico ocupa amplio espacio? Sería necio e inútil. Ella triunfa siempre, con su seducción […]. En el comienzo de cualquier cronología o genealogía que se respete, campean la Fábula y el Mito. También asoma en ella, por cierto, la Verdad. Al sesudo, al archivero, al antipoeta, corresponderá separarlos. Yo no me atrevo. (Mujica Láinez, 1976: 47)

Mujica Láinez creía en la función de la ficción como el apropiado y necesario complemento de la historia, pero no de la historia tradicional que desmitificaba constantemente, sino de la "historia privada" o "intrahistoria[16]". Con sus cuentos, el

[16] Término acuñado por Miguel de Unamuno (1972: 27-28). La intrahistoria según Unamuno, hace referencia a la Historia de la que nunca se ocupan los libros de Historia, la historia de los seres individuales, esa Historia que sirve "para designar la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la

narrador argentino dio protagonismo y voz a los marginados, a todas aquellas personas relegadas al olvido por los libros de historia. Todos estos indicios nos llevan a concluir que escribió una historia paralela a la historia de los archiveros e historiadores, la historia personal de un escritor que también se pretende historia del y para el pueblo.

En *Misteriosa Buenos Aires*, el escritor argentino reactivó la conciencia histórica, la que, en palabras del historiador argentino José Luis Romero: "da las respuestas acerca del mundo en que vive, de su propia identidad y también del futuro por construir." (Romero, 1976: V). Mujica Láinez estimuló la sabiduría de las raíces y del crecimiento del país para descubrir lo que era ser un argentino pero, sobre todo, lo que uno quería ser. Asimismo emprendió el doble esfuerzo de proporcionar a su ciudad mitos universales para legitimarla dentro del círculo de las grandes ciudades históricas, pero también excluyó, como indicó Eduardo Barraza:

> […] el caudal de leyendas y supersticiones aportadas por el conquistador como aquélla de la Ciudad de los Césares (XVII, "La ciudad encantada 1709") en favor de sus propias fabulaciones entre las que destacan San Martín de Tours, el pastor del Río de la plata (XXV, "El pastor del río", 1792), la patética leyenda del tapir (XXXVI, "El tapir", 1835) y la reescritura de la no menos universal alegoría del judío Errante (XXXVII, "El vagamundo",1839). (Barraza Jara, 1996: 52)

Por otra parte es manifiesta la voluntad de nuestro autor de demostrar la singularidad de su ciudad caracterizada por una historia, una tradición (el payador Santos Vega o los poetas de *La Lira Argentina*) y unos mitos y leyendas únicos. Estos mitos individualizadores se transformaron primero en símbolos antes de transformarse en claves de identidad.

En *Misteriosa Buenos Aires*, Mujica Láinez dio vida a los fantasmas que le faltaban a la ciudad porteña para convertirse en una urbe de pleno derecho. Al atribuirle a la ciudad mitos que nunca sucedieron, y al difundir leyendas que no existieron, favoreció la creación de una ciudad mítica, única y atemporal, que destacaba, primero, de entre las demás ciudades argentinas, y segundo, de entre las

historia cambiante y visible". [En línea], <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=intrahistoria>. [Consulta 17/05/2011]

grandes ciudades europeas para alzarse a su nivel. Estos mitos contribuyeron a la espiritualización de una urbe que durante siglos no suscitó nada más que el desprecio de la península y el de los propios autóctonos.

Misteriosa Buenos Aires es mucho más que un simple libro de cuentos sobre la capital porteña, representa su historia y su esencia. Cada página está empapada del amor y del fervor que siente su autor por Nuestra Señora del Buen Ayre. De cada cuento emerge el caudal de relatos contenidos en la tradición oral porteña desde ese famoso año de 1536 en que Pedro de Mendoza desembarcó con un puñado de hombres en la barranca que coronaba la meseta frente al Río de la Plata. Un poco más de 400 años después, Mujica Láinez vuelve a cantar Buenos Aires como lo hizo en 1538 Luis de Miranda[17], el primer poeta porteño, pero consiguiendo esta vez que no sólo lo escuchara la naturaleza sino el teatro urbano en su conjunto[18].

BIBLIOGRAFÍA

BARRAZA JARRA, Eduardo (1996), "Misteriosa *Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez: sobre la historia y la recepción y producción de la literatura en América", en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía,* núm. 12, pp. 43-56.

CAREAGA, Gabriel, (1992), *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena.

CERRADA CARRETERO, Antonio, (1990), *La narrativa de Manuel Mujica Láinez*, Madrid, Universidad Complutense.

ELIADE, Mircea, (1991), *Mito y realidad.* Barcelona, Labor.

FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe (2003), "La novela de artista en Manuel Mujica Láinez", en FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe (ed.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*. Málaga, Servicio de publicaciones e intercambio Universidad de Málaga, pp. 91-121.

17 Luis de Miranda es el protagonista del cuento homónimo "El primer poeta 1538".

18 Prueba de ello es el formidable éxito que ha conocido la obra siendo reeditada treinta y cinco veces desde su primera publicación en 1950.

HERAS, Julián, (1990a), "Fray Luis de Bolaños", en Ballán, ROMEO (ed.), *Misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo.* Madrid, Mundo Negro, pp. 203-206.

_____ (1990b), "San Francisco Solano. Apóstol de Perú y de Argentina", en BALLÁN, ROMEO (ed.), *Misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo,* Madrid, Mundo Negro, pp. 145-148.

HERBERT, Craig (1984), "Proust y Mujica Láinez: la memoria asociativa", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 409, pp. 101-105.

MOLINARI, Ricardo Luis, (1980), *Buenos Aires. 4 siglos*, Buenos Aire**s, Tipogr**áfica Editora Argentina (TEA).

MUJICA LÁINEZ, Manuel, (1976): *A fondo*. Entrevista emitida en Radio Televisión Española.

_____ (1972a), *Cuentos de Buenos Aires*. *Antología de Manuel Mujica Láinez,* Selección e introducción de Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Huemul.

_____ (1972 b), *Cecil*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

___ (14/10/1956), "El sueño del Capitán Acassuso, San Isidro cumple hoy 200 años", en *La Nación*.

___ (1950), *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

PELOSSI, Claudia Teresa (2001), "«La hechizada» de Manuel Mujica Láinez y «La casa de azúcar» de Silvina Ocampo; dos relatos de transmigración de almas" Consultado en <http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-16.htm> (05-2011).

ROJAS DE, Silvestre Antonio (1836), "Derrotero de un viaje desde Buenos Aires a los Césares, por el Tandil y el Volcán, rumbo de sud- oeste, comunicado a la corte de Madrid, en 1707, por Silvestre Antonio de Rojas, que vivió muchos años entre los indios Pehuenches", consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/coleccion-de-viajes-y-expediciones-a-los-campos-de-buenos-aires-y-a-las-costas-de-patagonia--0/> (05-2011).

ROMERO, José Luis, (1976), Latinoamérica: las ciudades y las ideas, México, Siglo XXI.

ROJAS PAZ, Pablo, (1951), *Biografía de Buenos Aires*, Colección Oro de cultura general. Buenos Aires, Atlántida.

SARLO, Beatriz, (1995), *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.

TORRE REVELLO, José, (2004), *Crónicas del Buenos Aires colonial,* Buenos Aires, Taurus.

UNAMUNO DE, Miguel, 1972, (1895), *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe.

VÁSQUEZ, María-Esther, (1983), *El Mundo de Manuel Mujica Lainez*. *Conversaciones con María Esther Vázquez,* Buenos Aires, Belgrano.

VEGAS CASTILLO, Manuel (1942), "Cervantes y Don Quixote de la Mancha en Perú". Consultado en <http://bvirtual.bnp.gob.pe/BVIC/Captura/upload/quijote_bnp_art_027.pdf> (05-2011).

NUEVAS LECTURAS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: LA ORALIDAD EN LA OBRA DE RICARDO PIGLIA

New readings of *civilización y barbarie*: orality in Ricardo Piglia's work

SARAH FOGAGNOLI
UNIVERSIDAD DE ROMA "LA SAPIENZA"
choindavid@hotmail.com

Resumen: Desde Sarmiento, la dicotomía *civilización y barbarie* ha sido casi siempre utilizada para encasillar el abigarrado entramado de relaciones sociales y culturales del continente hasta invadir el territorio de la literatura misma. Nuestro análisis de la obra crítica y narrativa de Ricardo Piglia, parte de este presupuesto e intenta rastrear las huellas de la voluntad de superación de esta dicotomía, considerando especialmente el aspecto que el propio autor toma como punto de partida para desarrollar su discurso sobre *civilización y barbarie*: la oralidad en sus multíplices facetas. Según Ricardo Piglia, el uso que diferentes autores, y él mismo, hacen de la oralidad, permite constatar que es imposible reducir a una clasificación binaria, una realidad y una literatura constituidas por múltiples e inseparables intersecciones. Nuestro objetivo será desentrañar, en la obra del autor argentino, los discursos ensayísticos y ficcionales en los cuales se hacen patentes la tentativa y la voluntad de una revisión de aquel tradicional enfrentamiento.

Palabras clave: Ricardo Piglia, civilización y barbarie, oralidad y escritura, lenguaje.

Abstract: Since Sarmiento, the dicothomy *civilización y barbarie* has almost been used to classify the motley tissue of cultural and social relations of Latin-America, until spreading through the territory of literature itself. Starting from this assumption, our study of Ricardo Piglia's critical and fictional works aims to find out the will to overcome the above-mentioned opposition, by considering above all the theme that the author highlights to speak about *civilización y barbarie*: orality, in its various facets. In fact, according to Piglia, the way some latin-american authors insert oral speech or speak about orality shows how difficult it is to bring back to a binary system a main-sided reality and a cross-cultural literature. Our analysis wants to bring out in Ricardo Piglia's work the critical and fictional issues which point out the attempt and the will of reviewing the traditional dicothomy.

Keywords: Ricardo Piglia, *civilización y barbarie*, orality and writing, language.

CC BY

Aunque no creo que sea necesario volver una vez más sobre el tema de *civilización y barbarie* –sobre el que ya se ha escrito mucho, además, de ser un asunto conocido por todo hispanoamericanista–, antes de entrar en lo vivo de este trabajo, me parece útil focalizar la atención hacia algunos aspectos especialmente relevantes dentro de esta dualidad, ya que de ellos surgieron las reflexiones que aquí nos ocupan. Baste con recordar como –a partir de la publicación del libro de Sarmiento *Vida de Facundo Quiroga*– esta dicotomía ha representado el punto de arranque para el debate –aún vivo– acerca de la identidad, bien en la Argentina, bien en toda Hispanoamerica, designando cada vez enfrentamientos distintos. Acuñada poco después de la Independencia, en pleno conflicto entre *unitarios* y *federales,* la expresión *civilización y barbarie* describe en primer lugar una contraposición política, pero al mismo tiempo, una confrontación social –entre ciudad y campo– e incluso una cultural, por lo que concierne a la elección de modelos a seguir en la recién nacida nación argentina; es decir, por un lado, Europa, por el otro, el contexto autóctono. Se trata, pues, de una contraposición compleja, que invade numerosos territorios, entre otros el de la lengua y el de la literatura, pero también el de la lengua en la literatura.

Ricardo Piglia, al abordar el asunto de *civilización y barbarie* empieza, precisamente, con una reflexión lingüística sobre la obra del propio Sarmiento:

> En *Facundo* la palabra de la civilización y la palabra de la barbarie se representan de modo distinto. Al sistema de citas, traducciones, referencias culturales que sostienen el discurso de la civilización, se le oponen las fuentes orales, los testimonios, las experiencias vividas que sostienen el discurso de la barbarie [...], la contradicción entre lo escrito y lo oral. (Piglia, 2001b : 92).

La literatura, según nuestro autor, se sitúa respecto a dos manifestaciones discursivas distintas, que no solo producen diferentes usos concretos de la lengua, sino que definen dos sistemas expresivos y culturales contrapuestos, propios de territorios en apariencia lejanos e incomunicados. Estos territorios son: escritura y oralidad[1], una

[1] Muchas son las diferencias entre las culturas orales y las sociedades acostumbradas a la escritura: desde la transmisión de todo tipo de información, pasando por la forma del pensamiento, hasta el uso de la memoria. Para un tratamiento detallado de las cuestiones inherentes a la escritura y la oralidad en tanto que sistemas culturales, veáse W.J.Ong (1982), *Orality and Literacy. The technologizing of the word,* London and New York, Methuen.

dicotomía más que, junto a la de *civilización y barbarie,* por largo tiempo, ha entretejido relaciones biunívocas: a la "civilización" pertenecen la escritura, la lengua literaria pura y el bello estilo; a la "barbarie" –más bien, a lo que la civilización llama barbarie– pertenece en cambio, la palabra oral, balbuceante, etimológicamente bárbara, rechazada por la escritura y la literatura; aunque, si expresada, destinada a las clases subalternas y marginales. De hecho, por largo tiempo la expresión oral en la literatura tuvo sobre todo función ideológica, ya que esta representación lingüística despectiva, se convertía en una desdeñosa representación social, trazando el límite que separaba de modo tajante a los "bárbaros" de los "civilizados"[2].

El tema de la representación del habla en la literatura me lleva a hacer una pequeña desviación acerca del tema de la oralidad en la escritura, necesaria aquí ya que el mismo concepto de oralidad dentro de este binomio es un asunto que propone numerosos interrogantes. ¿Qué es lo que queda de la oralidad –entendida como conjunto de rasgos extralingüísticos como el sonido, el gesto, la entonación– cuando entra a formar parte de una página escrita? Y por el contrario, cuando la página busca imitar de una forma realista el discurso oral (diálogos, monólogos), ¿es posible aún hablar de escritura? o ¿es mejor llamarla transcripción? ¿Podemos definir como propio de la oralidad el uso de un léxico informal o la inserción de jergas dentro de la escritura? O se trata tal vez no de rasgos orales, sino de un registro coloquial que ya no es ajeno a la escritura? ¿Qué quiere decir, entonces, oralidad en la escritura? Estas son solo algunas de las reflexiones que se pueden plantear acerca de un tema propio no sólo de la lingüística y la antropología, sino también importante para la crítica literaria. El asunto, de hecho, merecería ser profundizado. Sin embargo, dejémoslo aparte para volver a la obra de Ricardo Piglia, donde aparecen esas manifestaciones discursivas que aquí, aproximadamente y por convención, incluyo bajo la compleja categoría de oralidad.

[2] Piénsese, por ejemplo, en las diferencias lingüísticas que emergen en *El Matadero* de Esteban Echeverría entre el habla de la multitud de gauchos, negras, carniceros y la lengua usada por el unitario. Esta resulta patética y artificial –mientras la lengua del pueblo es de un deslumbrante realismo-, pero al mismo tiempo subraya la función ideológica de la elección estilística del autor. Véase N.Jitrik (1971), "Forma y significación en *El Matadero* de Estéban Echeverría", in *El fuego de la especie. Ensayo sobre seis escritores argentinos,* Buenos Aires, Siglo XX.

La contraposición de escritura y oralidad que Piglia toma en consideración en su labor crítica, al momento de analizar los recorridos de la literatura argentina a partir de sus orígenes modernos, se convierte, en mi opinión, en un elemento fundamental también en su narrativa. La presencia de los dos términos en oposición atraviesa la obra del escritor argentino, sobre todo a partir de su primera novela *Respiración artificial,* donde la dicotomía emerge desde la misma construcción narrativa. De hecho, la novela consta de dos bloques narrativos separados: la primera parte se desarrolla a través de una serie de cartas; la segunda consiste en una conversación que dura más de 100 páginas: de inmediato salta a la vista que las cartas pertenecen a la categoría de la escritura, mientras la conversación forma parte de la oralidad. La correspondencia que constituye la primera parte está compuesta en gran parte por las cartas que se intercambian el protagonista, Emilio Renzi, y su tío, Marcelo Maggi. Entre estas cartas hallamos interpoladas otras –algunas anónimas, otras procedentes de una época distinta de la de la historia principal– y su conjunto da origen a un complejo enredo narrativo, en el que la historia se desliza del tiempo presente al pasado y viceversa. De todas formas, no nos preocupa desenmarañar lo abigarrado de la historia sino, más bien, analizar las peculiaridades de estas cartas.

Se trata de una escritura privada, íntima, en la que la lengua abandona el rigor que se le suele otorgar en tanto que palabra escrita, deslizándose, en cambio, hacia la coloquialidad de un diálogo en viva voz, ya que la carta es "un tipus de text que uneix l'oralitat i l'escriptura"(Bou, 1993: 138). Por ejemplo, Maggi en la primera carta a su sobrino escribe frases como "la turra de mi primera mujer" (Piglia, 2000: 16) o "me patiné toda la plata del Alto Perù" (Piglia, 2000: 17) en las que se rastrea, además del rasgo oral, incluso la utilización de un léxico que informa sobre la procedencia geográfica de quien escribe[3]. Además, en la desordenada secuencia de textos, la oralidad que en estos se insinúa sobrepasa la mera coloquialidad. De hecho, algunas de las cartas, escritas por hablantes no cultos, dan muestra de una lengua viciada por

[3] *Turra* es palabra utilizada en Argentina y Uruguay con la acepción de "prostituta"; también *patinarse,* en el sentido de "despilfarrar, gastar", es palabra propia solo del vocabulario de Argentina y Uruguay.

los hábitos lingüísticos de quien no maneja la lengua escrita y por lo tanto reproduce en su escritura, los giros sintácticos, el estilo, las frases idiomáticas y el léxico propios del habla oral:

> Siempre me acuerdo del *finao* mi padre, tenía ese dicho: chau Espronceda, *como quien dice estoy sonado*, y otro dicho de cuando estábamos en Mendoza, en el 21: *en el cielo las estrellas en el campo las espinas y en el medio de mi pecho Carlos Washington Lencinas.* (Piglia, 2000: 85; el énfasis es mío).

Y lo que nos llama más la atención es que algunas de las cartas acogen incluso errores gramaticales: *a la final* por *al final, habería andado* por *habría ido, escuende* por *esconde.*

La oralidad entra, pues, en la escritura, desde el coloquialismo al error gramatical, encontrando acogida en la literatura de Piglia gracias también a la autonomía que las cartas conservan respecto a la ficción narrativa; es decir, nos parecen documentos verdaderos, escritos por individuos reales y los leemos, entonces, como si no fueran invención del autor. Cada personaje parece tomar la voz –mejor, la pluma– por sí mismo y este estratagema narrativo contribuye a que el lenguaje utilizado en cada carta nos parezca real sin que se note, además, prejucio o actitud despectiva hacia los usos orales. Estos se vuelven transversales a las clases sociales: pertenecen a todos porque son propios tanto del profesor de historia, Maggi, como del habitante de las zonas rurales y ya no representan la faceta bárbara de la lengua.

En el horizonte polifónico que se nos ofrece gracias a un texto parecido a una novela epistolar, cada carta -bien o mal escrita-, tiene valor en sí misma, como uno de los fragmentos que hay que tener en consideración en su conjunto para que la novela funcione; es decir, todas las voces, son necesarias. Cada voz, distinta de las otras precisamente por el lenguaje que utiliza, es aún más necesaria si la consideramos, como afirma Bajtin, como un punto de vista sobre la realidad[4]. Y el conjunto de voces y registros utilizados -entendido como elección estilística e ideológica del autor-

[4] "La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros […]. En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística. [...]. Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad.[...]. Todos los géneros que se incorporan a la novela le aportan sus propios lenguajes, estratificando así su unidad lingüística y profundizando de manera nueva la diversidad de sus lenguajes". (Bajtín, 1989: 138-9)

representa el punto de vista de Piglia sobre la literatura, una literatura que debe ofrecer una valorización expresiva a la oralidad, ya que ésta es una de las realidades de una lengua, de una cultura y de una sociedad.

Es lo que ocurre también en *Plata quemada*, porque allí, si los criminales hablan lunfardo y llaman "gayola" a la prisión, "sabiola" a la cabeza, "canas" a los policías, incluso al narrador se le escapan argentinismos: "uno era negro, mulato mejor, con cara *chata* y pelo *mota* y el otro era un policía gordo [...]. Había muchos *canas* que se dejaban estar [...] y sólo servían para pegarle *garrotazos* a los *chorritos* caídos." (Piglia, 2006: 112) (el énfasis es mío).

Esta nueva valorización, entonces, pasa por figuras cultas -profesores, senadores y hasta narradores- que escuchamos hablar como hablarían realmente, pero también asignando a la oralidad el tratamiento de asuntos difíciles. De hecho, para volver a *Respiración artificial*, en el largo diálogo entre Renzi y Tardewski toma cuerpo una conversación que se puede definir como ensayística y que por lo tanto, parece el contrapunto del carácter privado e íntimo que acabamos de observar en las cartas. La primera y segunda parte se compenetran, entonces, de un modo que me gustaría definir quiástico, ya que las funciones que tradicionalmente se habían otorgado a la escritura y la oralidad, en *Respiración artificial,* se hallan hibridadas.

A lo largo de la conversación los personajes debaten acerca de la literatura argentina. Lo hacen a partir, precisamente, de la contraposición de escritura y oralidad en tanto que proyección de la dicotomía *civilización y barbarie.* Renzi recorre las etapas de este enfrentamiento -pasando por Sarmiento, Lugones, Borges, Arlt- y llega a afirmar que la literatura argentina se mueve esencialmente a lo largo de dos directrices, las mismas que aparecen en nuestra cita de apertura. Renzi resulta ser alter ego de Piglia, quien hace que su personaje se exprese casi con sus mismas palabras adoptando idéntica postura crítica. Y para que resulte claro cuan imbricadas están en Piglia teoría y práctica literaria, será interesante ilustrar las ideas de Renzi citando las palabras del propio autor. En *Crítica y ficción* Ricardo Piglia, afirma que la literatura argentina se mueve principalmente por dos caminos*:*

> por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX [...]. Y por otro lado, el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la

> circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina [...] (Piglia, 2001a: 79).

Una vez más se aprecia la convivencia de los dos sistemas, la alternancia de las fuentes de las que bebe la literatura argentina: la biblioteca universal y el relato oral; dos elementos que si antes estaban ambos presentes, pero atañían a dos zonas distintas de la transmisión cultural, en Piglia se unen y confluyen en un único bagaje cultural, como se nota en *La ciudad ausente.*

También en este caso nos enfrentamos con una estructura muy elaborada, ya que la historia principal enmarca una serie de relatos intercalados y también en este caso la construcción narrativa es el elemento que me permite traer a colación la combinación de escritura y oralidad. Estos relatos entreverados, poseen una especificidad que voy a aclarar más abajo. Junior, protagonista de la línea narrativa principal, es llamado a investigar sobre la misteriosa función de una máquina capaz de inventar y elaborar cuentos, aquellos cuentos que constituyen la segunda línea narrativa y funcionan como indicios para Junior, al que llegan bajo forma de grabaciones. Estos relatos, además de tener carácter oral, precisamente por ser grabaciones que una voz cuenta y un oído recoge (he aquí la especificidad respecto a la narración principal), muestran otra característica que los vincula estrechamente al mundo de la oralidad; es decir el modo en el que se producen. De hecho, la máquina, a partir de algunos núcleos narrativos que se le han insertado en la memoria, los amplía y los reinventa. Lo hace a través de un proceso similar al de las sociedades de cultura oral, donde sus miembros al contar historias, recuerdan sólo las informaciones básicas, insertándolas en una narración a la vez nueva y antigua.

Hay un relato de *La ciudad ausente* que me parece un buen ejemplo, es la historia de una niña afásica a la que su padre enseña a hablar, precisamente contándole siempre el mismo relato:

> Decidió empezar a contarle relatos breves. […]. El padre se sentaba en un sillón y le narraba una historia […]. Esperaba que las frases entraran en la memoria de su hija como bloques de sentido. Por eso eligió contarle siempre la misma historia y variar las versiones […]. Una tarde la nena empieza a contar ella misma la historia. (Piglia, 2003: 56-7).

La máquina, pues, actúa como la niña del relato. Su función, sin embargo, no se limita a la de cuentacuentos, sino que se extiende más allá del texto de Piglia. La máquina, cuyo nombre es Elena, es una invención de Macedonio Fernández, el escritor real, que en la novela de Pigliase convierte en uno de los personajes, autor de la novela-río *Museo de la novela de la Eterna.*

Ahora bien, la protagonista de esta novela es precisamente Elena, que encontramos bajo nueva forma en el texto de Piglia. El aparato, además de haber sido inventado "porque los viejos que a la noche en el campo contaban historias se iban muriendo" (Piglia, 2003: 42), se revela como el punto de contacto entre *La ciudad ausente* y la obra de Macedonio Fernández. En ella se condensa la alternancia entre el sistema cultural de la escritura y el de la oralidad. Por lo tanto es por un lado, concreción literaria de las modalidades de transmisión de una cultura oral y por el otro la más visible de las muchas referencias intertextuales cultas. Se podría decir que la máquina es metáfora de la idea que Piglia posee acerca de la literatura y de su función, un modo para conjugar materiales procedentes de distintos ámbitos: estilos, registros, voces, lecturas y textos de aquellos autores que él elige dentro de su personal genealogía literaria.

Eso sí, una genealogía que ya no procede de la civilizada Europa, como auspiciaba Sarmiento, sino que vuelve la mirada al interior de las fronteras argentinas, donde conviven Borges y Arlt, Sarmiento y José Hernández. Ricardo Piglia se inserta en la tradición a la que pertenecen estos autores tan distintos entre ellos, encontrando en igual medida "civilización" y "barbarie", elementos igualmente dignos de ser fundamentales para esa misma tradición. Y me atrevo a decir más, como en un juego de cajas chinas, Ricardo Piglia se inserta en una tradición, eligiendo, además, el camino de quienes -acercándose a la "barbarie"- habían tratado de superar la dicotomía.

Casi siguiendo el modelo de los autores de la literatura gauchesca –que a veces "en la guerra de Independencia, en la guerra contra el Brasil y en las guerras civiles [...] convivieron con hombres de la campaña [...]" (Borges, 2002: 14), se fueron al campo y tuvieron experiencia directa de la vida rural, trasladándola luego a sus proprios textos– Ricardo Piglia parece plantear un retorno al campo; por lo menos de forma metafórica y sugerida precisamente por ese interés en los distintos lenguajes, en las específicas

modalidades de transmisión cultural, en los personajes que pueblan el mundo de la cultura oral. Por ejemplo, los muchos gauchos que aparecen en sus textos, gauchos modernos que habitan la ciudad, como el Gaucho Dorda en *Plata quemada;* gauchos de la época de Rosas, como el Robustiano Vega de "Las actas de juicio"; gauchos "porque sí", solo porque viven en el campo, lejos de la ciudad, igual que los paisanos del pueblo a donde llega el protagonista de la última novela de Piglia, *Blanco nocturno.* Él, un joven Emilio Renzi, periodista de Buenos Aires acostumbrado a la ciudad, al final de su aventura llegará a afirmar –y ya sabemos que sus afirmaciones no son sino ideas del propio Piglia– que su estancia en el campo había sido

> una suerte de momento arcaico en su vida de hombre de ciudad, que no podía comprender esa vuelta a la naturaleza aunque nunca dejará de imaginar un retiro drástico que lo llevara a un lugar apartado y tranquilo donde pudiera dedicarse a lo que [...] imaginaba que era su destino o vocación (Piglia, 2011: 298).

Volver al campo, entonces, quizás signifique, en sentido traslaticio, desasirse de la "cultura civilizada", adherir a los modelos antes rechazados, proponer nuevas lecturas que intenten derribar la ideología de los que propugnaron la terminante separación entre civilización y barbarie. Porque de ideología se trataba, ya que muchos de los intelectuales que se sirvieron de la contraposición en el fondo mostraban, a pesar -¿o a través?- del definitivo rechazo hacia la zona "bárbara" de sus tradiciones, una indudable fascinación por las mismas, por el mundo gaucho, rural, oral. Esto es lo que Ricardo Piglia -y no es el único- rastrea en la literatura argentina a partir de Sarmiento, el cual, por ejemplo, en su *Facundo,* no puede prescindir de la detallada descripción de la vida en la pampa que casi se vuelve celebración de las habilidades propias de los habitantes del campo.

Nuestro autor, pues, propone la superación de la oposición, no solo a través de sus elecciones estílisticas y lingüísticas que se han brevemente presentado, sino también re-leyendo la historia de la literatura argentina como si la dicotomía fuese un estereotipo artificial sin confirmación en la realidad. Una dicotomía que, por ser antigua, ha perdido ahora su carácter opositivo para convertirse en uno de los tópicos de la literatura argentina y que ahora encuentra cabida en la novela de la modernidad; una novela abierta, fragmentaria, polifónica como la describe Italo Calvino en sus

Lecciones americanas. Y tal vez sea esta modernidad, gracias a sus características, la que proporcione la posibilidad de revisión del dilema *civilización y barbarie*.

Ricardo Piglia, en efecto, utiliza el secular enfrentamiento como tema literario, encontrándole además una solución. Y lo hace precisamente gracias a una literatura que cuestiona las funciones de las polaridades contrapuestas, mezclando géneros y voces a través de construcciones narrativas complejas.

La barbarie ya no es barbarie, sino una de las facetas de una civilización entendida, según la definición de la Real Academia, como "conjunto de costumbres, saberes y artes propios de una sociedad humana".

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Michail (1989), "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, pp. 77-236.

BORGES, Jorge Luis (2002), *El "Martín Fierro",* Madrid, Alianza.

BOU, Enrich (1993), "Amat amic: segell i distancia en la correspondencia epistolar", en *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques,* Barcelona, Edicions 62.

PIGLIA, Ricardo (2011), *Blanco nocturno,* Barcelona, Anagrama.

– (2001a), *Crítica y ficción,* Barcelona, Anagrama.

– (2001b), *Formas breves,* Barcelona, Anagrama.

– (2003), *La ciudad ausente,* Barcelona, Anagrama.

– (2006), *Plata quemada,* Barcelona, Anagrama.

– (2000), *Respiración artificial,* Barcelona, Anagrama.

EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD Y LA UBICACIÓN EN "EL OTRO CIELO" Y *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR

The identity and location problem in cortazar´s "El otro cielo" and *Rayuela*

ROSA SERRA SALVAT
UNIVERSITAD DE BARCELONA
serramas@yahoo.es

Resumen: Julio Cortázar es un personaje dividido entre París donde elige vivir y Buenos Aires que siempre echa en falta. Con frecuencia, esta tensión genera figuras espaciales como la guirnalda, la rayuela y la cinta de Moebius. Obras como el cuento "El otro cielo" y la novela *Rayuela* muestran un personaje escindido entre estos dos espacios, buscando su identidad. En "El otro cielo" el personaje no sólo se desplaza en el espacio, a París, sino en el tiempo, a 1868. Alterna la bohemia parisina, con su monótona existencia en Buenos Aires. Crea unos personajes que simbolizan la atracción por lo desconocido y lo prohibido. Cuando estos personajes mueren, termina su deseo. La poesía de Baudelaire, Lautréamond, Rimbaud y, especialmente, la de Cernuda, aparecen asociadas a este deseo. Justamente, es un poema de Cernuda, lo que podría articular el relato con *Rayuela.* El momento de conciliación del personaje y de Horacio Oliveira, protagonista de la novela, entre esos dos espacios contrapuestos.

Palabras clave: espacio, escisión, poesía, Cernuda, Cortázar.

Abstract: Julio Cortázar is a person divided between Paris, where has decided to live, and Buenos Aires always reminded by him. The produced tension by this fact is often translated into space figures as the garland, the hopscotch, the Moebius's strip in pieces as the tale "El otro cielo" and the novel *Rayuela.* Both show a character divided into two spaces looking for their identity. The character of "El otro cielo", goes as to space, París, as through the time, 1868. Cortázar created characters which symbolize the attraction to the unknown and to the banned. When these characters died, also his wish has finished. The Baudelaire's, Lautreamond's, Rimabaud' and Cernuda's poetry appears connected to this wish. One Cernuda's poem could articulate the two parts of the "El otro cielo" and *Rayuela,*

Keywords: space, split, poetry, Cernuda, Cortázar.

CC BY

Como muchos intelectuales latinoamericanos de su tiempo, Julio Cortázar fue un personaje escindido entre dos mundos, Europa y América. En cierto momento eligió París para vivir y escribir en español, aunque con la mirada vuelta a Buenos Aires. Nunca superó esta contradicción que se fue acentuando a lo largo de su vida y se manifiesta dramáticamente en su poesía. Así mismo, se refleja en toda su obra e ilustra comportamientos como su vinculación a las sucesivas causas revolucionarias latinoamericanas de Cuba, Chile, Nicaragua, El Salvador y con su lucha en defensa de los derechos humanos, además las diversas polémicas que sostuvo.

En la literatura posnacional los viajes son de huida, de fuga, más que de regreso pero el personaje sigue siendo siempre un hombre desterrado, desubicado, perdido[1]. El desarraigo, la contradicción entre estar fuera y sentirse dentro, es una característica de la literatura hispanoamericana que Cortázar plantea ya en 1949 en las "Razones de la cólera"[2] que le llevaron a dejar Buenos Aires. Esto mismo se expresa en el penúltimo texto de *Salvo el crepúsculo*, su testamento poético, después de varios poemas en los que se refiere a estas razones:

> *Me fui, como quien se desangra*.
> Así termina Don Segundo Sombra, así termina la
> cólera por dejarme, sucio y lavado a la vez,
> frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo,
> tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar
> el precio. Lo sigo pagado hoy; sigo y seguiré
> mirándote, Eurídice Argentina.
> (Cortázar, 1985: 345)

En su último poema, "El Encubridor", Cortázar se confiesa, habla de su identidad:

> Ese que sale de su país porque tiene miedo,
> no sabe de qué, miedo del queso con ratón,
> de la cuerda entre los locos, de la espuma en la sopa.
> Entonces quiere cambiarse como una figurita,
> el pelo que antes se alambraba con gomina y espejo
> lo suelta en jopo, se abre la camisa, muda

[1] Según Castany, 2008, p. 234.

[2] "Razones de la cólera" es un grupo de poemas escritos en 1949, al regresar Cortázar de Europa a Buenos Aires y que después fueron editados en París, de forma privada (Cortázar, 1985, p. 319). Para más información, véase Serra, 2000.

de costumbres, de vinos y de idioma.
Se da cuenta infeliz, que va tirando mejor, y duerme
a pata ancha. Hasta de estilo cambia, y tiene amigos
que no saben su historia provinciana, ridícula y casera.
[…]

Pero también tiene que aceptar que no puede dejar de ser quien es ni de sentirse extrañado hasta su muerte:

[…]
Aparte que no olvida, porque es arte de pocos,
lo que quiso, esa sopa de estrellas y letras
que infatigable comerá
en numerosas mesas de variados hoteles,
la misma sopa, pobre tipo,
hasta que el pescadito intercostal se plante y diga
basta.
(Cortázar, 1985: 346)

Esta contradicción es una fuente constante de tensiones y por tanto de creatividad que genera espacios simbólicos[3], como el sentido que alcanzan los deícticos aquí/allí, acá/allá, figuras como la guirnalda y la rayuela, cintas de *Moebius* para transitar de un lugar a otro, espacios que escenifican la nostalgia en muchas de sus obras, como el cuento "El otro cielo" de *Todos los fuegos el fuego* y la novela *Rayuela.* Ambos presentan a un personaje escindido entre París y Buenos Aires en, un personaje en busca de su identidad, entre desdoblamientos especulares.

En "El otro cielo" el protagonista se desliza entre el pasaje Güemes, de Buenos Aires desde 1928 a 1945 donde vive con una madre protectora y lleva una vida apacible y aburrida de funcionario con novia formal y, por otro, su vida en la Galerie Vivienne de Paris en 1868[4], donde se encuentra con la prostituta Josiane y se enfrenta a todas las transgresiones. Facilitan estos deslizamientos, a veces imperceptibles, escenarios como el lugar de trabajo del personaje que es corredor de bolsa en los dos espacios, paseos,

[3] Véase Ostria, 1992.

[4] Son característica de la literatura posnacional los violentos cambios del enfoque espacial o temporal que nos obligan a pensar la realidad desde perspectivas más generales en las que no tenga sentido distinguir entre naciones o etnias, según Castany, 2008, p.225.

sonidos, disturbios, olores, temperaturas, a veces en violento contraste, el olor fuerte del café de Buenos Aires, frente al flojo y recocido de París. El calor húmedo y pegajoso de Buenos Aires frente a la nieve y el hielo[5] de París. Estos dos ambientes le permiten oscilar entre su realidad y su deseo, como el anverso y el reverso de una circular cinta de *Moebius*[6]. Los adverbios "en mente", insólitos por su desmesurada masa fónica: "desproporcionadamente", "acompasadamente", "dificultosamente" y su frecuencia -unos cincuenta-, circulan también por esta cinta y matizan palabras y acciones: "desdeñosamente", "histéricamente", "ostentosamente", además de proporcionar lentitud y una atmósfera onírica al cuento.

A través de la correspondencia de Julio Cortázar se observa que la gestación de las dos obras pudo darse con una cierta interferencia temporal, pues el autor atiende al mismo tiempo a las críticas de *Rayuela* -publicada en 1963- y a la configuración y edición de *Todos los fuegos el fuego,* que se publicará en 1966. Cortázar concede gran importancia a "El otro cielo", su último cuento (Cortázar, 2000, 2: 681, 690, 763), interviene en el diseño de su portada y contraportada con fotografías de las dos galerías (Cortázar, 2000, 2: 803, 804, 1011, 1028), insiste en que se diferencie con un espacio suficiente el epígrafe que encabeza cada una de las dos partes del texto que también deben diferenciarse visualmente con otro espacio (Cortázar, 2000, 2: 993) y valora la opinión de algunos amigos con respecto a él[7].

En la primera parte, el personaje recuerda con nostalgia su facilidad para desplazarse cuando quería a la bohemia parisina con todas sus tentaciones: su relación con Josiane y sus compañeras y amigos, la atracción morbosa por un asesino y un enigmático sudamericano de aspecto ausente y extraños gustos sexuales. Al final de esta primera parte, el personaje desea hablar en español, con el sudamericano; pero no se decide: "[m]e lo impidió la fría cólera con la que yo había recibido una interpelación de

[5] El contraste del clima ya permite los desplazamientos del personaje de "Lejana" en *Bestiario*, Cortázar, 1951.

[6] Para la explicación de esta figura véase Serra, 1995.

[7] Como Saúl Yurkievich, Alejandra Pizarnik (Cortázar, 2000, 2, p. 1037) y Manuel Antin "y el último que es tu preferido y quizá también el mío" (Cortázar, 2000, 2, p. 1022).

este género (144)". No explica las razones de esta cólera, el temor a una invitación homosexual[8], el temor a ser identificado como sudamericano, cuando pretende ser francés, "algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredía iba a entrar en un territorio inseguro. Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme (146)."

En la segunda parte, el personaje tiene una verdadera dificultad para acceder a su otro espacio. Cuando lo consigue, París está en plena guerra contra Prusia y en las calles se viven con terror las hazañas del asesino Laurent, que llegan a impedir que el protagonista acuda allí con tanta frecuencia como solía. El personaje y Josiane, junto con otros amigos, asisten a la impresionante ejecución de un reo, con la visión de su camisa como una mancha blanca, la culpa. Todo esto ocurre en una escena catártica regada por las lágrimas. Allí ven también al sudamericano. La muerte del reo funciona como una anticipación de la muerte del asesino Laurent, del sudamericano y de las posibilidades del personaje para acceder a su otro cielo, y éste lo intuye.

> […] el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en este mundo había sido un preludio engañoso, una trampa de flores como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida (y esa noche yo había pensado que las cosas se tejían como las flores de una guirnalda) (151-152).

El personaje se desliza a su vida familiar de Buenos Aires y cuando por fin consigue volver a París, descubre que tanto el asesino como el sudamericano han muerto y aunque lo celebra con sus amigos, pronto se da cuenta de que estas dos muertes han terminado con sus ilusiones de desplazarse. Con la muerte del asesino y del sudamericano, dobles entre sí y también desdoblamientos de los deseos ocultos del protagonista (Grandi, 1972, Rodríguez Monegal, 1973, Noguerol, 1994), desaparece la atracción por el misterio, lo desconocido y lo prohibido. Se dibuja esta línea de interpretación y también otras como la coprofilia y el sadismo ligados a la transgresión/ejecución literaria (Rodríguez Monegal, 1973). De hecho, todo ello está insinuado en el relato. Esta lectura explicaría, además, la

[8] Es la opinión de Mc Guirk, 1985-86, y de Serra, 2005, que se matiza en este artículo.

renuncia final, inexplicable, del protagonista a su cielo de París, una vez que ha desparecido el motivo del miedo.

El recorrido del personaje en París se plantea con la figura de una guirnalda de flores, asociadas a Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud (Young, 1992) y Cernuda. En el cielo de las galerías bajo las cuales se lleva a cabo su primer encuentro con Josiane y que luego se va completando con los sucesivos personajes que le atraen: el asesino, el sudamericano. Al final la guirnalda resulta ser fúnebre (149), como la muerte de sus ilusiones. En el movimiento de esta guirnalda, el relato está puesto en abismo ya que refleja su estructura con los personajes que la van tejiendo, que van formando la figura de la narración y que se reflejan, a su vez, entre sí; al igual que sus espacios e incluso sus circunstancias y sus momentos históricos (Young, 1992).

Se presentan simetrías y contrastes entre ambas partes. En la primera, el personaje, al desear interpelar al sudamericano, se encuentra "al borde de un acto que hubiera podido salvarme" (146); o sea, el cumplimiento de sus deseos. En cambio, en la segunda parte, se encuentra "al borde de darle la razón" (154) a su novia Irma, quien piensa que el matrimonio le devolverá "a la normalidad burocrática" (154).

La critica ha identificado los dos epígrafes que encabezan las dos partes del cuento como pertenecientes a *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, (Rodríguez Monegal, 1986). El primer epígrafe, relativo al poder de los ojos, permitiría al personaje reflejarse en sus dobles: el sudamericano Lautréamont y el asesino Laurent, cuyo nombre está incluido en el del otro. El desconocimiento del nombre del personaje facilitaría este reflejo. El segundo epígrafe, preguntándose por los picos de gas y las prostitutas de otros tiempos, apuntaría a la nostalgia del protagonista por estos elementos de su cielo parisino, al final del cuento cuando su acceso le es negado.

Hay quien cree que Cortázar omite algunas circunstancias progresistas del entorno político y social de Buenos Aires, presentado como totalmente reaccionario en las fechas ficcionadas, ya que sólo valora las del entorno de París (Reichard, 1985-86); pero también se considera este contexto porteño como una escenificación de los tópicos del tango e

incluso de sus letras[9] que planean sobre la visión de París que tiene el protagonista, no sólo a través de Lautréamond, sino también de Baudelaire (Young, 1987-88). Aquí se podría añadir el contraste que aporta la poesía de Cernuda respecto de la bohemia parisina y la vida familiar, en su poema "Birds in the night" de *Desolación de la quimera*:

> Corta fue la amistad singular de Verlaine el borracho
> y de Rimbaud el golfo, querellándose largamente.
> Mas podemos pensar que acaso un buen instante
> hubo para los dos, al menos si recordaba cada uno
> que dejaron atrás la madre inaguantable y la aburrida
> esposa. (Cernuda, *Antología*: 162)

en el que también aparece el "ajenjo" como en el cuento de Cortázar; además de otra visión implacable de la familia castradora en "La gloria del poeta" de *Invocaciones*:

> Los hombres tú los conoces, hermano mío;
> mírales cómo enderezan su invisible corona
> mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,
> […]
> Oye sus marmóreos preceptos
> sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;
> óyeles dictar la ley del mundo, acotar el amor, dar canon
> a la belleza inexpresable. (Cernuda, *Antología*: 65-66)

El tango, como signo de identidad argentino, forma parte de todo lo que Cortázar odia y ama a la vez, de todo aquello que siempre echará en falta, pero que nunca podrá tener y está muy presente en su obra. Irma, a la que se ha presentado como "buena": "Irma es la más buena y generosa de las mujeres" (137) en la primera parte, además de atribuirle una sonrisa "consecuente", adjetivo en principio sorpresivo. En la segunda parte, en cambio el protagonista afirma que se "preguntaba si sería capaz de seguir resistiendo mucho tiempo a la sonrisa consecuente de la pobre Irma" (154) a no ser por su localización en el tango "Mano a mano": "Tu presencia de bacana puso calor en mi nido, /

[9] No hay que olvidar las glosas o pequeños relatos producidos por la expansión de una letra de tango que se consolidaron a partir de 1925. Véase Sarlo, 2003, p. 182 y sgtes.

fuiste buena y consecuente, y yo sé que me has querido / como no quisiste a nadie, como no podrás querer[10] ".

Las lexicalizaciones de la poesía de Cernuda son abundantes en la obra de Cortázar con quien tiene muchas afinidades (Serra, 2005). Ambos comparten la atracción por Lautréamont, la influencia del simbolismo, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y del surrealismo. Las reflexiones en torno a *Rayuela* y "El otro cielo", aparecen en la correspondencia de Cortázar, entre dos cartas con referencias a Cernuda. Una de estas cartas está dirigida a Graciela de Sola, en cuya poesía Cortázar ve influencias de este poeta; y la otra referencia se produce cuando el autor celebra un estudio de Octavio Paz sobre Cernuda [11].

El relato "El otro cielo" empieza planteando la actitud del protagonista ante la realidad: "Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno…las cosas me sucedían cuando menos pensaba en ellas, empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire" (135) recordada nostálgicamente en la segunda parte "cuando bastaba echar a andar por cualquier calle para que en alguna esquina todo girara blandamente" (154). Si relacionamos este texto con el poema de Cernuda, "Estoy cansado" de *Un río, un amor*: "Estoy cansado de la casas,/ prontamente en ruinas sin un gesto;/ estoy cansado de las cosas,/ con un latir de seda vueltas luego de espalda" (Cernuda, 1975: 34). Veremos en los dos autores el deseo de que la materia hostil se convierta en favorable, blanda, penetrable para propiciar la visión poética. En el cuento esta posibilidad se metaforizaría a través de la disponibilidad juvenil del protagonista y de su apertura a aventuras y experiencias que después resultan imposibles.

Son temas cernudianos también la insistencia en el poder de los ojos que cruza la primera parte del cuento, a partir del epígrafe, como en el poema de Cernuda "Todo esto por amor", donde se dice: "Hacia el último cielo,/ donde estrellas/ sus labios dan a otras

[10] En "Lugar llamado Kindberg" la referencia a este tango, que no capta la jovencísima autostopista, "…nunca tuve tanta suerte, fuiste bueno. Bueno y consecuente, entona Marcelo revancha bandoneón, pero la pelota sale de la cancha, es otra generación, es una osita Sheep, ya no tango, che" (*Octaedro*, 1974, p.99), hace ver a Marcelo que él ha perdido la oportunidad de cumplir sus deseos de juventud y es uno de los motivos que le llevan al suicidio al final del cuento (Serra, 2000).

[11] J. Cortázar, 2000, 2, p.704 y 1056.

estrellas,/ donde mis ojos, estos ojos,/ se despiertan en otros". (Cernuda, 1975: 36). También la búsqueda de la verdad, obsesiva en *La realidad y el deseo* de Cernuda, como vemos en "Si el hombre pudiera decir": "[…] yo sería aquel que imaginaba,/ aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos/ proclama ante los hombres la verdad ignorada,/ la verdad de su amor verdadero". (Cernuda, 1975: 44). Al principio del cuento el personaje busca también su verdad en el otro cielo opuesto a su vida familiar: "Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí" (Córtázar, 1966: 137), aunque al final renuncia a ella "es posible que terminara por someterme mansamente al chalet de la isla para no entristecer a Irma, para que no sospechara que mi único reposo verdadero estaba en otra parte" (148).

En "El otro cielo", la búsqueda de la creatividad, la libertad y la transgresión ligada a la poesía, son el auténtico tema; y su pérdida representa la caída del protagonista en la rutina más indiferente. En la novela, *Rayuela*, la posible redención del protagonista, cercado por sus contradicciones, se realiza también por medio de ella. La poesía deseada para eludir la realidad es, intertextualmente, en ciertos momentos, la poesía de Cernuda. En el cuento se encuentra relacionada con la nostalgia provocada por la pérdida de las expectativas que tuvo el personaje en uno de lo espacios y tiempos y, en la novela, con un momento de conciliación del personaje con sus dos espacios contrapuestos antes del desenlace.

En la primera parte de *Rayuela*, "Del lado de allá", Horacio Oliveira, en su búsqueda del cielo de la rayuela a través de París, sólo acumula fracasos. El más grave es el desencuentro con la Maga, que desaparece después de la muerte de su hijo, Rocamadour. En la segunda, "Del lado de acá", este personaje, en Buenos Aires, reemprende su antigua amistad con Traveler y en su esposa Talita, en quien proyecta su nostalgia por la Maga. Poco a poco va identificando las dos mujeres hasta una confusión total en un determinado momento. Al final logra una difícil armonía con ella y su amigo en una escena en que oscila entre la reconciliación y el suicidio.

La asociación entre la Maga y Talita en la segunda parte de la novela, se establece a través de procedimientos visuales como gestos de pies y manos, de actitudes y de imágenes poéticas y[12].

Llorar, acariciarse, jugar a la rayuela, ponerse las manos en los bolsillos actúan como metáforas diegéticas[13] y establecen asociaciones entre diversos capítulos. Los personajes de *Rayuela*, sumidos en sus contradicciones, lloran con frecuencia. Lo hacen la Maga, Talita y Horacio, en el capítulo [23], con Berthe Trèpat.

Horacio se pone las manos en los bolsillos varias veces en la novela especialmente desde que se da cuenta de la muerte de Rocamadour hasta que termina "Del lado de allá", (capítulos [130] a [36]) y se traslada de París a Buenos Aires. Este gesto presenta una concentración de significados, como el sentimiento de culpa por la muerte del niño, una búsqueda de tipo intelectual metaforizada en una llave del piso de Morelli, que le puede abrir las puertas del conocimiento; y del piso de la Maga, que le permite enfrentarse a sus recuerdos, así como una búsqueda de tipo sexual, la masturbación[14]. Se establecen unas relaciones entre búsqueda-bolsillos-llave-masturbación, evocada por Horacio en la unidad [155], sintetizadas en la primera parte, en el capítulo [31], que se complementan con otras en la última unidad de la primera parte [36], cuando Horacio se relaciona con Emmanuèle y se repite la capacidad de las manos para las caricias relacionadas con la piedad, la lluvia, que ya proviene del episodio de Berthe Trépat. Estos significados son retomados por Horacio en plena alienación en los capítulos finales, [54], [133] y [56] y se concentran sinestésicamente en la transposición que representa que el único modo que tiene Talita de explicar a Traveler el beso de Horacio, en la morgue y que sean las manos : "[y] trató de explicar el beso y como no encontraba las palabras iba tocando a Traveler en la oscuridad,

[12] Comentado con más detenimiento en Serra, 2008.

[13] Según Genette, 1972.

[14] Son frecuentes las expulsiones en la poesía de Cortázar y en sus primeros cuentos. Se consideran disociaciones entre él y su cuerpo. En *Salvo el Crepúsculo* aparecen repetidamente las manos asociadas a los bolsillos y a la masturbación (Serra, 1996).

sus manos caían como trapos sobre su cara, sobre sus brazos, le resbalaban por el pecho..." (590), [133] y las lágrimas.

O sea que el beso y las manos se relacionan finalmente con el agua y las lágrimas, la lluvia y a la piedad. La visualización de estas posibilidades de las manos se da en *Rayuela*, un inmenso tango según algunos y también en el siguiente poema "Qué ruido tan triste" de *Los placeres prohibidos* de Cernuda:

> Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando
> se aman,
> parece como el viento que se mueve en otoño
> sobre adolescentes mutilados,
> mientras las manos llueven,
> manos ligeras manos egoístas manos obscenas,
> cataratas de manos que fueron un día
> flores en el jardín de un diminuto bolsillo.
> Las flores son arena y los niños son hojas,
> y su leve ruido es amable al oído
> cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
> cuando besan el fondo
> de un hombre joven y cansado
> porque antaño soñó mucho día y noche.
>
> Mas los niños no saben,
> ni tampoco las manos llueven como dicen;
> así el hombre, cansado de estar sólo con sus sueños,
> invoca los bolsillo que abandonan arena,
> arena de flores,
> para que un día decoren su semblante de muerto.
> (Cernuda, *Antología*: 42-43)

La poesía versa sobre posibilidades de las manos (ligeras, egoístas, obscenas). Las "manos llueven", aparecen "cataratas de manos". En *Rayuela* un beso puede serlo todo y sólo es representable por las manos y las lágrimas en el episodio de Horacio y Talita en la morgue. Las manos de hoy evocarían las flores de ayer. El encabalgamiento "cataratas de manos que fueron un día/ flores en el jardín de un diminuto bolsillo" corta dos períodos de tiempo de modo parecido al corte de los dos espacios (Buenos Aires/París) que componen los dos partes de la novela¨ Las "flores" podrían representar las relaciones de

Horacio con la Maga, y sus dobles: Pola, Berthe Trépat y la Clocharde, las dos últimas sus proyecciones deformantes (Barrenechea, 1983).

Los personajes con estos gestos recorren el camino heideggeriano de la rayuela. Para encontrar lo blanco, lo nítido, tienen que lavar las manchas que lo cubren con las lágrimas. Es el recorrido iniciático para alcanzar el cielo. En *Rayuela* se puede observar cómo un gesto se carga de significado abriendo el espacio de la poesía e integrándose en la figura según la acumulación de visualizaciones que proporciona la novela de Cortázar.

También los dos versos citados del poema de Cernuda "cataratas de manos que fueron un día/ flores en el jardín de un diminuto bolsillo", podrían articular las dos partes del cuento de Cortázar. En la segunda parte, aparece la escena de la ejecución del reo con su camisa como una mancha blanca (1966: 151) que visualizaría sus crímenes, sus culpas limpiadas por la piedad, las caricias, los besos y las lágrimas de Josiane. Estas culpas serían las flores del mal que simbolizan también los deseos ocultos del personaje que aparece con las manos en los bolsillos (136, 137) en la primera parte. Y con los versos "así el hombre cansado de estar sólo con sus sueños/ invoca los bolsillos que abandonan arena/ arena de flores/ para que un día decoren su semblante de muerto", del mismo poema. El personaje podría evocar sus placeres anteriores antes de la muerte de sus ilusiones.

En un cuento las imágenes poéticas son absorbidas por la tensión dramática que se crea, y resultan siempre menos perceptibles que en una novela pero la presencia de estas lexicalizaciones en "El otro cielo" sería totalmente coherente con la incorporación al lenguaje cortazariano de una afortunada manera de expresar en español una realidad compleja, por una poesía como la de Cernuda que ha asimilado, a su vez, el mundo de los poetas franceses del siglo XIX a su complejo mundo personal. En los dos textos se relacionarían con una búsqueda poética capaz de consolar a Cortázar de su persistente nostalgia y sus contradicciones.

BIBLIOGRAFÍA

BARRENECHEA, Ana María (1983), "Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, 125, Oct-Dic, pp. 811-828.

CASTANY, Bernat (2007), *Literatura Posnacional*, Edit.um. Universidad de Murcia.

CERNUDA, Luís, *Antología poética*. 1975. Ed.Philip Silver. Madrid, Alianza, 1989.

CORTÁZAR, Julio (1951), *Bestiario*, Madrid, Alfaguara.

___ (1963) *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

___ (1966) *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana.

___ (1969) *Último Round*, México, Siglo XXI.

___ (1974) *Octaedro*, Madrid, Alfaguara.

___ (1985) *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.

___ (2000) *Cartas* 1937-63, 64-68, 69-83, Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Aguilar Altea, Taurus, Alfaguara, T: I, II, III.

GENETTE, Gérard (1972) *Figuras III,* Barcelona, Lumen.

GRANDI, Carla (1972) "Nota sobre "El otro cielo" de Julio Cortázar" Revista Chilena de Literatura , 1972, 5-6, pp. 389-399.

MC GUIRKU, Bernard (1985-86) "La semi(er)ótica de la otredad, "El otro cielo"". *INTI*, 22-23, pp. 345-354.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1994) "Julio Cortázar en busca del otro cielo", *Identidad y alteridad: aproximación al tema del "doble"*, Sevilla, Ed. Juan Bargalló, Alfar, pp. 237-249.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio (1992) "Árboles y pájaros: Julio Cortázar y la Literatura latinoamericana", *Río de la Plata*, 15/16, *Encuentros y Desencuentros* , Actas del IV Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P, Canarias, pp. 343-351.

REICHARDT, Dieter (1985-86) "La lectura nacional de "El otro cielo" y *Libro de Manuel*". *INTI*, 22-23, pp. 205-215.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1986) "Le "Fantôme" de Lautréamont" en P. Lastra, *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, pp. 136-149.

SARLO, Beatriz (2003) *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Ed, Nueva Visión.

SERRA SALVAT, Rosa (1995). "El espacio topológico en "Anillo de Moebius" de Julio Cortázar", *Encuentros con Julio Cortázar. Conversaciones de Famas y Cronopios*, Congreso Internacional, El Cuento, Homenaje a Julio Cortázar, Murcia, 24-27 de Enero 1995, Obra Cultural Caja Murcia, Ed de Campobell, S.L, pp. 451-458.

___ (1996) "La poesía de Julio Cortázar. *Salvo el Crepúsculo*" *Narrativa y poesía Hispanoamericana (1964-1994)*, TOVAR, Paco (Ed), Universitat de LLeida, A.E.E.L.H. Lleida, Edicions de la Universitat de LLeida, pp. 451-463.

___ (2000) "Presencia del tango en la obra de Julio Cortázar: "Con Tangos" y Tango de vuelta". *Literatura y Música popular en Hispanoamérica,* GRACIA MORALES, Ángel Esteban, y SALVADOR Álvaro (Eds.), IV Congreso de la A.E.E.L.H. Universidad de Granada. Método Ediciones, pp. 307-316.

___ (2005) "De la sensación a la abstracción. "Presencia de la poesía de L. Cernuda en *Los Premios* y "El otro cielo" de J. Cortázar". V Congreso de la A.E.E.L.H. *La Literatura Hispanoamericana con los 5 sentidos.* La Coruña, Setiembre de 2002, VALCÁRCEL, Eva Universidad da Coruña. Artes gráficas, pp. 667-676.

___ (2008) "Presencia de la poesía de Luís Cernuda en Rayuela de Julio Cortázar", en Palabras e Ideas ideas y vuelta, Actas del XXXVI Congreso I.I.L.I., Génova 26 jun-1jul 2006. CROVETTO, Pier Luigi y SANFELICI, Laura, (Eds.) Roma: Riuniti. CD-ROM.

YOUNG, (1987-88) "El contexto americano de un cuento de Cortázar", *Explicación de Textos Literarios*, XVI, 1, pp. 8-17.

___ (1992) "La poética de la flor en "El otro cielo" de Julio Cortázar", *Romance Quaterly*, V 39, pp. 347-354.

BÚSQUEDA ESPIRITUAL Y LABORATORIO DE REFUGIO EN "LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS" DE ELENA GARRO

Spiritual Quest and laboratory of refuge
on "La culpa es de los tlaxcaltecas" of Elena Garro

MARA L. GARCÍA
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
mara_garcia@byu.edu

Resumen: La cocina, considerada como un espacio para la mujer y la preparación de los alimentos, recobra importancia en la cuentística de Elena Garro. Este lugar, además de ser el cuarto para la producción de los alimentos, se constituye como una zona de refugio donde se transmiten los secretos de las mujeres y la historia nacional. En este ámbito se reviven las tradiciones, el folklore y la historia. Para Elena Garro, la cocina también adquiere la función de refugio y conocimiento. En "La culpa es de los tlaxcaltecas" incluido en *La semana de colores* (1964), la cocina se transforma en el lugar íntimo y privado para las mujeres; y también es allí donde se establece una alianza entre patrona y sirvienta. Este espacio, además, se transforma en el lugar ideal para que las protagonistas se rebelen contra lo convencional y luchen por defender su voz y autenticidad.

Palabras clave: Cocina, búsqueda femenina, sirvientas, feminismo, búsqueda espiritual, espacios, Elena Garro.

Abstract: Debra Castillo notes that the kitchen is the place where women share their secrets. In the story of Elena Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas" from his book *La semana de colores* (1964), the kitchen, besides being the fourth for nutrition, stands as a land of refuge, where transmitting the secrets of women and national history. In this area, are revived traditions, folklore and history. This area of the house, is the appropriate place to break out the inadmissible and feminine awakening occurs, a spiritual transformation that allows the woman to know herself. The kitchen becomes the laboratory where women receive enlightenment that helps in its wake. She vows to get out of this unfair system, to embark on a quest for freedom and self-realization alternatives.

Keywords: Female Quest, Kitchen, Feminine awakening, Identity.

CC BY

> *En la cocina hay historia que se ha amasado, adobado, macerado, reposado, serenado, al calor de la vida vivida por nuestros antepasados. Por eso toda gran cocina es el producto de una tradición y representa el gusto de muchas generaciones, heredado a través de un acto sensible, de un acto ritual. (Esquivel, 2003: 40)*

La apariencia de las cocinas ha ido cambiando desde su aparición, a través de los siglos, del fogón al micro-ondas. No obstante, la cocina sigue siendo, en todo el mundo, el centro más importante de la casa. Es ahí donde se preparan los alimentos que nos nutren, y es un centro de convivencia familiar. Nadie ignora que alrededor de la mesa se afirmó la familia, evolucionó la sociedad, se fraguó el pensamiento filosófico y la política. Los hechos importantes -tristes o gozosos- de la existencia humana se han celebrado siempre en torno a la mesa (Chapa, 1984: 160). Debra Castillo en su libro *Talking Back*, anota que la cocina representa el espacio donde la mujer comparte sus secretos: "La cocina es el cuarto propio que recomendó Virginia Woolf para el desarrollo espiritual de la mujer, el lugar donde nosotros escribimos, o más a menudo hablamos, de nuestros secretos de la vida y de la cocina" (Castillo, 1992: xiii). En *Íntimas suculencias: tratado filosófico de cocina,* Laura Esquivel nos comparte que los primeros años de su vida, los pasó junto al fuego de la cocina de su madre y de su abuela. En este lugar fue donde recibió las lecciones de lo que es la vida, y donde su sirvienta Saturnina le explicó sobre el dios maíz. La escritora concluye: "Fue ahí, pues, donde atrapada por el poder hipnótico de la llama, escuché todo tipo de historias, pero sobre todo historias de mujeres". (Esquivel, 1998: 16)[1]

La relación del sujeto femenino y la cocina se remota a varios siglos; Jeffrey M. Pilcher en su libro ¡*Que vivan los tamales!,* detalla que el rito de la comida viene desde los tiempos prehispánicos. Para él, existe una relación entre la comida, la mujer que la elabora y la formación de la identidad mexicana. Su estudio destaca la importancia de la mujer y la cultura doméstica en la formación de la identidad nacional. Sor Juana Inés de la Cruz aumenta su conocimiento y recibe su aprendizaje en el espacio de la cocina. Las

observaciones culinarias que hace la religiosa, la llevan a reflexiones filosóficas profundas. En "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", la monja Jerónima hace un empalme de la cocina y la literatura, cuando responde al travestido Manuel Fernández de Santa Cruz: "Pero señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito" (de la Cruz, 1992: 838-39). Este comentario pone de manifiesto que la cocina lejos de ser una ocupación simple para Sor Juana, le da motivos para la reflexión y para defenderse de ciertos ataques. Sor Juana eleva el valor de la cocina a un centro del saber, convirtiéndola en un laboratorio de aprendizaje y conocimiento. Elia J. Armacanqui-Tipacti en su trabajo "¿Es la cocina un espacio propio de Sor Juana Inés de la Cruz" dijo:

> En su tiempo, las mujeres no tenían acceso a las ciencias, sin embargo Sor Juana de una manera creativa convierte la cocina, un lugar símbolo de domesticidad, en un verdadero recinto digno de competir con los laboratorios de la Universidad. (Armacanqui-Tipacti, 1992: 8)

Este lugar, considerado tradicionalmente como un espacio del sujeto femenino y para el acto de cocinar, recobra importancia en los escritos de las autoras contemporáneas. En el cuento de Elena Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas" de *La semana de colores* (1964)[2], propósito de este estudio, la cocina, además de ser el cuarto para la nutrición y los experimentos gastronómicos, se sitúa como un territorio de refugio, donde se transmiten los secretos de las mujeres y la historia nacional. En esta zona, se reviven las tradiciones, el folklore, la historia y las creencias del pueblo mexicano. Este territorio de la casa, es el espacio apropiado para que irrumpa lo inadmisible y ocurra el despertar femenino, una transformación espiritual que le permita a la mujer conocerse a sí misma. En este ámbito, las mujeres se refugian y es el sitio desde donde, simbólicamente, "pueden lanzar sus dardos y flechas". (Acosta, 1984:71)

[1] Para Laura Esquivel en este espacio doméstico se concilian, en un platillo, los cuatro elementos de la naturaleza. En la cocina se hace vida y arte y además es el ámbito donde el hombre se convierte en receptor pasivo y la mujer en la emisora activa (Esquivel, 1998: 82-83).

Antes de entrar en un estudio más profundo del cuento de Elena Garro, presentaremos unas ideas sobre la búsqueda espiritual y el despertar femenino.

Dana A. Heller en su estudio *The Feminization of quest Romance* subraya que la mujer despierta en un ambiente de limitaciones donde la sociedad demanda su pasividad e inmovilidad (Heller, 1990: 14). Carol Christ agrega que todas esas experiencias negativas de marginación crean en las mujeres un sentimiento de vacío, que ella define como "una experiencia de nulidad" (Christ, 1986: 13)[3]. Según la investigadora, esa sensación de vacío y nulidad es la que la lleva a hacerse una introspección para examinar su propia situación; y es lo que la prepara para recibir revelación de una fuente más profunda que ella lo define como "el despertar" (Christ, 1986:3). En el despertar femenino la protagonista del relato de Elena Garro, lucha contra el infortunio y la adversidad; a la vez una inspiración en su ser, la transforma en otra, muy diferente a su papel tradicional. La mujer inventa y diseña un nuevo espacio, por no sentirse realizada en los lugares instaurados. En el nuevo lugar, se halla plenamente realizada y es allí donde valora su rol femenino. En el caso de "La culpa es de los tlaxcaltecas", la mujer se escapa del mundo caótico cotidiano, representado por el control del esposo y de su suegra. Ella encuentra su "casa onírica" y lugar de refugio en la cocina, desde donde escapa con un indio, transgrediendo las leyes del tiempo y del espacio.

En "La culpa es de los tlaxcaltecas", Laura Aldama, vive simultáneamente en dos épocas. En el espacio contemporáneo, ella es una mujer blanca esposa de Pablo y reside en la ciudad de México; y en el pasado, es una india casada con su primo/marido, que pertenecen al espacio de Tenochtitlan. En el primer ámbito, Laura se siente atrapada por las exigencias de Pablo y de su suegra. El espacio donde ella se identifica con sus raíces es el otro tiempo; es decir, el mundo de su primo/marido. Las noticias anuncian que se trata

---

2 Este mismo libro se publica posteriormente con el nombre de *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Para propósitos de este trabajo todas las citas de ese libro vienen de la edición de 1989 publicada por la Editorial Grijalbo.

3 La mujer experimenta un vacío en su vida. "The experience of nothingness often precedes an awakening, similar to a conversion experience, in which the powers of being are revealed" (Christ 13).

de un sádico, pero para Laura, el indio es su marido, que ha venido desde una época muy remota para llevársela. La casa se presenta como un lugar agobiante y la cocina es el ámbito donde la patrona encuentra un apoyo, en su sirvienta Nacha.

Para Elena Garro, la cocina simboliza el ámbito de fusión espiritual entre patrona y sirvienta, el lugar donde se rompen las barreras sociales, las mujeres se solidarizan, y pueden reflexionar sobre la vida. "-Verdad, Nachita, que no podía decirles que era mi marido?- preguntó Laura pidiendo la aprobación de la cocinera" (Garro, 1989: 23). Allí, en la cocina, Laura recibe una iluminación que la transforma en otra, tanto interior como exteriormente. Este cambio exige una transformación en su condición actual y decide actuar y tomar sus propias decisiones, por el lugar donde se siente más auténtica. Ella pierde el miedo, hasta el punto de abandonar a Pablo -su esposo- y huir con el indígena.

Nacha agrega a su papel de mujer obediente y cocinera, el de maestra y consejera. Laura halla en Nachita una amiga, a la que puede confiarle sus problemas; y la sirvienta se convierte en una madre espiritual para la patrona y un valioso instrumento que le ayuda en su despertar y en su escape: "Nacha miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de la basura las colillas manchadas de rojo de labios, guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz" (Garro, 1989:28). La cocinera se encarga de limpiar y ordenar todo, después que Laura se va para siempre de la casa.

El último diálogo que tiene Laura en la casa Aldama es con la sirvienta. Allí Laura recibe las últimas instrucciones de su maestra antes de partir. Asimismo, la cocinera se había encargado de la vigilancia, hasta que Laura y el indio lograron entrar en otro siglo. También la empleada es el punto de encuentro con lo inadmisible y la que permite y ayuda para que la patrona entre en otra época. La cocina adquiere la función de asilo y aprendizaje. Este es el espacio donde la mujer busca el calor humano y consuelo a sus problemas y donde Laura se siente protegida de la presencia y el control masculino. En la cocina hay historia, la misma que se ha condimentado con el diálogo o los silencios entre patrona y sirvienta. Hay una alianza que se ha fortalecido con el tiempo: "Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre

ellas" (Garro, 1989:28). Laura Esquivel al referirse a este cuarto para la producción de los alimentos explica:

> Fue ahí [en la cocina] donde mi madre sostenía largas pláticas con mi abuela, con algún pariente ya muerto. Fue ahí, pues, donde, atrapada por mis tías; y de vez en cuando, con el poder hipnótico de la llama, escuché todo tipo de historias, pero sobretodo historias de mujeres. (Esquivel, 1998: 16)

Laura, la protagonista del relato de Garro, halla en la cocina un escape a sus problemas. Ahí la patrona encuentra en Nacha, una amiga para contarle sus penas y con quien compartir libremente su dolor y sus preocupaciones. En una conversación que entablan patrona y sirvienta, podemos advertir que Laura añora su otro hogar.

> -¿Y mi casa -le pregunté?.
> -Vamos a verla -me agarró con su mano caliente como agarraba a su escudo y me di cuenta de que no lo llevaba. 'Lo perdió en la huida, me dijo, y me dejé llevar. Sus pasos sonaron en la luz de Cuitzeo iguales que en la otra luz: sordos y apacibles caminamos por la ciudad que ardía en las orillas del agua" (Garro, 1964: 14).

Para la protagonista, el hogar que comparte con Pablo no representa el espacio feliz que busca toda mujer, sino una cárcel que le impide su libertad. Pablo simboliza el mundo patriarcal que oprime. La presencia del agua junto al fuego, es simbólica. El agua es un elemento purificador[4]. Laura renace y es iniciada en una nueva vida y se transforma en otra mujer. Laura, después de su reencuentro con su primo/marido, ya no teme hablar y se enfrenta contra lo establecido, rompiendo con el sistema de abuso impuesto por Pablo.

La cocina representa el calor materno y esto se refleja en la posición fetal que ella adopta en este espacio: "Laura miró con asombro los mosaicos blancos de la cocina, subió las piernas sobre la silla, se abrazó las rodillas y se quedó pensativa" (Garro, 1964: 11). En esta habitación, metáfora del vientre materno, Laura recibe el cariño de una aliada, y es donde se establece una conexión umbilical de madre e hija. Laura y Nacha son sujetos que se entienden y hablan un mismo lenguaje. Allí, ellas pueden compartir su dolor y secretear libremente sin que nadie las escuche. La posición fetal que adopta Laura se nota en más

[4] Ignacio Andreatta en su trabajo sobre el simbolismo del agua nota: "En algunos grupos espirituales, antes de las ceremonias sagradas sus miembros se lavan las manos y toman un vaso de agua, simbolizando así la pureza externa e interna" (http://arcalucis2.netfirms.com/FL791.htm).

de una ocasión en el texto. "La que está arriba es la señora Margarita -agregó, Nacha volviendo los ojos hacia el techo de la cocina. Laura se abrazó las rodillas y miró por los cristales de la ventana a las rosas borradas por las sombras nocturnas y a las ventanas vecinas que empezaban a apagarse" (Garro, 1964: 28). La cocina se transforma en el espacio de libertad y democracia, donde Laura y Nacha luchan por una misma causa dando un significado a su vida. Laura Esquivel en su artículo "Un mundo mejor" dice: "Recuperemos el culto a la cocina, para que dentro de ese espacio de libertad y democracia, podamos recordar más allá de todas las torpezas, cuál es el significado que queremos dar a nuestra existencia". (Esquivel, 2003: 44).

La referencia a la ventana de la cocina, también es relevante, ya que es el punto liminal para estar en contacto con el exterior; asimismo, es el vehículo y el canal para que Laura pueda penetrar en el pasado. Nacha es la primera que ve llegar al indio y la que se encarga de abrirle la ventana. Carlos Fuentes al hablar de la mujer y su relación con las ventanas expone:

> Las mujeres se sientan y miran a través de las ventanas como si estuvieran espiando otro tiempo, otro mundo […] las mujeres están viendo que detrás de las ventanas hay algo que los demás no vemos. Están viendo que hay muchos tiempos y que las cosas tienen distintas edades, y que hay rincones de donde puede surgir no una cosa distinta sino un tiempo distinto (CONALCUTA 1998).

A través de la ventana, Laura entra en el pasado y se reencuentra con su marido. La cocina sirve de puente para comunicarse, no sólo al exterior, sino también para entrar en la época del primo/marido. Laura no está conforme con la horma que le asigna la sociedad tradicional y se rebela, transgrediendo las leyes físicas. Surge la indecisión del lector, ya que éste entra en un espacio donde se rompe la frontera del presente y el pasado. Pampa Arán anota que "en el mundo de lo fantástico se borran los límites de los estados temporales, del sueño y la vigilia y hasta los límites de los sujetos y objetos". (Arán,1999:49)

Laura vive una doble vida y tiene dos alternativas: la relación de maltrato junto a Pablo; o la vida ideal con el indio. Ella ha optado por la segunda, y la ventana de la cocina la conecta con ese pasado añorado. Este espacio liminal es el medio para escapar del

ambiente controlador de la casa. La ventana marca el camino de lo fantástico y es el vehículo a través del cual, Laura entra en el tiempo de la conquista de México. En la cocina, Laura comparte con Nacha su viaje al pasado y sus encuentros con el indio en ese espacio.

> "El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui […]. Yo, en ese momento miré el tejido de mi vestido blanco y en ese instante oí sus pasos." (Garro, 1964: 12-13)

Como lectores nos inquietamos ante la fusión de tiempos y lo inadmisible que ocurre ante nuestros ojos. Según la perspectiva de Rosemary Jackson: "Lo fantástico arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño" (Jackson, 1986: 32). Ana María Morales corrobora cuando anota: "Lo que la literatura fantástica busca es desazón, inquietud, extrañeza […] En el relato fantástico lo anómalo es más inquietante que lo que evidentemente sobrepasa la comprensión" (Morales, 2007: 59).

La ventana de la cocina simboliza la entrada del pasado al presente; y es por ese lugar que el indio entra para llevarse a Laura. También a través de los vidrios de la misma, encuentran al indio espiando a la patrona. La cocina es el espacio propio donde la patrona puede hablar libremente, sin ningún temor; el espacio de protección para Laura y el escenario donde las dos mujeres se trasladan al pasado prehispánico. Jean Francois Revel atinadamente observa: "La cocina es tan importante para la identidad cultural de una región como la música, el vestido, los modismos lingüísticos o la fauna y la flora del entorno" (Citado en Tomasini Bassols, 2003: 273-74).

Laura gana, al igual que Sor Juana, conocimiento y sabiduría en la cocina. En este espacio la patrona aprende a decir no, al abuso y al papel tradicional femenino implantado por la sociedad. Ella escoge reemplazar la vida dura que tiene con Pablo por la comprensión del indio. Esto lo apreciamos en uno de los diálogos que sostiene con la cocinera: "¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer" (Garro, 1964: 19). En otras ocasiones, Laura pide la aprobación de Nacha y esta mujer acepta su

discreción de callar sobre el primo/marido. Es importante destacar que la cocina es el único territorio donde Laura y Nacha pueden comentar abiertamente sobre el indio. Allí la sirvienta se vuelve su cómplice y ella es la que ayuda para que Laura escape al espacio pretérito. Mientras Nacha devoraba a poco otro puñito de sal[5], Laura escuchaba los aullidos de los coyotes que llenaban la noche:

> Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana.
> -¡Señora!… Ya llegó por usted… -le susurró en voz baja que sólo Laura pudo oírla. Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante (Garro, 1989: 28).

La cocina y la seguridad que siente Laura en ese espacio y junto a Nacha como maestra, madre y aliada, le ayuda para recuperar su voluntad y así desafiar a Pablo. Carol Christ observa que en la búsqueda social se trata de ganar un lugar e igualdad en la sociedad. "Women's spiritual quest thus is not an alternative to women's social quest, but rather is one dimensión of the larger quest women have embarked upon to create a new worlds" (Christ, 1995: 131). Laura no tiene una relación de sujeto-sujeto con Pablo, y esa condición subordinada como sujeto social, es lo que la lleva a actuar y a buscar otras posibilidades, donde tenga un trato de igualdad. El despertar de Laura ocurre en la cocina y en su alianza con la sirvienta Nacha, la cual llega a ser la liberadora del ama. El escape de Laura con el indio a través del espacio de la cocina, representa la rebelión y el triunfo de la mujer desde un ámbito femenino. La ventana, que utiliza Laura para escapar, es la de la cocina. Este espacio, propio e íntimo, es el instrumento y el lugar de batalla donde la patrona consigue su autorrealización. Las gotas de sangre que limpia Nacha, al final del cuento, representan el proceso de maduración y el aprendizaje de Laura.

La cocina es el lugar sagrado, en el que Nacha asume el papel de consejera de Laura y donde se establece una alianza entre las dos mujeres. Metafóricamente, la cocina simboliza el laboratorio y espacio de estrategia. Ahí Laura y Nacha planean su lucha y

[5] Con el reinado del emperador Moctezuma Ilhuicamina empezaron las grandes conquistas aztecas o mexicas, mismas que causaran mucha preocupación en Tlaxcala, que ponían en peligro su relación comercial con otros pueblos. Entonces se inició una larga serie de guerras contra los aztecas o mexicas

escape. La señora Laura se va con el indio y una vez que ella se ha escapado, Nacha se aleja de la casa sin cobrar su sueldo. La referencia a los coyotes también es sustancial ya que en el mundo náhuatl estos animales representan el deseo sexual y se consideraba que Tezcatlipoca se convertía en coyote para dar aviso de un robo. En este caso, la presencia de los coyotes está relacionada con el robo de la señora Laura[6]

La cocina es un espacio de reclamaciones, rebelión; y además, un sitio donde las sirvientas ocupan un lugar importante y se transforman en consoladoras y transmisoras de la historia. Ahí la mujer se siente libre y es la única que mantiene el control. Laura Esquivel corrobora al respecto cuando expresa: "[…]al entrar en el recinto sagrado de la cocina [mi madre y mi abuela] se convertían en sacerdotisas, en grandes alquimistas que jugaban con el agua, el aire, el fuego, la tierra, los cuatro elementos que conforman la razón de ser del universo" (Esquivel, 1998: 15). La cocina de la casa de Laura deja de ser un simple ámbito para producir los alimentos, para convertirse en un lugar sagrado e íntimo. Allí, Laura puede contar su vida y desnudar su alma a la sirvienta y a los lectores. En este espacio la mujer se siente controladora del universo; inclusive, adquiere poderes para transgredir las leyes naturales y penetrar en el pasado, como lo hizo Laura. En la cocina, un escenario femenino, Laura y Nacha sazonan y cocinan su estrategia para abandonar el espacio controlador.

La cocina viene a ser el laboratorio en el que la mujer recibe la iluminación que le ayuda en su despertar. Ella toma la determinación de salir de ese sistema improcedente, para embarcarse en una búsqueda de alternativas de libertad y autorrealización. Janet Pérez dice que "[e]n la búsqueda femenina a menudo implica una experiencia de abandono, abuso o injusticia que le impulsa a que la protagonista inicie una búsqueda" (Pérez, 1992: 42).

---

quienes fueron cercando a Tlaxcala, privándola del comercio con muchos pueblos y con ello de productos indispensables como la sal (http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_prehispánica_de_Tlaxcala).

6 Para un estudio más amplio sobre el simbolismo del coyote, ver el trabajo de Lucía Aranda Kilian: "El simbolismo del coyote, el zorrillo y el colibrí en el mundo náhuatl y supervivencia en una comunidad huasteca" (http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revis-antrop/n3_2005/a02.pdf).

La protagonista Laura, no está sola en su búsqueda y autorrealización. Ella tiene una aliada de quien recibe guía y consuelo. De igual modo, la empleada constituye el puente entre el presente y el pasado.

En el cuento, el enigma nunca se aclara y no hay resolución. Se deja que el lector complete el final que, magistralmente, Elena Garro ha dejado abierto con la intención de comprometer al lector para que él concluya lo no dicho.

BIBLIOGRAFÍA

ARÁN, Pampa O. (1999), *El fantástico literario: Aportes teóricos,* Córdoba, Narvaja Editor.

ACOSTA, Mariclaire (1984), *¿Yo soy mi casa?. Bordando sobre la escritura y la cocina,* Instituto Nacional de Bellas Artes, México DF, pp. 71-73.

ARMACANQUI-TIPACTI, Elia J. (1998) "¿Es la cocina un espacio propio de Sor Juana Inés de la Cruz?. XXI International Congress, Chicago-Illinois. 24-26 September. Consultado en http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/ (04/2011).

CONALCUTA (1998), "Carlos Fuentes: un viaje por el tiempo", Dir. Valeria Sarmiento y Guy Scarpetta. Documentary.

CASTILLO, Debra A. (1992), *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism,* Ithaca NY, Cornell University Press.

CHAPA, Martha (1984), "Dime qué comes y te diré quién eres", en *Bordando sobre la escritura y la cocina,* Instituto Nacional de Bellas Artes, México DF, pp.159-161.

CHRIST CAROL P. (1986), D*iving Deep& Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest,* Boston, Beacon Press.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1992,) *Obras completas,* México, Editorial Porrúa, S.A.

ESQUIVEL, Laura (1998), *Íntimas suculencias: tratado filosófico de cocina,* Madrid, Plaza & Janes Editores.

___ (2003), "Un mundo mejor", en POOT HERRERA, Sara (ed.), *Gustos se comen géneros. Congreso Internacional de Comida y Literatura II*. Instituto de Cultura de Yucatán, México, pp. 39-45.

GARRO, Elena (1964), *La culpa es de los tlaxcaltecas,* México, Universidad Veracruzana.

GARCÍA, Mara (1999), "La domus y el papel femenino en 'la culpa es de los tlaxcaltecas'", en GARCÍA, Mara y ROBERT Anderson (eds.), *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 123-131.

___ (2003), "La cocina, laboratorio de historias en dos cuentos de Elena Garro", en POOT HERRERA, Sara (ed.), *Gustos se comen géneros. Congreso Internacional de Comida y Literatura II*. Instituto de Cultura de Yucatán, México, pp. 147-158.

HELLER, Dana A. (1990), *The Feminization of Quest-Romance*, Austin, University of Texas Press.

JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora.

MORALES, Ana María (2000), "Las fronteras de lo fantástico", en Signos, Iztapalapa, Universidad Autónima Metropolitana, vol. 2.2, pp. 47-61.

___ (2007), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica. Serie de Valoración Múltiple*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

PÉREZ, Janet (1992) "Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest-Romance", en *Monographic Review,*Texas, UT Permian Basin,vol. 8, pp. 36-49.

PILCHER, Jeffrey M. (1999), *¡Que vivan los tamales!: Food and the Making of Mexican Identity*, Alburquerque, University of the New México Press.

TOMASINI BASSOLS, Alejandro (2003), "Arte y Gastronomía", en POOT HERRERA, Sara (ed.), *Gustos se comen géneros. Congreso Internacional de Comida y Literatura II*. Instituto de Cultura de Yucatán, México, pp. 253-275.

DIAMELA ELTIT Y LA LITERATURA DEL FRAGMENTO

Diamela Eltit and The Literature of The Fragment

MARÍA VERÓNICA ELIZONDO OVIEDO
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
veronicae76@hotmail.com

Resumen: La obra de Diamela Eltit se enclava no sólo en los márgenes de los circuitos editoriales, sino además, en la periferia misma del lenguaje. En varias de sus obras, la historia de las exclusiones se inscribe como un estigma sobre el cuerpo de la mujer. Desde su primera novela *Lumpérica* (1983) hasta *Impuesto a la carne* (2010), el cuerpo es el campo de batalla de los discurso de poder. El lenguaje fragmentario que caracteriza su escritura, discute los discursos hegemónicos y pone en conflicto las representaciones familiares, plasmando una serie de descentramientos que sufren sujetos violentados por razones políticas, económicas, educativas, genéricas y afectivas. La ruptura de la linealidad del lenguaje, la búsqueda de un protolenguaje, es el proyecto político-estético de la autora. El presente trabajo analiza la situación de Diamela Eltit en la escena cultural latinoamericana y en la literatura de género.

Palabras clave: Diamela Eltit, fragmento, América Latina, Literatura, mercado.

Abstract: The work of Diamela Eltit is placed not only on the margins of the publisher's circuits, but also in the periphery of language. Her work has been labeled a tight, dark and cryptic. In several of her works, the story of the exclusions is registering as a stigma on the woman's body. Since his first novel *Lumpérica* (1983) until her last work, *Impuesto a la carne* (2010), the body is the battlefield of the discourse of power. One feature of her writing is fragmentary and language, in that fracture logos, she discusses the hegemonic discourses. In this conjunction of speeches, the Eltit work puts into conflict the familiar representations. Her narrative stress offsets all sorts of subjects suffering violated for political, economic, educational, and emotional generic. The breakdown of the linearity of language, the search for a protolanguage, is the political-aesthetic of the author. This paper analyzes the situation of Eltit Diamela at the Latin American cultural scene and gender in literature.

Keywords: Diamela Eltit, fragment, body, margin.

CC BY

Introducción

Abundante tinta ha corrido y corre sobre la autora Diamela Eltit y su obra. Sus más apasionados detractores acusan su trabajo de hermético, oscuro y críptico. Mientras, la academia la ubica en una posición preferente, gana el respeto académico y lectores, sensibles a la problemática planteada en su obra. Nuestro trabajo es una lectura del posicionamiento estético y político de Diamela Eltit y su lugar en la escena literaria.

Desde el punto de vista del mercado editorial, su obra presenta problemas de accesibilidad. Existen dificultades para las literaturas no comerciales; y más aún cuando esas literaturas están escritas por mujeres, y desde la periferia de nuestro territorio, América Latina. El sistema de "ultra mercado" propone y auspicia una lista de desigualdades. En el caso particular de Eltit, la propia autora reconoce que lo importante para ella es escribir; es decir, tener un horizonte de escritura, más que la repercusión que alcance esa escritura. En este aspecto, destaca el espacio de resistencia de las minorías excluidas:

> Pero desde otra perspectiva, la existencia de escrituras que persisten en lugares minoritarios, demarcan, precisamente, la capacidad de subsistir en otros lugares, indica que existen miradas que cruzan los dictámenes del centro comercial y se detienen en producciones que no están diseñadas según las normativas oficiales del éxito y, desde ese lugar, matizan las construcciones centrales que la hegemonía intenta imponer. (Eltit, 2009:346)

Las palabras de Eltit destacan el trabajo de las escrituras excluidas del mercado y la resistencia de las mismas. Esa acción política de resistencia, muestra la posibilidad de agencia en el sentido de mantener líneas éticas y estéticas no contempladas por la moneda de cambio del neoliberalismo. Diamela Eltit se encuentra en algún punto vinculada a la problemática expuesta. Su trabajo desde los márgenes le ha traído ventajas y desventajas. Un punto positivo es que ha mantenido una política escritural con su trabajo y la desventaja es la falta de accesibilidad a su obra, debido a las políticas editoriales, como mencionamos previamente.

Nelly Richard desarrolla la política de redemocratización de la transición chilena. La crítica reconoce la implementación de medios de homogeneización y consumo impuestos desde la neoliberación económica.

> No es fácil hacer valer, en ese paisajismo mediático de lo banal, una diferencia de voz cuya otredad sepa burlar lo estereotipado de lo marginal con que el

> mercado comercializa las marcas llamadas "mujer", "periferia" o "subalternidad", para arrinconarlas en algún segmento cómodo que controle el sistema de identidades y las diferencias homogéneas. (Richard, 2009:223)

En contextos políticos donde la violencia representa un factor de la cotidianidad omnipresente y constitutivo de realidades, el trabajo de Eltit no puede sustraerse a esta presencia. Su obra vehiculiza las voces silenciadas por el sistema exclusor y las pone en boca de sus lectores, de la academia y, por qué no, del mercado mismo.

Tomo las palabras de Diamela Eltit al referirse a Padre Mío, el esquizofrénico personaje protagonista de su obra homónima de 1989: *Es Chile pensé. Chile entero y a pedazos* (Eltit, 2003:15). Rescato esta cita por el común asombro que siento cuando me acerco a la obra de Eltit. En ella se cifra una de las claves fundamentales del quehacer artístico de la autora y su modo de explorar la marginalidad. Con retazos de palabras hilvana historias y personajes de la periferia chilena. Además, retrata, a través de los fragmentos, los contornos del fracturado país trasandino.

La narrativa eltiana plasma toda suerte de descentramientos que sufren sujetos violentados por razones políticas, económicas, educativas, genéricas y afectivas. La ruptura de la linealidad del lenguaje, la búsqueda de un protolenguaje, podemos decir, es el proyecto político-estético de la autora. Edgardo Rodríguez Juliá explica que *Lo descentrado* -en la obra de Eltit- implica una fuga donde la primera persona, como foco o voz narrativa, y el monólogo interior son meros portales (Eltit, 2010:193). Siguiendo este razonamiento, nos preguntamos, ¿qué portales abren estas voces y hacia dónde nos llevan? Voces de madres, hijas, huérfanos, bastardos, mapuches, mestizos y esquizofrénicos, son los discordantes coros con los que Eltit discute el poder.

> Sus palabras, de tiroteos y forcejeos, llevan quien deletrea la frase a palpar en cada rotura silábica, en cada quebradura sintáctica, la violencia desestructuradora del siniestro y combativo pasado que nos dividían entre trozos y destrozos. (Richard, 2009:219)

La cita extraída corresponde al análisis de Richard sobre la controversial obra, *Padre Mío*. La fractura y el fragmento de lenguajes son los ejemplos de una estética subversiva que lucha contra el ruido de la palabra hegemónica. Entiendo el ruido como metáfora de aquello que no permite oír o distorsiona en su pretendida verdad. Por

esta razón, la palabra de Eltit produce el extrañamiento. Michel Foucault reflexiona sobre la producción de la *verdad* en nuestras sociedades.

> En sociedades como las nuestras la "economía política" de la verdad está caracterizada por cinco rasgos históricamente importantes: la "verdad" está centrada en la forma del discurso científico y en las instituciones que lo producen; está sometida a una constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político); es objeto bajo formas diversas de una inmensa difusión y consumo […]; es producida y transmitida bajo el control no exclusivo pero sí dominante de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura, medios de comunicación); en el fin, es el núcleo de la cuestión de todo un debate político y de todo un enfrentamiento social (luchas "ideológicas). (Foucault, 1992: 198)

De esta manera, el filósofo desgrana los rasgos que hacen a la "economía política" de la verdad.

Volviendo a la obra *Padre Mío*, el protagonista porta una voz que atenta contra los hilos del poder y, de esta manera, logra "burlar las consignas oficiales con lenguajes desobedientes" (Richard, 2009:218). A través del testimonio del esquizofrénico, la autora chilena denuncia los atropellos hacia el sujeto: "con esa voz afiebrada y polémica porque su enfermedad discursiva mantiene una simetría con mi deseo, mi sufrimiento y mi goce" (Eltit, 2010 :2).

El margen como posicionamiento estético-político

La profeta del margen o *la heroína pasa fronteras* son dos de las nominaciones que utiliza Rubí Carreño Bolívar para referirse a Diamela Eltit (Carreño Bolívar, 2009). Estos nombres no son gratuitos en la medida que la obra de la escritora chilena se escribe desde la periferia misma. El juego experimental que encontramos en sus obras no deja fuera al lector. Su escritura, como explicamos en un comienzo, rompe con la referencialidad del lenguaje y coquetea con la linealidad discursiva. Cualquiera sea la postura ante la obra de Eltit el lector no queda impávido frente a ésta. Por tal motivo, traemos a nuestro trabajo un ejemplo claro, *Antología Personal* editada el año pasado por la Universidad de Puerto Rico. Este proyecto se basa en la selección del propio material por parte de la autora. La curiosidad de la obra radica precisamente en el desafío de fragmentar el trabajo ya fragmentado de Eltit: "producir un texto que diera

cuenta de esas escrituras regidas por descentramientos ya conceptuales o gramaticales" (Eltit, 2010: 2).

La *Antología personal* se articula sobre ocho de sus catorce obras[1]: *El Infarto del alma* (1994), *Vaca sagrada* (1991), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Por la patria* (1986), *Los vigilantes* (1994), *Lumpérica* (1983), *Jamás el fuego nunca* (2007) *y El padre mío* (1998). Cada uno de los textos seleccionados en esta liminal obra es permeable a ritmos o, mejor dicho, dis-ritmos narrativos. Son flexibles a la desintegración o fragmentación. La narrativa a la que hago mención atenta contra la temporalidad. Es decir, estos trabajos rompen con la linealidad narrativa y gramatical.

> Durante el proceso de organización de este libro me volqué a generar un volumen antológico necesariamente fragmentario y, en mi caso, sobrefragmentario puesto que yo misma, en gran medida, escribo así, por pedazos y a trozos. En este sentido, me impuse el desafío de estructurar un (solo) libro fundado en diversos proyectos literarios que se cursaron en distintos tiempos. (Eltit, 2010: 1)

La propia autora inaugura su antología nominándola *Poética del desastre*. El disfórico título hace alusión a los personajes y situaciones marginales. El sistema exclusor descrito en los textos de Eltit expone la violencia simbólica que sufren los sujetos. En su trabajo, la historia de las exclusiones se inscribe como un estigma sobre el cuerpo.

Foucault reflexiona sobre los discursos de poder que ciñen al cuerpo a intereses opresores: "[e]ste cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo" (Foucault, 2009: 32). Foucault continúa desarrollando los modos de sujeción del cuerpo del sujeto político**.**

Desde su primera novela *Lumpérica* (1983) hasta *Impuesto a la carne* editada el año pasado por Eterna Cadencia, el cuerpo es el campo de batalla de los discurso de poder. El cuerpo que se construye en la obra de Eltit es un cuerpo hecho de a pedazos,

---

[1] *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Antología personal* (2010) e *Impuesto a la carne* (2010)

al igual que la propia escritura. Como mencionamos previamente, una de las características de la estética de Eltit es la fragmentación del lenguaje y, en esa fractura del logos, discute los discursos hegemónicos.

Antes de continuar nuestro análisis, nos parece pertinente definir el concepto de "hegemonía". Partimos de la definición de Antonio Gramsci, quien sostiene que una clase dominante controla y dirige una sociedad a través del liderazgo moral y social; es decir, reconoce la existencia de un grupo de dirigentes y dirigidos, de gobernantes y gobernados. Es importante destacar que el ejercicio de este poder se realiza o se consigue mediante represiones, negociaciones, concesiones, etc. Gramsci mantiene que la hegemonía no siempre se alcanza de forma represiva sino también, mediante el control que ejercen las instituciones. Al hablar de valores hegemónicos hacemos referencia a la idea de "nación", "hombre", "mujer", etc. conceptos que homologan el ideario burgués.

La conjunción de discursos que se cruzan en la obra de Eltit pone en conflicto las representaciones familiares. La autora evidencia los pactos sobre los que se sellan los vínculos sanguíneos como es el caso de la institución familiar. Éstos ejercen múltiples formas de sujeción sobre el individuo. El cuerpo de la madre es el espacio simbólico, en la obra de Eltit, para el ejercicio de la violencia. En él se gestan los simulacros del lenguaje:

> Ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma ma am am am am am am am am am am am am ame ame ame dame dame dame dame dame dame dame madame madame madame dona madona mama mama mama mamá mamá mamá mamacho el pater y en el bar se la toman y arman trifulca. (Eltit, 2010:73)

En este fragmento de *Por la Patria* se produce el balbuceo silábico que se asemeja y nos acerca al balbuceo de un niño. Se trata de los primeros simulacros de palabra articulada, que juegan con las sílabas hasta que finalmente surge la palabra y la sintaxis, como podemos ver en la cita extraída. La misma que conlleva en los fragmentos seleccionados por la autora el caos y la desgracia. ¿Cuál es el paso entre el juego silábico y la reproducción de la violencia simbólica (Ley del padre)? Desde la sujeción del cuerpo materno, la relación madre e hija, se dibuja la gramática social y se

inscriben los estigmas sociales como es el caso de Coya, protagonista de la obra citada, *Por la Patria*.

Previamente mencionamos los aportes de Foucault sobre las "tecnologías políticas del cuerpo" (Foucault, 2009), recapitulando, entendemos éstas como un saber del cuerpo, los cruces textuales que se debaten en él y el dominio de esos cruces. Una "anatomía política" es funcional a la distribución de roles y asignaciones sociales de los géneros. El propio filósofo francés sostiene:

> El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles". (Foucault, 2009:141-142)

De esta manera, los cuerpos de las protagonistas de la obra de Eltit están a disposición de los sistemas de poder y, en algunos casos, se pone en juego la posibilidad de agencia sobre el propio cuerpo. Un ejemplo de esto lo hallamos en los fragmentos de el *Infarto del alma* (1994) que rescata *Antología Personal*. El texto conserva las cinco epístolas de la obra original, *Te escribo.* Siendo esta acción la que habilita la posibilidad de agencia, escribir.

La escritura de Diamela Eltit, hecha de pedazos y de fragmentos, se instala en la escena cultural chilena y latinoamericana. Desde la marginalidad del género y del espacio, Eltit desarticula las redes que teje el poder y pretende atar nuestro futuro a intereses opresores.

BIBLIOGRAFÍA.

CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.) (2009), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales,* Santiago de Chile, Iberoamericana.

DOMÍNGUEZ, Nora y Amado, Ana (2004), L*azos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones,* Argentina, Paidós.

ELTIT, diamela (2010), A*ntología personal,* Colombia, La Editorial Universidad de Puerto Rico.

___ (2009) "tiempo y literatura", en CARREÑO BOLÍVAR, rubí (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales.* Santiago de Chile, Iberoamericana, pp. 117-223.

FOUCAULT, Michel (1992), M*icrofísica del poder,* Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.

___ (2008), *Nietzsche, la Genealogía, la Historia,* Valencia, Pre-Textos.

___ (2009), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión,* España, Siglo XXI.

RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas,* Chile, Cuarto Propio.

___ (2009) "la memoria compartida", en CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales,* Santiago de Chile, Iberoamericana, pp. 117-223.

SOTO REYES, E. (2000) "hegemonía" en BACA OLAMENDI, l., et al (eds.), *Léxico de la política*, México, FLACSO, p.p. 300-303.

TORRAS, Meri, (2004), "Cuerpo, género, tecnologías", en *Revista Lectora, revista de dones y textualidad,* No. 10, p.p. 9-12.

EL SÍMBOLO DE LO FANTÁSTICO. *CUBAGUA* COMO NOVELA DE TRANSGRESIÓN

Fantastic's symbol. Cubagua as a novel of transgression

VÍCTOR ALARCÓN
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
vicalar@gmail.com

Resumen: El artículo estudia la novela *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez, autor que se destaca como un escritor adelantado a su tiempo, tanto en las técnicas narrativas empleadas como en la temática que desarrolla. Ya en el título ofrece una nueva visión de Latinoamérica que se centra, entre otras cosas, en los mitos indígenas y en una visión cíclica del tiempo, empleando técnicas vanguardistas que le permiten ver el continente con nuevos ojos, rompiendo planos narrativos y temporales. Sin embargo, entre los análisis dedicados a esta obra escasean aquellos que se centren en sus aspectos fantásticos, que es lo que pretendemos hacer en este artículo, dando especial atención a los elementos que transgreden nuestra forma de concebir la realidad y sus reglas de funcionamiento, ya que consideramos que solo así se podrá comprender cabalmente el resto de temáticas de la novela. Finalmente trataremos de establecer las similitudes y diferencias existentes entre el Realismo Mágico, lo Real Maravilloso y la estética desarrollada por Enrique Bernardo Núñez.

Palabras clave: fantástico, novela, vanguardia, transgresión, literatura venezolana.

Abstract: This essay analyzes the novel *Cubagua* (1931), by Enrique Bernardo Núñez. This author stands as an advanced writer both for his narratives techniques and themes. In this book, he offers a new vision of Latin-America which is centered in the native Latin-American myths and the cyclic perception of time. He does not doubt to use vanguard techniques breaking spatial and temporal spaces. We shall study *Cubagua* giving special attention to the elements that subvert the main assumptions of what reality is. By assuming this perspective, we are not only trying to offer new interpretations, but also demonstrating that the central themes, can only be well understood by considering the fantastic as a capital topic. Finally, we will try to establish similarities and differences between Magic Realism, Marvelous Real and the aesthetics of Núñez's work.

Keywords: fantastic, novel, vanguard, transgression, Venezuelan literature.

CC BY

Si tuviera que explicar la literatura venezolana a un público ajeno a ella, creo que un primer paso sería señalar la íntima relación de su canon con el poder político. Andrés Bello es recordado en las escuelas como el maestro de Simón Bolívar; por otro lado, el primer título de la Biblioteca Ayacucho, destinada a "mantener en permanente actualidad las obras clásicas de la producción intelectual del continente" (s. f., 2011), compila la *Doctrina del Libertador* (1976). Un último ejemplo del siglo XX: Rómulo Gallegos, considerado nuestro mejor novelista, es también el primer presidente de Venezuela elegido de forma universal, directa y secreta. Además fue derrocado militarmente, convirtiéndose en un ejemplo democrático (Miliani, 2005).

No es casual entonces que *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, pasara desapercibida en 1931 cuando todavía no se aplacaba el furor por *Doña Bárbara* (1929), de Gallegos; y Arturo Úslar Pietri, otro literato-político, publicaba *Las lanzas coloradas*; más aún, si contrastamos la actividad pública de Núñez con la de dichos novelistas. Mientras estos eran, ya en aquellos años, héroes de la libertad, Núñez se mantenía ajeno a la actividad política, ejerciendo un discreto puesto como ayudante de Díaz Rodríguez, importante novelista del modernismo y gobernador del estado Nueva Esparta, obteniendo así una oscura filiación con Juan Vicente Gómez, autócrata que se mantuvo en el poder hasta 1935.

A pesar de su anonimato, el novelista Núñez desarrolló una labor narrativa importante, que incluye cuatro títulos: *Sol interior* (1918), *Después de Ayacucho* (1920), *Cubagua* (1931) y *La galera de Tiberio* (1938). Del mismo modo llevó a cabo un trabajo ensayístico donde se evidencia su actitud crítica ante la realidad del país (Fauquié, 1987). El tono de textos como los compilados en *Huellas en el agua* (1987), lo caracterizó como un escritor huraño y distante, contribuyendo con su bajo perfil. Será en los sesenta, con una generación adversa al canon literario y al perfil político establecido, cuando se le rescate junto con otros escritores olvidados.

En la década referida, la historia de Ramón Leiziaga consigue una popularidad inédita entre los jóvenes escritores. La narración de su viaje para una labor de reconocimiento en Cubagua, donde le hablan de los yacimientos petrolíferos, de las crónicas sobre la isla y experimenta un extraño areito con visos fantásticos, se convierte en una renovación estética. En esta, novela lo "poético se manifiesta como

una irrupción en la sucesión narrativa" (Bohórquez, 1990: 32), privilegiando las estrategias vanguardistas. Todo ello buscando "revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada, esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina" (Úslar Pietri, 1997: 521). Finalmente, esta búsqueda desemboca en una revisión de la historia al considerar el tiempo como algo cíclico y en "una retoma estético-ideológica de la cultura indígena" (Bohórquez, 1987: 134).

Sin embargo, a pesar del rescate crítico de esta obra, que sucedió al realizado por los creadores de los sesenta, los investigadores se enfocaron en estudiar cómo se reconstruía el ideario nacional -con la intención política que ello cobija- y en el excelente manejo de las técnicas empleadas. Así se dejó de lado el elemento fantástico, que bien podría considerarse capital en la novela.

Vale la pena preguntarnos por qué razón los sucesos sobrenaturales no han sido tomados en cuenta. Una primera respuesta podría ser la sutileza con que son presentados. Al estar ante una narración de carga vanguardista con un manejo tan particular del lenguaje, la coincidencia de nombres entre algunos conquistadores españoles, y los contemporáneos del protagonista, o el extraño descenso a las catacumbas de Cubagua, podrían interpretarse como algo marginal. Sin embargo, esto merece una relectura debido a que la reflexión propuesta por Núñez sólo cobra efecto gracias al empleo de lo fantástico. La escritura simbólica; es decir, la presencia transgresora de lo poético en la narración, se vería depauperada si eliminamos los hechos inexplicables.

El primero de ellos es la lectura de las crónicas sobre Cubagua. Siguiendo los postulados de Todorov me arriesgaría a hablar de "fantástico-extraño". Si bien "no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que se producen […] tampoco estamos dispuestos a admitir lo sobrenatural con tanta facilidad como lo natural" (Todorov, 2001B: 67). Pero Núñez evita las explicaciones y deja a sus lectores ante la presencia de "coincidencias insólitas" (Todorov, 2001A: 51). En líneas generales no ocurre nada fuera de lo común: al llegar a la isla, fray Dionisio y Leiziaga encuentran un viejo mapa de Nueva Cádiz, junto con sus crónicas; curiosamente los nombres de los empleados de Leiziaga coinciden con los de algunos conquistadores:

> Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz-Detal de licores». Los mismo nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? (Núñez, 1987: 25)

Éste es el penúltimo párrafo del capítulo. En el siguiente se narran los hechos ocurridos en la ciudad de la isla; sin embargo, la estrategia empleada nos sumerge en el pasado sin previo aviso. Es cierto que se menciona el hallazgo de las crónicas, pero el narrador, en lugar de anunciar su lectura, las refiere sin aclaratorias. Será en las últimas líneas de "Nueva Cádiz" cuando entendamos que "[l]a voz de fray Dionisio suena con un eco" (Núñez, 1987:: 38). Esta confusión intencional obliga al lector a sumergirse en la historia, en una búsqueda de las raíces de América. Pero también permite el juego fantástico porque incluye una serie de hechos donde los personajes históricos coinciden con los del presente. Sin embargo, esto puede ser una mera coincidencia.

La última frase pierde sentido al descubrir, en los remotos años de la conquista, una "cabeza [que] parece dormir aún en la dulzura del aire. La cabeza es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia" (Núñez, 1987: 28). El fenómeno es raro: quien lee la crónica observa un personaje que lleva su mismo hábito y su mismo nombre, sin embargo, el narrador lo hace pasar aparentemente inadvertido. Algo similar sucede cuando Antonio Cedeño y Cálice, conquistadores nombrados del mismo modo que los ayudantes de Leiziaga, discuten la calidad de los perros entrenados para cazar indígenas.

Considero posible afirmar que nos encontramos ante el tema del doble. El desarrollo de la novela lo confirma, cuando vemos a Leiziaga repitiendo, en cierto modo, las vicisitudes de Lampugnano, conde milanés y protagonista de la crónica. Sólo al leer la obra completa comprendemos la alarmante coincidencia. El efecto de este tema no es contundente porque no está en su esencia. Si bien hay "dos encarnaciones alternas de un único individuo" coexistiendo "en el mismo mundo de ficción" (Doležel, 2003: 266), las mismas no gozan de simultaneidad: "sólo la confrontación cara a cara entre las dos encarnaciones de un mismo individuo puede explotar su total potencial semántico, emotivo y estético." (Doležel, 2003: 273).

En este caso presenciamos un grupo de dobles excluyentes, separados por cuatro siglos, lo cual genera en el lector y en algunos personajes una visión escéptica. A primera vista, no experimentamos un hecho fantástico sino una casualidad. Por supuesto, cuando vemos que Leiziaga actúa con las mismas directrices asumidas por Lampugnano y alucina con su presencia al caer prisionero (Núñez, 1987: 62); que Ocampo y Cedeño son tan pragmáticos, crueles y materialistas como sus tocayos españoles; que fray Dionisio desaparece, sin perder su halo de misterio y empezamos a dudar, porque a pesar de los años, estamos ante un mismo individuo "en dos encarnaciones diferentes" (Doležel, 2003: 269). En este sentido sigue existiendo "[l]a transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo" (Roas, 2001: 30) y esto

> genera ineludiblemente una impresión terrorífica […] Quizás el término «miedo» puede resultar exagerado, o confuso, puesto que no acaba de identificar claramente este efecto […] Tal vez sería mejor utilizar el término «inquietud», […] Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes […] como por el lector (Roas, 2001: 30).

Al leer la cita anterior, alguien podrá cuestionar la falta de inquietud en fray Dionisio. Más cuando no se sorprende ante el hallazgo de "una cabeza momificada" (Núñez, 1987: 44) que tiene sus mismos rasgos. Tales reacciones tan singulares parecen alejar al personaje del efecto fantástico. Sin embargo, tomemos en cuenta que será Dionisio quien guíe a Leiziaga a través de las catacumbas de la isla. El fraile contribuye a romper el equilibrio de nuestro mundo y, por ende, genera la incertidumbre a la cual es ajena. Sobre este descenso volveremos más adelante. Pero asentemos de una vez que el recién mencionado personaje -que introduce la revisión de la historia, que parece pasar de un momento histórico a otro-, que representa la idea de Núñez (cf. Larrazábal Henríquez, 1987). De tal manera, las consideraciones centrales de esta propuesta sólo consiguen exponerse a través de la transgresión de la realidad.

Además, es interesante notar que el narrador no sólo evita resaltar la rareza del suceso, sino que llega a insertarlo como algo lógico dentro de su línea de razonamiento. La coincidencia de nombres causa incertidumbre en el lector, pero también lo obliga a reflexionar sobre su significado. ¿Qué sentido puede tener que los

hombres del presente y del pasado no sólo reiteren sus denominaciones, sino también sus acciones? La respuesta expone "esa imagen de un tiempo reiterativo" (Bohórquez, 1990: 31). Núñez explota la temática del doble para proponer una reflexión sobre el continente americano.

El segundo hecho fantástico es más contundente; sin embargo parece acercarse más a "la percepción ambigua" y a la "vacilación en el lector y el protagonista" (Todorov, 2001A: 54-55), exigidas por el género. Después de leer las crónicas, después de haber estado bebiendo alcohol en la noche de Cubagua, después de constatar que "[e]s tarde ya. A estas horas vienen los muertos del otro mundo" (Núñez, 1987: 39), en un estado de dudosa vigilia, Leiziaga es guiado por Dionisio a través de "peldaños viscosos de humedad" (Núñez, 1987: 48) y bóvedas que descendían:

> Al fin se hallaron en un vasto espacio circular, alumbrado apenas. Y he aquí lo que vio Leiziaga: las paredes estaban cubiertas con planchas de oro y a trechos colgaban rodelas, macanas, escudos de oro. Y al fondo, envuelto en ancha túnica blanca con dibujos bermejos, los brazos sobre el pecho, las piernas cruzadas sobre unas mantas de algodón fino, tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi. (Núñez, 1987: 48-49)

Habíamos visto a Vocchi -dios indígena acompañante de "Amalivaca, el padre de los Tamanacos" (Flores, 2005: 146)- en el capítulo anterior asumiendo la forma de relato mítico para presentar "*unos manuscritos, pertenecientes a la biblioteca del convento*" (Flores, 2005: 45). De nuevo, quien narra nos transporta a un mundo lejano y, en este caso, mítico, pero esta vez no hay repetición de personajes sino la introducción de un dios. Por ello, la realidad del texto y la del lector se distancian, más aún cuando nos dicen que "Vocchi nació en Lanka, y en su adolescencia hacía el trayecto de las caravanas a través de Mesopotamia hasta Bactra y Samarcanda" (Flores, 2005: 45). Pero en el momento en que algo de ese mundo es trasladado al vivido por el funcionario del Ministerio de Fomento, tan similar al nuestro, asumimos otra postura. Sin embargo, Ramón Leiziaga, ante la presencia de lo ominoso, de ese ser ajeno a su realidad, más que terror, "comenzaba a sentir indignación, disgusto. ¿No era él descendiente de los conquistadores?" (Flores, 2005: 49). En lugar del horror buscado por Lovecraft (Lovecraft, 1984), Núñez intenta ahondar en el significado de

estos nuevos elementos que se exponen. *Cubagua* abre las puertas a una realidad que no era ajena a la isla, pero estaba enmascarada por otra. En este sentido nos acercamos más a lo neofantástico que "asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad" (Alazraki, 2001: 276).

Nuestra perplejidad aumenta al ver cómo se desarrolla y cierra el episodio: Ramón Leiziaga acepta "el polvo que le ofrecía [Vocchi] en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz"; después de ingerir esta suerte de droga, "[g]irando en torno de Nila daba comienzo al areyto" (Núñez, 1987: 49). En un momento dado, el proceso se hace vertiginoso y los personajes van desapareciendo, como si se consumieran dentro del ritual. A la mañana siguiente, Leiziaga se despierta y tanto Nila Cálice como fray Dionisio de la Soledad se han ido de la isla. El funcionario "recordó los cráneos en que había bebido" (Núñez, 1987: 51), no sabe si la experiencia fue real o un simple sueño. En el siguiente capítulo parece encontrar la respuesta: "No era, pues, un sueño. El mismo fragmento de losa sepulcral apoyado en una piedra del patio, parece advertirlo" (Núñez, 1987: 52). Pero las explicaciones quedan pendientes porque Leiziaga descubre y participa en una extracción ilegal de perlas y, debido a este acto de corrupción, se verá obligado a huir hacia "la línea de Tierra Firme" (Núñez, 1987: 66).

Al presentar a Vocchi en el capítulo que precede a "El areyto", el efecto transgresor podría verse aminorado, pero nunca eliminado. Si bien Leiziaga se halla ante lo desconocido, los lectores no lo encuentran tan misterioso. Es imposible dejar de reflexionar sobre qué significa que un dios indígena comulgue con este nuevo conquistador. La escritura, de forma inevitable, desemboca en una gran carga de significado que busca presentar "una segunda realidad" (Alazraki, 2001: 276). Pero esto sólo es posible a través de la ruptura de las reglas que pretendemos absolutas.

De esta manera, aunque el hecho fantástico parece anunciarse como una fisura (el descenso, la repentina aparición del otro mundo, su posterior ausencia inexplicada), permea toda la obra, "la realidad es […] una superficie llena de agujeros como un colador desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad" (Alazraki, 2001: 276). Esto es evidente porque los personajes y elementos implicados en ese suceso habían aparecido con anterioridad, más aún, el mismo areyto

parece convertirse en un hecho prescindible al ver la historia en conjunto. La corrupción de Leiziaga había sido apuntada al principio, cuando las autoridades de La Asunción dicen: "He conocido a este joven Leiziaga […] Me parece un vicioso, un irresponsable" (Núñez, 1987: 11). Y cuando al final él relata su historia, le replican: "Esas son fantasías, querido amigo. Cubagua es una isla inhabitable. Lea a Depons, a Rojas, a los cronistas de Indias" (Núñez, 1987: 59).

Pero el nuevo manejo de lo fantástico, más que en la reacción de los personajes, debe buscarse en la estructura de la obra y su forma de recepción. La estrategia narrativa simbólica que describe Bohórquez sólo es efectiva teniendo en cuenta el capítulo analizado. Si Nila se anunciaba como símbolo del mestizaje, de los restos del mundo indígena ocultos en la realidad cotidiana (Larrazábal Henríquez, 1987: XXV), sólo lo notamos de forma contundente al ver su relación con Vocchi. Ella se convierte en el centro del ritual indígena y así el personaje se transforma en la conjunción de esas dos realidades. Por otra parte, la permanencia del mito en la vida diaria de la isla, sólo puede entenderse a cabalidad al ver cómo actúa el dios ante Leiziaga. Por último, la habilidad de Dionisio de transportarse a través de diversos planos temporales, religiosos y culturales, se hace completamente manifiesta en el ritual de las catacumbas.

Como puede apreciarse, para hacer efectiva su estrategia vanguardista, Enrique Bernardo Núñez recurre a una característica fundamental de la literatura fantástica:

> … una irradiación de sentido que, una vez aceptada la estrategia de lectura requerida por el texto fantástico, parece contaminar cada palabra, cada elemento estructural del discurso. Cada significante es, al menos potencialmente, oscuro portador de significados inquietantes. El texto se vuelve difusamente significativo en diferentes grados, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa de la lengua. (Campra, 2001: 187).

Sin lo fantástico nos encontraríamos ante el testimonio de un acto corrupto; la narración se convertiría en un reclamo localista, perdiendo su carácter universal. El final, gracias al juego de los dobles, no es sólo la fuga de un personaje, sino la repetición de un hecho histórico.

Para culminar, deseo esbozar las cercanías y distancias de *Cubagua* con lo real maravilloso y el realismo mágico, pues estos "son una consecuencia de los

planteamientos aportados por la vanguardia" (Fernández, 2001: 289). Fernández ubica las raíces de estas estrategias discursivas en la generación a la cual perteneció Núñez, quien fue rescatado en los años sesenta cuando aparece el *boom* latinoamericano.[1] No es casual, Núñez buscaba "ver el mundo con ojos nuevos" (Fernández, 2001: 289), por eso emplea lo fantástico. Sin embargo, este novelista venezolano se distancia de los estilos arriba señalados porque ellos plantean "la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro" (Roas, 2001: 12). Como he señalado, para su funcionamiento *Cubagua* exige ese miedo metafísico "que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar" (Roas, 2006: 111). Pero, al mismo tiempo, la novela de Núñez se aleja del manejo clásico de lo fantástico. Este exigía una manera de leer que "no debe ser ni «poética» ni «alegórica»" (Todorov, 2001A: 55); por su parte, la historia de la isla venezolana propone una estrategia vanguardista emparentada con la multiplicidad semántica de la poesía. Así encontramos la incertidumbre acerca de la realidad pero también una reflexión sobre ella. *Cubagua* nos obliga a considerar lo fantástico no desde la sorpresa ni como cotidianidad; esa otra realidad está oculta y, cuando se manifiesta, transgrede las reglas habituales. Sin embargo, la transgresión desemboca en el símbolo con lo cual quien lee pasa de la inquietud a la reflexión, de forma casi simultánea.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, J. (2001), "¿Qué es lo neofantástico?", en Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico,* Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., pp. 265-282.

BOHÓRQUEZ, D. (1990), *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez,* Caracas, La Casa de Bello.

___ (2007), *Del costumbrismo a la vanguardia. La narrativa venezolana entre dos siglos,* Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.

BOLÍVAR, S. (2009), *Doctrina del Libertador*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

[1] Sobre referencias con respecto a la definición, caracterización y cronología de lo que fue el *boom* de la literatura latinoamericana, puede consultarse "El *boom* en perspectiva", de Ángel Rama.

CAMPRA, R. (2001), "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", En ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico,* Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., pp. 153-191.

DOLEŽEL, L. (2003), "Una semántica para la temática: el caso del doble", en NAUPERT, C. (comp.), *Tematología y comparatismo literario,* Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 257-275.

FAUQUIÉ, R. (1987), "Prólogo", en NÚÑEZ, E. B., *Huellas en el agua. Artículos periodísticos: 1933-1961,* Caracas, Academia Nacional de la Historia, pp. 9-12.

FERNÁNDEZ, T. (2001), "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico,* Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 283-297.

FLORES, G. (2005), "Apéndice 2. Leyendas y mitos aborígenes venezolanos" en *Breve diccionario de mitología grecolatina,* Caracas, Libros de El Nacional pp. 145-147.

GALLEGOS, R. (2005), *Doña Bárbara,* Madrid, Cátedra.

LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, O. (1987), "Prólogo. Enrique Bernardo Núñez: la novela como reflexión e interpretación histórica", en NÚÑEZ, E. B. *Novelas y ensayos,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXXVIII.

LOVECRAFT, H. P. (1984), *El horror en la literatura* Madrid, Alianza.

MILIANI, D. (2005), "Introducción", en GALLEGOS, R. *Doña Bárbara,* Madrid, Cátedra, 9-105.

NÚÑEZ, E. B. (1920), *Después de Ayacucho*. Caracas, Tipografía Vargas.

___ (1987), *Novelas y ensayos,* Caracas, Biblioteca Ayacucho.

___ (1918), *Sol interior,* Caracas, Tipografía Americana.

RAMA, Á. (1985), "El *boom* en perspectiva", en *La crítica de la cultura en América Latina* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 266-306.

ROAS, D. (Comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico,* Madrid, ARCO/LIBROS, S. L.

ROAS, D., "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", en *Semiosis* vol. II, num. 3 pp. 95-116.

___ (2001), "La amenaza de lo fantástico", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico* Madrid,ARCO/LIBROS, S. L., pp. 7-64.

TODOROV, T. (2001A), "Definición de lo fantástico", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico,* Madrid, ARCO/LIBROS, S. L., pp. 47-64.

___ (2001b), "Lo extraño y lo maravilloso", en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico* Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., pp. 65-81.

ÚSLAR PIETRI, A. (1984), *Las lanzas coloradas*., Caracas, Seix Barral.

___ (1997), "Realismo mágico", en Sosnowski, S. (comp.), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 519-523.

s. f. (2011). *Biblioteca Ayacucho: patrimonio cultural de América Latina*. Consultado en <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=4> [22-04-2012).

UNA VERSIÓN CIENTÍFICA, ANCESTRAL Y DE LA CONDICIÓN HUMANA, A TRAVÉS DEL JUEGO ANALÓGICO DE JUAN JOSÉ ARREOLA, EN *BESTIARIO*

A scientific, ancient version of human nature using analogical play by Juan José Arreola in his *Bestiario*

ADRIANA HERNÁNDEZ LOREDO
UNIVERSIDAD AUTONÓMA DE NUEVO LEÓN, MÉXICO
adriana.h.loredo@gmail.com

Resumen: En Latinoamérica hay una tradición de bestiarios a través de los cuales distintos escritores han recreado un modo de ver. En esta ocasión se hará referencia al *Bestiario* de Juan José Arreola, uno de los escritores destacados en este género. Existe una relación de semejanza en algunas descripciones, con el bestiario medieval. Arreola, tomando el lugar paródico de un naturista científico, caracteriza al animal y a la vez se refiere a la condición humana. Así puede degradar ciertas acciones del hombre, establecer relaciones con la teología, alegorizar. En su bestiario se puede observar el juego erótico, lo cotidiano, lo antiguo, el presente devaluado. Es un bestiario que conjunta concepciones naturales, mágicas, animistas y científicas. Acude a la biología y traslada su lenguaje a lo literario.

Palabras clave: Bestiario, ironía, alegoría, condición humana, biología, zoología.

Abstract: In Latin America we have a tradition of bestiaries, whereby different writers have depicted their way of looking at things. In refer to the *Bestiario* by Juan José Arreola, one of the most outstanding authors in the gender. His bestiary is an analytical and scrutinizing study of different animals, investing them with human qualities and traits, which serves him as a bridge to ironize about mankind. Some descriptions are similar to the medieval bestiary. Arreola ironizes man with incisive humor. He resorts to Biology and translates its language into a literary one.

Keywords: Bestiary, ironize, magical, animistic and scientific notions.

CC BY

En Latinoamérica hay una tradición de bestiarios a través de los cuales distintos escritores han recreado su modo de ver el mundo. En esta ocasión se hará referencia a *Bestiario* de Juan José Arreola, que es uno de los escritores más destacados en este género. "El Bestiario de Arreola forma parte de la tradición de los bestiarios hispanoamericanos, donde se antropomorfiza lo natural, en oposición a la tradición de los bestiarios europeos, donde se proyectan rasgos bestiales a figuras humanas" (Zavala, 2001: 22). A través de su Bestiario, Arreola hace un estudio analítico de distintos animales y les atribuye características humanas, recurso que le sirve de puente para ironizar al hombre.

> En relación con el Bestiario de Juan José Arreola, José Emilio Pacheco narra en su texto "Amanuense", las circunstancias personales que rodearon las sesiones de trabajo en las que Arreola fue elaborando y dictándole la mayor parte de los textos de esta publicación, ante la sorprendida mirada de Pacheco. Aunque tres de los 23 textos ya habían sido escritos en 1951, en su mayoría fueron escritos entre el 7 y el 14 de diciembre de 1958, apenas a tiempo para cumplir con el plazo editorial establecido por la UNAM, donde se publicó con el título Punta de plata, acompañado de las ilustraciones de Héctor Xavier (Zavala, 2001: 21).

Un bestiario es un compendio de bestias. Estas colecciones se hicieron muy populares en la Edad Media, cuya difusión se realizó a partir de libros ilustrados. Siempre ha existido la literatura que aborda el tema de animales. Dentro de este género podemos referir: Esopo y las fábulas, *"Rebelión en la granja"* de Orwell, Kafka, con *"Metamorfosis"*. Otro antecedente que es imprescindible menciona,r es el *Bestiario medieval* de Malaxecheverría. Los textos incluidos en este libro dan una imagen general de cada figura del bestiario medieval seleccionada. En su libro aclara que seleccionó fragmentos puramente «científicos», como los de Brunetto Latini, desprovistos, por lo tanto, de moralización.

> Los bestiarios fueron especialmente populares en Inglaterra y Francia aproximadamente en el siglo XII, y se basaban principalmente en recopilaciones de textos anteriores especialmente el Physiologus. Al respecto del texto de *El Fisiológo*, se plantea la pregunta ¿de dónde surgieron los Bestiarios? Los pasajes *Génesis* I-25 y *Génesis* II-19, del *Libro de Génesis* parecen ser el punto de partida de los Bestiarios. Las últimas palabras del primer pasaje, y *vido Dios que bueno* (y Dios vio que era bueno), leídas a la manera de los cabalistas, bendicen en cierto modo a los animales (Y llamó en hombre nombres a toda la cuadropea, etc.) puede interpretarse como que todos ellos participan de alguna manera del misterio de la palabra, del misterio del Nombre. De este misterio nos hablan los

> Bestiarios y los lapidarios medievales, transmitiéndonos bajo el velo de un simbolismo animal o mineral las mismas enseñanzas que el texto bíblico (Antiguo o Nuevo Testamento). Las vidas de la mayoría de los animales que aparecen en *El fisiólogo* son evocaciones de este mismo misterio (Fisiólogo *8-9).*

El fisiólogo es el más famoso de los bestiarios medievales, su origen se remonta al siglo IV. Su finalidad es moralizante, pero también se descubre un lenguaje simbólico. En relación al bestiario arreoliano, Zavala nos dice:

> "hay autores que fueron muy al estilo Arreola, como Antonio Alatorre y Juan Rulfo, y aquellos otros escritores de la misma generación literaria, aunque con proyectos muy diferentes, como Carlos Fuentes y José Revueltas, en México, o Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, en otras regiones de Hispanoamérica" (Zavala, 2001: 21).

Hay una naturaleza híbrida y proteica en los textos del bestiario ligada a su naturaleza de relato ultracorto, entre la narración y la alegoría fabulística. Esa característica, en Arreola, nos refiere que el relato cambia de formas, se metamorfosea. Su bestiario es una representación de los vicios y virtudes de la condición humana. A través de insectos, cuadrúpedos, invertebrados, así como animales de agua y de aire, a través de los cuales plasma cualidades y atributos humanos.

El escritor jalisciense guarda una neutralidad, la distancia del observador que pretende captar los caracteres genéricos de cada animal. Su bestiario establece una relación con la tipología del bestiario de *El Fisiólogo.* Arreola transforma la colección de animales fabulosos del bestiario medieval, en bestiario real. En este sentido es necesario ver qué relación tiene su bestiario con el medieval. En su caso, el bestiario medieval.

> Desciende de la historia natural de Plinio y de las Etimologías de Isidoro de Sevilla, pero no considera al león como emblema del evangelista Marcos. Lo mete entre los "Felinos", y aunque evoca a los mártires cristianos entregados a sus fauces, más bien los desprestigia; lo considera un híbrido disparejo con su cabeza monstruosa y su cuerpo y alma perrunos, un aprovechador que vive a expensas de los otros cazadores, que devoran restos de presas que no ha capturado. Según Arreola, el león sueña con ser enjaulado y disfrutar de una pensión completa (Yurkievich, 1995: 7).

El bestiario medieval también podemos estudiarlo en *El Fisiólogo*, en el cual encontramos la referencia al animal con intención de aleccionar sobre el dogma cristiano, moralizando con ejemplos tomados del mundo animal. Arreola a través de su bestiario,

ironiza al hombre de una manera humorística. Al igual que en otros bestiarios, "el de Arreola sirve como lectura de la condición humana y asimila simbólicamente al animal integrando lo extraño e inquietante en un sistema significativo cuya referencia central es lo humano, pero también figura lo sobrehumano y lo inhumano demoníaco.

Es de gran valor hacer una lectura que nos lleve a descubrir lo implícito y simbólico que está contenido en su obra de bestiario para reconocer de qué manera plasma en éste la condición humana. Además Arreola, nos hermana con lo animal y degrada lo humano. Al ennoblecer al animal nos ofrece la posibilidad de verlo con ojos humanizados, así mismo al degradar al hombre tiene la intensión de plantear los vicios y las virtudes de éste en un sentido crítico.

Respecto a los cérvidos, los caracteriza como inertes o dinámicos, a los que ubica en lo eterno, comparándolos a la vez con Aquiles y la tortuga. Son ambos mismo tiempo. Para Arreola los cérvidos modifican el ámbito natural y perfeccionan las ideas acerca del tiempo, el espacio y la traslación. en los *Cérvidos,* Arreola refiere al ciervo real y al de leyenda, de esta manera, en el ciervo de leyenda incluye el tratamiento de *Bestario Medieval*: Venado de San Huberto que porta la cruz entre los cuernos, la cierva que amamanta a Genoveva de Brabante y el ciervo volador de Juan de Yepes. En este pasaje, Yepes se refirió al ciervo profundo, inalcanzable y volador.

Para Yurkievich, el escritor

> Suele alegorizar, representa al hombre a través de animales, encarnando entidades morales. En ningún texto del Bestiario está tan clara la retórica de la descripción que explicita su específica preceptiva. […] la descripción de la hiena debe hacerse rápidamente y casi como al pasar; triple juego de aullidos, olores repelentes y manchas sombría.s (Yurkievich, 1995: 8-12)

Arreola ve a la hiena como el animal de pocas palabras. Cabeza de mastín rollizo, reminiscencias de cerdo y de tigre envilecido, la línea en declive del cuerpo escurridizo, musculoso y rebajado. El escritor al describirla hace uso de la comparación haciendo referencia a otros animales. La describe física y espiritualmente como si tuviese parte de otros animales que han tomado particularidad en ella. Los cachorros de la hiena son graciosos, limpios y juguetones pero pronto siguen el ejemplo de los padres terribles. La

hiena, depravada, golosa, voraz, necrófila y cobarde ataca en montonera a las bestias solitarias siempre en despoblado. Su hocico está repleto de colmillos, ama el fuerte sabor de las carnes pasadas; su ladrido espasmódico es modelo ejemplar de la carcajada nocturna que trastorna al manicomio.

En su obra se pueden observar múltiples lecturas, por ejemplo…el tema de la líbido lo vemos reflejando lo erótico en "…las gelatinosas focas que son, puro labio y lengua, o el genital ajolote, que es a la vez lingam y sirenita de menstrua" (Yurkievich, 1995: 8). Arreola describe: veloces lanzaderas, las focas tejen y destejen la tela interminable de sus juegos erótico. Se resbalan de una en otra y la alberca parece de gelatina. El agua está llena de labios y de lenguas y las focas entran y salen relamiéndose. Como en la gota microscópica, las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con movimiento de flagelo de zoospermos. Son meros objetos sexuales. Además las compara con perros mutilados, palomas desaladas, pesados lingotes de goma y jabones manoseados de olor intenso y repulsivo con probabilidades de pez, de reptil y de cuadrúpedo. También nos describe otros roles de la foca: la foca de circo, la foca amaestrada.

Siguiendo a Arreola tenemos en sus palabras vemos que con los animales compartimos cualidades, algunas positivas y otras negativas. Con los osos se puede entablar amistad a distancia ya que por su fuerza puede triturarnos. Tenemos con él en común un pasado cavernícola; el oso tiene un respeto ancestral por las mujeres. Para Arreola ninguna mujer se negaría a dar a luz a un osito. Las doncellas siempre tienen uno de peluche en su alcoba, como un feliz augurio de maternidad. Los osos conservan algo de bebé, nos enternecen, hay una cordial mesura en el oso. El oso de circo baila y monta bicicleta. Su espíritu oscila entre la esclavitud y la rebeldía. Su pelaje es la señal de su condición: de blanco, sanguinario, de negro bondadoso; los matices de gris y pardo manifiestan diversos estados de ánimo. Está en el culto de latinos y germanos en santos, héroes y ciudades. Con el oso, Arreola ofrece un panorama descriptivo que va desde la imagen de la fantasía infantil hasta el oso de circo, el oso rebelde, que además su caracterización guarda un simbolismo cultural por su color. Arreola nos ofrece un dato

específico en el estudio de esta especie: el oso de espelunca es el más abundante de los fósiles, y su distribución acompaña a todas las migraciones humanas de la prehistoria.

De los camélidos tenemos la descripción de la llama, de cuerpo esbelto, fina nariz, afelpada, redonda y femenina. La llama tiene un andar ondulante, bambolea sus ancas como una grácil mujer, que se pasea con arrogancia por las montañas. En su descripción vemos que es el animal que finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria. Al nivel del mar, el camello (de entrañas rocosas que guardan la última veta de humedad) es para Arreola, como una pequeña góndola que rema en la arena.

En las aves que ignoran la realidad del agua en que viven, caracteriza al pueblo multicolor y palabrero, a través del pato golondrino, del pelícano, del cisne. A la única que salva es a la garza, ésta solo se sumerge en el lodo, una pata, no cae en la tentación del cielo inferior, pero le espera un lecho de podredumbre. Sus plumas ligeras, nos dice, fueron pintadas por el japonés minucioso y amante de los detalles.

Pero el avestruz recuerda el lado ridículo de lo mujeril, las feas damas que se empluman, esperpentos en minifaldas que se emperifollan con atavíos escasos y que descubren horrendas intimidades, deformidad, carnes envejecidas, flácidas obesidades rollizas, que lindan, para Arreola, con lo repulsivo. El avestruz siempre está a medio vestir. En la descripción de Arreola encontramos una gran comparación analógica con la liviandad. Se trata de un ave que es galanura y a la vez fealdada ataviada. Su cuello es la desnudez de la carne. Es un ave que se engalana, pero que siempre deja una íntima fealdad al descubierto. Luce la liviandad de criterio. Se mueve con descaro, en una danza macabra. Es consumo de una buena conciencia digestiva y de vestidura de damas elegantes.

> Arreola mezcla todas las concepciones naturales, la mágica, la mítica, la animista, con la científica. A menudo adopta los tecnicismos de la biología moderna, mas no en sentido propio sino en el figurado, para caracterizar traslativamente a un animal. Combinar poéticamente la reciente versión científica con la ancestral en una visión analógica. Merced a ésta, los animales intercambian sus cualidades en una transitividad sin restricciones que nos remonta a la unanimidad del comienzo. (Yurkievich, 1995: 13-14).

Las formas y caracteres son cambiantes. Los animales de Arreola son manifestaciones temporarias, inestables, de la incesante Creación. El rinoceronte, bestia rudimentaria, torpe y cegatón, es una suerte de toro blindado con placas de cordobán, es decir de piel curtida; un estrafalario ensamblaje de restos prehistóricos. Arreola lo presenta como el animal que nunca da en el blanco; pero queda satisfecho. Lo compara con un filósofo positivista. También es la bestia endurecida y abstrusa, un atleta rudimentario. Se acierva, se arrodilla y su cuerno (de agresión masculina) se endereza, se vuelve una esbelta enderecha de marfil, vencido por una virgen prudente. Le atribuye la melancolía, misma característica que se manifiesta cuando está en cautiverio. El escritor fusiona lo literario con lo fabuloso y cosmológico, aprovecha de las sugestivas confusiones de *El fisiólogo* para hacer descender al unicornio del rinoceronte, cuando se aparea de cierta variedad del venado. Con el rinoceronte, Arreola retoma la leyenda de que este animal rudimentario, ante una doncella, se transfigura, se vuelve sumiso y se recuesta sobre el rezago de la niña. Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su emplumaje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Es como el tratamiento que encontramos en el bestiario medieval de Malaxecheverría. Para Arreola, la bestia merece un homenaje por tal hecho, y aunque parezca imposible este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la dama, el tema del unicornio caballeresco y galante.

Del sapo nos dice que es puro corazón. Se sumerge en el invierno en un bloque de lodo frío como la crisálida. El horrible batracio que sale del fango se asocia así a la mariposa, paradigma de la gracia leve. Se despierta en primavera y después de las primeras lluvias, reaparece cargado de humedad. Para el escritor la fealdad del sapo, no es más que una cualidad de espejo. Así podemos hacer una lectura tal, que la fealdad del sapo está planteada desde la perspectiva del hombre y el fenómeno del espejo. Esto podríamos entenderlo en el sentido de que es el hombre reflejado en el sapo, proyectando su valoración. El sapo es la fealdad atribuida por el hombre.

Al bisonte lo representa como el tiempo acumulado. Le describe metafóricamente, para hablarnos de su especie como una manada que define la figura de un ariete

horizontal. Los compara con la corteza terrestre o con una tempestad a ras del suelo. Nos dice que el hombre emboscado arrojó flecha tras flecha y cayeron uno por uno los bisontes. Un día se vieron pocos y se refugiaron en el último redil cuaternario, es decir, en la cueva de Altamira, por nuestra visión primitiva. Esto nos recuerda al indio sioux, del que habla Lévy-Bruhl, que dijo de un pintor al que vio preparar unos bocetos: "Sé que este hombre ha metido muchos de nuestros bisontes en su libro. Yo estaba presente cuando lo hizo, y desde entonces no hemos tenido bisontes" (Hauser, 1992: 21). Es la idea de que el animal queda atrapado en las paredes de la cueva y en el segundo caso, en el papel.

En aves de rapiña (halcones, águilas, buitres y zopilotes) en cuyo grupo hay una rigurosa jerarquía, en la cual el zopilote es el rey y donde los de arriba ofenden a los de abajo. Su espíritu es la aristocracia dogmática. Nos presenta a quienes están al acecho del triste manjar y además se disputan su estirpe carnicera. Se les compara así con los pensamientos rencorosos de un grande disminuido.

Por su parte el mono, con su abyecta sumisión, nos alecciona porque no quiso ser hombre ya que parece que el mono desechó la tentación de ser hombre, no cayó en la trampa del raciocinio y continúa en alegre libertad gozando de su paraíso impúdico.

> Los monos constituyen nuestro espejo deprimente, dan la imagen de lo que fuimos, de lo que nos ata; nos miran con lástima y nos desdeñan. Como los monos, somos también amaestrados, aceptamos bailar al compás de cualquier música. Arreola frecuentemente denuncia el fácil condicionamiento mental del hombre, modelado por la sociedad masiva, por los modos y las modas del consumismo. Igual que el mono, el hombre fracasa al no hallar la salida de su propio laberinto, la existencia humana es puro enredo, intríngulis es, y desorientación. De alcance limitado, su razonamiento no le permite esclarecer los enigmas fundamentales (Yurkievich, 1995: 10).

Al carabao lo compara con Confucio y Lao-tsé. Parece que filosofara frente a la hierba. Por su estampa doméstica pasan casi inadvertidos ante el visitante del zoológico, solo el observador percibe que los carabaos parecen dibujados por Utamaro. Por su figura estilizada, de pelaje largo y lacio, se aproxima al reno y al okapí. Arreola lo describe comparativa, anatómica y geométricamente: anguloso desarrollo de los cuartos traseros y profunda implantación de la cola, final de un espinazo saliente que recuerda la línea escotada de las pagodas; los cuernos de búfalo, anchos y aplanados, descienden a los

lados en una amplia curvatura que parece escribir en el aire la redonda palabra carabao. El escritor es un gran observador analítico al descomponer al carabao para describir comparativamente su anatomía. Además ve formas en las palabras, como en este caso, seguramente por la combinación de las letras y la forma que observa en carabao, percibe una semejanza con lo que nombra.

Nos dice el escritor que Dios hizo a la jirafa por la necesidad de alcanzar los frutos de un árbol predilecto. De cabeza volátil, las jirafas son desproporcionadas porque quisieron ir más allá de su realidad corporal. Su diseño refiere problemas biológicos que más bien parecen de ingeniería y de mecánica: un circuito nervioso de doce metros de largo, una sangre que se eleva contra la ley de gravedad mediante un corazón que funciona como bomba de pozo profundo. Representa los devaneos del espíritu porque busca en las alturas lo que otros encuentran a ras del suelo, sólo se inclina al nivel de los burros cuando necesita beber agua. En esta descripción que hace Arreola, vemos que la medida de esa realidad corporal es la mirada del hombre, pero a la vez es la crítica a la superficialidad.

Al hipopótamo, de ancas redondas y majestuosas, lo presenta como el animal que se sumerge en el hastío. Hoy solo sirve como aplanadora de terrenos palustres y como pisapapeles. Le compara con un borracho que se duerme junto a la copa vacía (la copa es el charco). Su vestimenta es un capote colosal, sus mandíbulas deformes, su cola un detalle amable, casi risueño. El hipopótamo es un buey inflado; su cuerpo como mole de arcilla original mal conformada, inspira para remodelar una nube de pájaro o un ejército de ratones. La hembra de ternura hipnótica, el bebé hipopótamo sonrosado y monstruoso.

La relación de lo macrométrico con lo micrométrico lo vemos con los dos extremos de su bestiario: “El elefante” e “Insectiada”. Por su parte el elefante es el último modelo de maquinaria pesada que provienen de tiempos muy remotos, envuelto en una funda de lona, de pura vejez hereditaria, es ahora calvo de nacimiento y solo por la congelación siberiana, tenemos ejemplares lanudos. Dotado de memoria e inteligencia, sus cinco sentidos funcionan como aparatos de precisión y nada se les escapa.

> Arreola da cuenta primero de las características del elefante y las explica por la historia natural remontándose a eras anteriores a las glaciaciones. Luego opera una vuelta humorística a un presente devaluado. Reduce este gigante que atravesó tantas eras geológicas a una inocente diversión de circo. Al final, de nuevo lo enaltece evocando el marfil como maravilla que el hombre labra para representar los sueños del elefante. (Yurkievich, 1995: 14)

De esta manera hace un recorrido histórico y nos describe poéticamente al elefante y le da el atributo de despertar sentimientos en el hombre. El marfil que sale de la cabeza y que desarrolla en el vacío dos curvaturas, así como despejadas estalactitas. Es un material expresión del pensamiento donde la fantasía de los chinos ha labrado todos los sueños formales del elefante.

En un tono expositivo Juan José Arreola emplea el recurso de relator colectivo en *Insectiada.* Afirma que pertenecemos a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas; que vivimos en fuga constante. Las hembras van tras nosotros. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos con ella. Cuando está ocupada en devorarlo, se arroja el siguiente aspirante. La unión se consuma con el último sobreviviente.

> Insectiada es el único texto de *Bestiario* donde la narración es enunciada por un relator colectivo, por los 20 machos de una especie, como los himenópteros (insectos con metamorfosis complicadas), cuyas hembras matan a sus pretendientes. Aquí las hembras, robustas y crueles, han instaurado el despotismo femenino. Los machos, temerosos, abandonan a ellas los alimentos y escapan, hasta que les llega la época del celo. Las mujeres fatales despiden un perfume irresistible; lo machos, embriagados y urgidos, saltan sobre la hembra, que aprovecha de esa entrega para decapitarlos. Sólo copula con un último aspirante al cual también asesina. Luego devora para reproducir en permanente proporción muchos machos víctimas y pocas hembras verdugos. En "Insectiada" los machos exponen su funesta suerte, describen el implacable mecanismo instintivo que los lleva a la frustración y a la muerte. (Yurkievich , 1995: 15)

Arreola nos presenta a las hembras tiránicas y perversas, lo que significa una visión crítica a la imagen de la mujer fatal, y hace un pasaje por la cultura al respecto.

> Parece complacerse en invertir el orden falocrático, en identificarse con los machos que se inmolan para consumar el rito sexual, fundamento de la especie.

> Reconocemos en esas hembras tiránicas y perversas al arquetipo de la mujer fatal, no a la Gran Madre nutricia, la depositaria de todos los gérmenes, la que renueva y regenera el mundo, sino la de los juegos perversos, de las iniciaciones mutiladoras, la de los sacrificios. Nefastas mujeres lunares Kali, Artemio, Silene, Hécate, las diosas bárbaras con un collar de cráneos alrededor de su cuello perpetran la castración simbólica. Las hembras de "Insectiada" son como las mujeres diabólicas de Barbey de Aurévilly (Yurkievich, 1995: 15).

En conclusión, Arreola opera paródicamente como un naturista científico, a partir de un modelo descriptivo basado en la observación y la comparación. Caracteriza al animal y lo pone en relación con los otros seres. Da un enfoque literario; sus poemas provienen de la tradición francesa del poema en prosa. Sus modelos son Jules Renard, Paul Claude y Henri Michel.

Indiscutiblemente el bestiario de Arreola es una lectura de la condición humana. Representa una crítica en la que degrada ciertas acciones del hombre y establece relaciones con la teología. Para Zavala "en el caso de *Bestiario*, una lectura simultánea debe dar cuenta de la naturaleza proteica de estos textos, pues forman un sistema de poema en prosa que puede dar lugar para reconocer estrategias de alegorización barroca en ocasiones casi intraducible" (Zaval, 2001: 21). Pero bien, se observa en su bestiario múltiples lecturas: desde el juego erótico hasta el tema cotidiano; desde lo antiquísimo hasta su presente, al que ve devaluado. Sus descripciones son puntuales, comparativas y aluden a los sentidos. Su bestiario conjunta concepciones naturales, mágicas, animistas y científicas. Acude a la biología y traslada su lenguaje a lo literario. En las comparaciones que encontramos con el *Bestiario Medieval,* Arreola no se refiere a un tratamiento teológico sino hace referencia a un enfoque desde la zoología, logrando a través de la prosa poética, llevarnos a ver en desfile de la especie animal, la caracterización humana.

BIBLIOGRAFÍA

El Fisiólogo (2000), 1ª. edición. España. Obelisco.

HAUSER, Arnold, (1962), *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, Guadarrama.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, (1999), *Bestiario medieval,* Madrid, Siruela.

ORWELL, George (1996), *Rebelión en la granja,* México, Destinolibro.

YURKIEVICH, Saúl, (1995), *Juan José Arreola,* México D.F., Fondo de Cultura Económica.

ZAVALA, Lauro, (2001) "Diez aproximaciones didácticas al Bestiario de Juan José Arreola", en *Casa del tiempo,* Vol. III, Núm. 28.

EL DISCURSO DE LO EXTIMO EN "LOCAS MUJERES" DE GABRIELA MISTRAL

The discourse of the extimate in "Madness Women" by Gabriela Mistral

CLAUDIA GÓMEZ Y PAULA TESCHE
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
csgc73@gmail.com

Resumen: Este artículo se propone realizar una interpretación de los desvaríos presentes en el sujeto femenino inscrito en la sección *Locas mujeres* del libro *Lagar* (1954) y *Lagar II* (1991) de la poeta chilena Gabriela Mistral. La hipótesis de nuestro trabajo sostiene que la fragmentación del hablante es la causa de su desvarío, en tanto desconocimiento de sí mismo como un otro, a la vez que del otro mismo. Lo extimo responde a un neologismo lacaniano cuyo sentido marca la relación con un estado del sujeto despojado, extranjero de sí mismo, en donde el otro es una alteridad infranqueable, donde lo íntimo se torna ajeno. Este conflicto traza un estado de locura que es, no obstante, la oportunidad para resignificar el desvarío como la afirmación de la diferenca. La introyección de lo heterogéneo en el sujeto femenino implica el acto de ceder la palabra al otro. Con este trabajo pretendemos hacer un aporte en el restablecimiento de la Mistral como una poeta "subversiva" que rompe con la homogeneidad y univocidad del discurso.

Palabras clave: éxtimo, locura, *Lagar II*, Gabriela Mistral.

Abstract: This paper proposes an interpretation of the ravings present in the female subject presents in the book section *Lagar "*Madness women" (1954) and Lagar II (1991) of the Chilean poet Gabriela Mistral. The hypothesis of our work established that fragmentation of the speaker is the cause of his madness, while ignorance of himself as another and another same. It responds to extimate Lacanian neologism whose meaning is related to a state of the subject stripped himself and abroad, where the other is an unbridgeable otherness. This conflict draws a state of insanity is the opportunity for meaning to the madness as the affirmation of difference. In this paper we make a contribution in restoring the poet Mistral as a "subversive" breaking withhomogeneity and uniqueness of the speech, proposing a plural writing that accounts for the difference and heterogeneity poetic speech.

Keywords: extimate, madness, *Lagar, Lagar II*, Gabriela Mistral.

CC BY

Este artículo se centra en una de las últimas publicaciones de Gabriela Mistral, escritora chilena, premio Nobel año 1945. Nos dedicaremos a analizar la sección "Locas mujeres" de *Lagar* de 1954 y *Lagar II* obra póstuma publicada en 1991.

La tradición crítica literaria proveniente de Chile señala la relevancia de Gabriela Mistral centrándose en las figuras de la madre y la maestra (Pizzarro, 1990). La iconización de la escritora en este doble ámbito potenció en el pasado la propagación y el análisis principalmente de los primeros libros, *Desolación* y *Ternura*. Las dos versiones de *Lagar* y *Tala* fueron postergadas en el análisis crítico.

La crítica chilena contemporánea (Olea y Fariña, 1990: Rojo: 1997) ha hecho aportes al mostrar nuevas facetas de interpretación de la escritora. Así encontramos la lectura crítica de Susana Münnich (2005), quien vislumbra un sentido de la creación poética centrado en el hablante que se apropia de una voz que se sostiene en una escritura subversiva: "la poderosa rebeldía del hablante, que elige para sí misma el destino de poeta, excluyendo implícitamente de esta vocación las funciones y tareas que tradicionalmente se le han asignado a la feminidad" (2005). La crítica chilena Ana María Cuneo (1998) se refiere a *Lagar* como el proceso culminante de la creación de Gabriela Mistral y destaca un retorno a la sencillez, valoración del ritmo fónico y semántico y una profunda reflexión del sentido de la existencia.

La lectura que encontramos en *Lagar* nos habla de un sujeto femenino distinto al propuesto en los estudios canónicos y que abre nuevos trayectos interpretativos. Una de las dimensiones de la escritura de Gabriela Mistral consiste en la presencia de la temática de la locura que podemos rastrear desde los libros *Ternura* en la sección denominada "La desvariadora", en el libro *Tala*, sección "Historia de locas", en *Lagar*, sección "Desvarío" y "Locas mujeres" y finalmente en el libro póstumo *Lagar II*, sección "Locas Mujeres". La crítica Zaldivar (2006) entiende este gesto escritural como una enunciación desde los márgenes que permite legitimar la voz del subalterno de las "Locas mujeres".

En los distintos poemas de la sección "Locas mujeres" (*Lagar* y *Lagar* II) encontramos la figura del doble, las variaciones en la enunciación y las representaciones

con las que se identifica la voz del hablante, elementos que permiten suponer que este sujeto oscila entre el desconocimiento y el reconocimiento del otro.

La hipótesis de nuestro artículo establecería que la fragmentación del hablante es la causa de su desvarío, en tanto desconocimiento de sí mismo como un otro y del otro mismo. Lo extimo responde a un neologismo lacaniano cuyo sentido señala una relación con un estado del sujeto despojado y extranjero de sí mismo, en donde el otro es una alteridad infranqueable y lo más íntimo se torna absolutamente ajeno. El desvarío se presenta en lo extimo como un asedio experimentado por el sujeto frente al acontecimiento de la alteridad. Este conflicto traza un estado de locura que permite resignificar el desvarío como la afirmación de la diferencia, para resituar la historia del sujeto y del otro. Padecer la alteridad como perturbación de lo íntimo y lo más propio es un momento en el proceso de reconocimiento de la fragmentación, donde la una se hace otra de la otra, un ejercicio contrario a la mismidad, a la homogeneidad del yo. La introyección de lo heterogéneo en el sujeto femenino implica el acto de ceder la palabra al otro, en la transmisión de esa voz interior que es la voz de todas las otras que habitan la enunciación de "Locas mujeres".

Lagar y extimidad

Para comenzar este análisis vamos a sugerir una interpretación del título del texto *Lagar*. Lagar es un recipiente o una extensión de tierra donde se prensa la uva o la aceituna para extraer el jugo o el aceite. El propósito es separar el zumo del deshecho. Podemos interpretar este proceso como una metáfora de la pérdida de lo propio del sujeto que acontece en la relación al otro. El sujeto se encuentra en una permanente tensión por identificarse a un lugar, a un espacio de pertenencia que está siendo desafiado por el otro pero principalmente amenazado por aquello que puede perder de sí mismo en esta relación. Es decir, el sujeto no solo encuentra la tensión con el otro sino en sí mismo respecto al otro. Desde estos alcances podemos referirnos al poema "La otra" de Mistral:

"Una en mi mate:
Yo no la amaba" (…)
"La dejé que muriese,

robándole mi entraña.
Se acabó como el águila
que no es alimentada"

En estos versos que prologan *Lagar* encontramos la experiencia del desdoblamiento del sujeto donde coexiste aquello próximo a sí mismo, aquello que se ama y aquello del que el yo que se rechaza, se desea aniquilar. Esto último representa lo más extranjero del propio sujeto y que se pierde por efecto del otro. En el poema "La otra" nos dice:

"cruzando yo les digo:
Buscad por las quebradas
Y haced con las arcillas
Otra águila abrasada
Si no podéis entonces
Ay! Olvidadla.
Yo la maté. Vosotras
También matadla!"

El sujeto de la enunciación se dirige al otro para ordenarle recibir los restos extraviados del sujeto femenino y reconstruir otra en la memoria o desecharla en el olvido. Otras figuras de restos que no sean palabra: el llanto, el balbuceo, el grito, el hálito, el soplo, el aliento.

Estos versos nos convocan a reflexionar en la noción de extimidad de Lacan que según Miller se construye en torno a la intimidad. La noción de intimidad se puede entender como lo interior, lo interno o una relación de proximidad y de confianza con el otro. Para Miller lo íntimo coincide con: "lo más profundo del ser que se liga a su esencia, algo generalmente secreto, invisible, impenetrable" (Miller, 2010). Lo opuesto a lo íntimo sería lo superficial, lo externo, lo distante y lo impersonal. Lo extimo: "es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo (…) sin embargo, lo más íntimo está en lo exterior que es un cuerpo extraño" (Miller, 2010).

Al respecto, en el poema "La desvelada" de *Lagar* se anuncia la presencia de un ser desconocido que ronda al hablante durante la noche:

"él va y viene toda la noche
Dádiva absurda, dada y devuelta,

Medusa en olas levantadas
Ya se ve, que ya se acerca"

Otra acepción de lo íntimo consiste en el acto de intimar entendido como un asedio al sujeto, que obliga a comparecer ante el otro. Intimar tiene el sentido de conducir hacia lo íntimo o darse a conocer. Respecto a la noción de íntimo Miller señala: "la extimidad es para nosotros una fractura constitutiva de la intimidad. Ponemos lo extimo en el lugar donde se espera, se aguarda, donde se cree reconocer lo más íntimo. En su lugar"(Miller, 2010). En el poema "La bailarina" de *Lagar* encontramos:

"sin saberlo le echamos nuestras vidas
Como una roja veste envenenada
Y baila así mordida de serpientes
Que alácritas y libres le repechan
Y la dejan caer en estandarte
Vencido o en guirnalda hecha pedazos."

Finalmente, lo anterior nos lleva a interrogar la noción de identidad que supone la relación al otro, la intimidad del sujeto supone un encuentro con el otro y a la vez un desencuentro en el sujeto mismo, según Miller: "se trata de lo que podríamos llamar la paradoja del otro interior, que implica como tal una fractura de la identidad personal, íntima" (Miller, 2010).

Alteridad y Reconocimiento

La noción de lo extimo nos permite apelar a la idea de alteridad radical contenida en el texto de Baudrillard y Guillaume, *Figuras de la alteridad* donde señalan que "existe el prójimo, ese que no es yo, ese que es diferente de mí, pero al que, sin embargo, puedo comprender, ver y asimilar y también una alteridad radical, inasimilable, incomprensible e incluso impensable" (2000). Mistral nos habla de una alteridad radical en la que prevalece la extimidad en la relación al otro. Sin embargo podemos preguntarnos ¿de qué manera Mistral resignifica este elemento inasimilable de la relación al otro? Para esto se vuelve necesario reconsiderar la noción de alteridad en relación a la figura del doble y a las variaciones en la enunciación. Podemos notar que la figura del doble es visto por varias

críticas como relevante en los poemas de *Lagar*. El sujeto de enunciación en su relación a otro cede la palabra a mujeres que transmiten un saber configurando el texto poético. Estos saberes toman diferentes formas de enunciación oral tales como el canto, el cuento, el recitar, la balada, el coloquio. En el poema "La que camina" nos dice:

"Igual palabra, igual, es la que dice
Y es todo lo que tuvo y lo que lleva
Y por su sola sílaba de fuego
Ella puede vivir hasta que quiera (…)
Y cuando me la pienso, yo la tengo,
Y le voy sin descanso recitando
La letanía de todos los nombres
Que me aprendí, como ella vagabunda; (…)"

La voz de enunciación se apropia de diversos saberes representados en el decir de las mujeres no para asimilarlas en la Una sino para dar cuenta de la diferencia y la pluralidad discursiva presente en la alteridad. Así podemos señalar entre el conjunto de poemas de *Lagar*: "La bailarina", "La desvelada", "La fervorosa", "La fugitiva", "La granjera", "La humillada" y de *Lagar II* podemos nombrar: "Antígona", "La cabelluda", "Madre bisoja" y "Electra en la niebla" entre otros. En "La contadora" nos dice:

"historias corren mi cuerpo
O en mi regazo ronronean
Zumban, hierven y abejean.
Sin llamada se me vienen
Y contadas tampoco me dejan"

Una de las formas de la fragmentación en que aparece el sujeto textual consiste en presentar un saber del origen del mundo representado en la figura de una "madre bisoja". Es una madre que ordena el mundo, en el abrir y cerrar de un ojo:

"cuando el ojo azul dormía
El negro se despertaba
Y desde entonces el solo
Regía en cuerpos y almas"

Ante este saber oral el sujeto se fragmenta para dar cuenta de su nacimiento y donde este saber la constituye como sujeto poeta en un permanente juego:

"Así era cuando nací
Y es a mi tarde sesgada
Y de sabido lo cuento
Como quien dice charada"

El sujeto de enunciación apela a las historias, a la memoria de un otro exterior, como señala Todorov:

> "Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta que no somos una sustancia homogénea y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos; sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí" (2003).

En Mistral reconocer al otro implica otorgar el lugar, no asimilarlo o absorberlo en lo Uno sino reconocer la diferencia, la otredad como un sujeto distinto. Se da la construcción de un sujeto heterogéneo, el yo del otro, un sujeto femenino que reconoce cómo las otras externas entran en la una y la fragmentan. En el poema "La trocada" de *Lagar II* nos dice:

"Y camino como la niña,
aprendiendo tierra mudada,
clara patria color de leche,
lento olivar, lindas aguadas,
oyendo pido cantos no sabidos,
teniendo hermanas iguanas
y ¡con extrañeza, con asombro,
y azoro de resucitada!

Podemos concluir respecto de nuestra hipótesis que el sujeto de la enunciación se fragmenta y presenta un habla plural donde distintas voces femeninas se representan en una permanente tensión con el otro. En el reconocimiento del otro, de sí y del otro mismo, surge la heterogeneidad del yo y la apertura a la alteridad radical donde la escritura opera como una respuesta posible a la locura. Entonces lo amenazante que se presenta ante la extimidad del otro logra registrarse como la historización de un lugar donde convive la identidad y la diferencia y por lo tanto, la locura se disipa.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc, (2000), *Figuras de la Alteridad,* México, Taurus.

CUNEO, Ana María, (1998), *Para leer a Gabriela Mistral,* Santiago, Cuarto Propio.

MILLER, Jacques-Alain, (2010), *La Extimidad,* Buenos Aires, Paidós.

MISTRAL, Gabriela, (1954), *Lagar I,* Santiago, Zigzag.

___ (1991), *Lagar II,* Santiago, Biblioteca Nacional.

MÜNNICH, Susana, (2005), *Gabriela Mistral. Soberbiamente transgresora,* Santiago, Lom.

OLEA, Raquel y FARIÑA, Soledad, (1990), *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral,* Santiago, Cuarto Propio.

PIZZARO, Ana, (1990), "Gabriela Mistral en el discurso cultural", en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral,* Santiago, Cuarto Propio.

ROJO, Grinor, (1997), *Dirán que está en la gloria,* Santiago, Fondo de cultura económica.

TODOROV, Tzvetan, (2003), *La conquista de América: El problema del otro,* México, Siglo XXI.

ZALDIVAR, María Inés (2006). "Gabriela Mistral y sus "locas mujeres" del siglo XX", en *Taller de letras* nº 38*:* 165-180.