

COLLOQUIA

Las formas
plurales
de la genericidad
literaria

Edición

Eduardo Ramos-Izquierdo

Sofía Mateos Gómez



Comité scientifique :

Javier Gómez Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Gustavo Jiménez, UNAM

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Illustration de couverture : Roy Palomino

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou

Mise en pages : Sofía Mateos Gómez

Révision : Yrma Patricia Balleza Dávila, M. Carmen Domínguez Gutiérrez, Tiehi Disseka Michelet Gondo, Erik Le Gall, Marisol Luna Chávez, Florence Mian, Diana Paola Pulido Gómez, Victoria Ríos Castaño, Carlos Sifuentes.

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2019, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : 2605-8723

ISBN : en cours

Índice

En el umbral: las facetas de la genericidad	5
Las vías de la genericidad	11
La généricité ou le discours codifié : genèse et évolution dans l'histoire <i>Théophile Koni</i>	13
Desafío a los géneros. Devaneos y audacia en una literatura sin tradición <i>Adriana Mancini</i>	29
La transgenericidad en el libro <i>Espantapájaros</i> (1932) de Oliverio Girondo <i>Trinidad Barrera</i>	43
Voces de América Central y del Caribe	51
Entre la historia y la fábula: La fugitiva de Sergio Ramírez <i>María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i>	53
José María Heredia en Leonardo Padura Fuentes: el viaje a Cuba entre literatura e imagen <i>Fabiola Cecere</i>	75
Una hagiografía del revés. <i>Narcisa la Bella</i> de Mireya Robles <i>M. del Carmen Domínguez Gutiérrez</i>	95
Miradas a la literatura mexicana	109
El origen de un género: los inventarios de José Emilio Pacheco en el diario <i>Excelsior</i> <i>Rafael Olea Franco</i>	111

El cuerpo entre distopía y eutopía: caminos de ida y vuelta en “El orgasmógrafo” de Enrique Serna <i>Margherita Cannavaccinolo</i>	133
El relato de los sin voz <i>Alice Favaro</i>	149
En los senderos de la brevedad	161
La <i>nouvelle</i> o novela corta moderna pasa a la pizarra <i>José Cardona-López</i>	163
“La cosa de salir haora en librO”: César Bruto y la reinención humorística del discurso literario <i>Anna Boccuti</i>	179
Dos formas de lo íntimo	201
Diario de un suceso <i>Pepa Merlo</i>	201
De la biografía a la novela de artista: <i>Las hojas muertas</i> de Bárbara Jacobs <i>Gabriel Manuel Enríquez Hernández</i>	215
De cruces e innovaciones	227
¿Qué es poesía? dices mientras clavas... Reflexiones sobre el fenómeno mediático de la actual parapoesía española. <i>Álvaro Salvador</i>	229
La estética de la ambigüedad: bio-bibliografía ilustrada de Ma- rio Bellatin <i>Vittoria Martinetto</i>	239
Las tramas de la trama en la reconstrucción del tiempo. El cine ilimitado de Diego Bonilla <i>Héctor Perea</i>	261
Bibliografía	273
Index nominum	299
Index rerum	309

EN EL UMBRAL: LAS FACETAS DE LA GENERICIDAD

Desde las voces de un coloquio

El presente volumen publica una selección de las ponencias presentadas en el Coloquio internacional “Las formas plurales de la genericidad literaria” que tuvo lugar el 9 y 10 de noviembre de 2018 en la Sorbonne, organizado por el *Séminaire Amérique Latine (CRIMIC)* en el marco de la colaboración permanente con la Università Ca’ Foscari Venezia y con el apoyo de la Université Félix-Houphouët-Bobigny, Abidjan, de la Universidad de Buenos Aires, de la Università degli Studi di Bologna, de la Universidad de Granada, de la Universidad Complutense de Madrid, de El Colegio de México, de la Universidad de Sevilla, de la Texas A&M International University, de la Università degli Studi di Torino y de la UNAM.

El coloquio propuso en primera instancia la reflexión sobre el concepto de genericidad en el ámbito de lo literario. Es decir, el estudio de lo genérico como una categoría útil para nominar y describir, organizar y clasificar, para establecer *in fine* una normativa que dé reglas y fije límites, que permita la organización y la taxonomía. En particular, se podían examinar en los autores seleccionados aspectos como el género como matriz formal de *mimesis* para su escritura; o, en una estética de innovación y de ruptura, las posibilidades para hallar la fisura y el intersticio. Esto implicaba considerar, por consiguiente, la libertad de traspasar las fronteras y los límites tradicionales de la norma; de proponer

aspectos evolutivos y transformacionales; de cristalizar las posibilidades de mixtura y de hibridez en la creación literaria y artística.

Un segundo aspecto fue el estudio, en un corpus de autores latinoamericanos contemporáneos, que privilegiara nuevas relecturas de obras canónicas y (re)descubrimientos de obras olvidadas o poco conocidas. Uno tercero consideró el cuestionamiento de lo *literario* en estudios comparativos, intertextuales, intermodales e hipertextuales (con otras artes y soportes) que se abrieran a otras perspectivas críticas. Por último, se planteó la presentación de enfoques innovadores a partir de herramientas analíticas y aportes bibliográficos más recientes.

Afortunadamente, durante el desarrollo del coloquio, en momentos particularmente intensos y animados, estos ejes de reflexión fueron abordados y aparecerán en las líneas a continuación.

Hasta la textualidad de un volumen

Así, en la estructura del presente libro se distinguen seis etapas principales. La primera, “Las vías de la genericidad”, presenta tres artículos que comparten una preocupación por los límites y los cruces entre los géneros literarios. « La généricité ou le discours codifié : genèse et évolution dans l’histoire », de Théophile Kouï, sigue los pasos del rol de los géneros en la historia de la literatura, así como de las diferentes respuestas ofrecidas desde la teoría a la cuestión de la génesis de los géneros. Finalmente, examina la evolución histórica de la novela, específicamente en Francia y América Latina. Enseguida, “Desafío a los géneros. Devaneos y audacia en una literatura sin tradición”, de Adriana Mancini, opta por continuar la reflexión iniciada por Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, preguntándose cómo el pensamiento del autor sobre el efecto de las clasificaciones genéricas puede arrojar luz sobre su propia obra. Por su parte, Trinidad Barrera, en su artículo “La transgenericidad en el libro *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo”, observa la interacción de las diferentes formas genéricas que componen la obra –prosas, un poema y un caligrama– para después detallar cómo éstas contribuyen con la exploración novedosa de ciertos tópicos clásicos.

El segundo bloque de artículos, “Voces de América Central y del Caribe” explora la genericidad en varios autores contemporáneos de una región rica en expresiones literarias. En “Entre la historia y la fábula. *La fugitiva* de Sergio Ramírez”, María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela analiza cómo en dicha obra se construye la biografía de Yolanda Oreamuno a partir de tres testimonios ficticios, poniendo énfasis en la tensión entre el realismo exigido por la forma testimonial y la construcción de una figura heroica. Fabiola Cecere, por su lado, en “José María Heredia en Leonardo Padura Fuentes: el viaje a Cuba entre literatura e imagen”, explora el caso de un poeta convertido en personaje, al abordar tres textos de Padura, de géneros diversos, que se apropian y reconstruyen la vida y obra de Heredia. Finalmente, M. del Carmen Domínguez Gutiérrez también aborda las técnicas de construcción de un personaje central, poniendo en cuestión la posibilidad de actualizar y subvertir el género de biografías de santos, en su análisis “Una hagiografía al revés. *Narvisa la Bella* de Mireya Robles”.

Siguiendo un recorrido geográfico, el tercer grupo de artículos se titula “Miradas a la literatura mexicana”, y está compuesto por tres estudios de obras cuya clasificación genérica invita a la reflexión. En primer lugar, “El origen de un género: los inventarios de José Emilio Pacheco en el diario *Excélsior*”, de Rafael Olea Franco, propone la relectura de dichos textos breves publicados entre 1973 y 1976 como un corpus de difícil clasificación, pero ejemplar en su afán enciclopédico y en su mirada irónica sobre todos los niveles de la cultura. Después, Margherita Cannavacciuolo aborda el género poco estudiado de la ciencia ficción, en su artículo “El cuerpo entre distopía y eutopía: caminos de ida y vuelta en ‘El orgasmógrafo’ de Enrique Serna”, para profundizar en el potencial de dicho género y revelar las relaciones de poder y los límites de la libertad personal en el contexto del progreso tecnológico. Por último, Alice Favaro aborda *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge en su estudio “El relato de los sin voz”, desde el ángulo de la frontera tanto geográfica como genérica —entre el

testimonio y la ficción– y desde el reconocimiento de la capacidad de denuncia y reivindicación de los textos literarios.

La cuarta parte titulada “En los senderos de la brevedad”, reúne artículos que examinan formas genéricas breves. Así, José Cardona-López, en “La *nouvelle* o novela corta moderna pasa a la pizarra”, traza la historia de este género en Occidente desde su nacimiento hasta el siglo XIX, recolectando no solo su desarrollo sino las reacciones que suscitó en la crítica y la teoría literarias a lo largo de los siglos. Enseguida, el artículo de Anna Boccuti, “La cosa de salir haora en librO’: César Bruto y la reinención humorística del discurso literario”, aborda los textos de Carlos Warnes desde la clave del potencial crítico y de ruptura que tiene el humor, y desde el análisis de las implicaciones de la transgenericidad en su obra.

Enseguida, “Dos formas de lo íntimo”, el quinto grupo de artículos de este volumen, reúne estudios que se interesan por la forma genérica de la literatura cuando expresa la subjetividad de quien escribe. En primer lugar, Pepa Merlo explora, en “Diario de un suceso”, ese íntimo medio de expresión de quienes se ven excluidos de formas literarias más públicas y aborda también las memorias y diarios de Elena Garro, figura que permite visibilizar el lugar secundario en el que la institución literaria ha colocado históricamente a las mujeres. El segundo artículo de este grupo es “De la biografía a la novela de artista. *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs”, de Gabriel Manuel Enríquez Hernández, estudio que señala la fina línea entre biografía y autobiografía sobre la que la obra de Jacobs se coloca, constituyendo un ejemplo claro de hibridez genérica que juega con la posible (e imposible) identificación entre autora y narradora.

El volumen cierra con una mirada al presente y al futuro posible de las letras latinoamericanas, gracias a tres artículos que forman la sección titulada “De cruces e innovaciones”. Primero, Álvaro Salvador, en “¿Qué es poesía? Dices mientras clavabas... Reflexiones sobre el fenómeno mediático de la actual *parapoesía* española”, lanza una mirada crítica sobre la poesía contemporá-

nea española nacida en línea y convertida en un éxito de ventas, y establece la distancia entre ésta y las características usualmente atribuidas a textos considerados poéticos. En segundo lugar, Victoria Martinetto, en “La estética de la ambigüedad. Bibliografía ilustrada de Mario Bellatin”, examina la manera como este autor establece un diálogo implícito entre su producción literaria y fotográfica, particularmente aquella difundida en redes sociales, para construir así un personaje y un universo autoficticio. Y, finalmente, este volumen se cierra con el estudio de Héctor Perea, “Las tramas de la trama en la reconstrucción del tiempo. El cine ilimitado de Diego Bonilla”, que explora las ricas posibilidades de los medios digitales para renovar las formas narrativas, en el caso concreto del artista multimedia mexicano Diego Bonilla.

Quisiéramos agradecerle a Roy Palomino su talento gráfico; a Victoria Ríos Castaño, Tíehi Disseka Michelet Gondo y Erik Le Gall, las sutilezas de la traducción; a Yrma Patricia Balleza Dávila, M. del Carmen Domínguez Gutiérrez, Marisol Luna Chávez, Florence Mian, Diana Paola Pulido Gómez y Carlos Sifuentes, las múltiples y minuciosas lecturas y relecturas de este volumen que renueva nuestra pluralidad a la propuesta de enfoques críticos, esta vez en el campo de la genericidad literaria.

ERI y SMG

LAS VÍAS DE LA GENERICIDAD

La généricité ou le discours codifié : genèse et évolution dans l'histoire

Théophile Kouï

Université Felix Houphouët-Boigny

kotheophile@yahoo.fr

Resumen: En la medida en que la noción de literatura se inscribe en la episteme de una sociedad y una cultura, el género literario sufre sus metamorfosis y sus mutaciones. La novela latinoamericana del siglo XX ilustra esta metamorfosis: *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez difieren por los códigos del discurso.

Palabras clave: genericidad, discurso, código, historia, episteme

Résumé : Dans la mesure où la notion de littérature s'inscrit dans l'épistémè d'une société et d'une culture, le genre littéraire en subit les métamorphoses, les mutations. Le roman latino-américain du XX^e siècle est l'illustration de cette métamorphose au sein d'un même genre qu'est le roman. *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos et *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez diffèrent par les codes du discours.

Mots clé : généricité, discours, code, histoire, épistémè

Abstract: When the notion of literature is inserted in the episteme of a society and its culture, literary genres suffer metamorphosis and mutations. The Latin American novel of the XXth century illustrates this metamorphosis. *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos and *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez show differences in the codes of their discourses.

Keywords: Genericity, discourse, code, history, episteme

Introduction

Le genre est certainement l'un des problèmes importants de la théorie littéraire dans la mesure où, identifié depuis l'Antiquité grecque, il a toujours joué un rôle de premier plan dans le développement de la littérature. Apparus comme des formes fixées ou ritualisées des discours, les genres sont aux sources de la genèse de la littérature. Phénomène primordial des cultures et des sociétés, l'art verbal n'avait pas une fonction esthétique. Associé à la danse et à la musique, l'art verbal avait une fonction rituelle ou en tout cas pratique. C'est ce qu'exprime Eleazar Meletinsky lorsqu'il écrit :

À l'origine, les genres quels qu'ils soient, incantations, chants de chasse et de guerre, lamentation funéraires, invectives ou chants d'injures, plusieurs chants purement rituels, saisonniers ou liés aux rites de passage, ont un but pratique et magique. Ils sont fonctionnels et se réfèrent à des lieux, des temps, une circonstance, une situation, un rite précis. (Meletinsky 24)

Mais l'évolution du statut des genres s'inscrit dans celle de la littérature elle-même à travers le temps et l'espace. Pendant la longue période qui va de l'Antiquité grecque au XIX^e de notre ère, ont prévalu la tradition et la norme, ce qui réduisait l'œuvre littéraire à la reproduction de modèles et de genres. Mais le XIX^e siècle marque un tournant dans la mesure où en donnant naissance au romantisme plutôt porteur des souffles du modernisme, il amorçait le divorce avec la mentalité mytho-poétique, gardienne de la tradition. Certes, les genres canoniques, l'épique, le lyrique, le dramatique continuaient d'encadrer la production et la réception de l'œuvre littéraire. Mais à partir de la fameuse querelle entre les Anciens et les Modernes, suscitée par la vision romantique de la production littéraire en Occident, la conscience créatrice individuelle a pris le pas sur la tradition et la rhétorique, ouvrant par la même occasion des perspectives nouvelles à la créa-

tion artistique¹. Car désormais libéré du carcan de l'autorité de la tradition, l'artiste peut donner libre cours à son imagination. C'est ainsi que s'amorce progressivement le changement de statut des genres sur le plan théorique. Du statut de gardiens de normes rigides, ils passent à celui de principes encadrant des pratiques discursives. C'est cette évolution, cette mutation qu'observait Robert Escarpit lorsqu'il a écrit :

La notion de genre est ancienne et tire son origine des classifications aristotéliennes. Mais alors que le XVIII^e siècle classique voyait encore dans les genres des catégories immuables aux caractères fixes, Brunetière leur donne soudain la fluidité, le mouvement des espèces vivantes.²

C'est que la littérature elle-même, faut-il le rappeler, est un fait social et historique qui, en tant que représentation d'une formation sociale donnée, quel que soit le genre de l'œuvre littéraire, transcrit les contradictions, les antagonismes inhérents aux enjeux sociaux et historiques. On observe ainsi que la question de l'historicité est au cœur de la notion même de littérature et c'est ce que confirme Eva Kushner en ces termes :

Nous devons (cependant) cerner l'objet spécifique de l'histoire de la littérature, sans oublier les variations auxquelles il est lui-même soumis au cours de l'histoire. Or, la notion de littérature ainsi que celle de son histoire sont relatives à l'épistémè d'une société et d'une culture donnée à un moment précis de leur histoire. (Kushner 117)

C'est le lieu de préciser que cette conception de la littérature identifie l'œuvre à un système de symbolisation sociale, ce qui affranchit l'écrit esthétique de la nécessité de la communication pratique. Ici, ce qui prime, c'est la fonction poétique et c'est dans cette perspective que le formalisme russe, en privilégiant la forme

¹ Robert Escarpit, *Histoire de l'Histoire de la littérature, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III, publié sous la direction de Raymond Quereau, Paris : Gallimard, 1959, p. 1781.

et la structure, jette les bases des études littéraires en tant que langage systématique.

Cette caractéristique initialement propre à la poésie s'étend désormais à tous les genres littéraires. Si on érige la fonction poétique du langage en critère privilégié de la littérarité, on pourrait même envisager le principe de l'unicité de la littérature. Mais, même dans ce cas, les genres ne sont pas pour autant abolis, ils continuent de jouer leur rôle institutionnel comme « horizons d'attente » pour les lecteurs, « modèles d'écriture » pour les auteurs.

En tant qu'institution, la littérature s'évertue à perpétuer le système générique, non seulement en tant que modèle d'écriture pour les auteurs, mais aussi pour faciliter le travail des éditeurs et des diffuseurs. Les para-textes mentionnent le genre de l'ouvrage. En aval, la réception peut être aussi conditionnée par le système générique.

Genre et histoire

L'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance, le baroque, le classicisme, constituent les différentes époques de la longue période de l'histoire de la littérature dominée par la poésie rhétorique et normative. Cette période s'étend jusqu'au XVIII^e siècle, le siècle des Lumières au cours duquel, comme l'on sait, s'amorcent les remises en cause de l'autorité et de la tradition qui annoncent un changement d'épistémè dans la culture occidentale. Mais il faudra attendre le XIX^e siècle et l'éclosion du romantisme pour que le changement prenne corps sur le plan de la création littéraire. Ce changement se traduit par le triomphe de la conscience créatrice individuelle sur la tradition et la poésie rhétorique et normative.

Synonyme de l'apparition de nouveaux genres, le changement opéré dans le champ de la littérature pose le problème des conditions de leur émergence. C'est dire que le genre littéraire offre un vaste champ heuristique que de nombreux chercheurs ont investi depuis l'Antiquité comme l'indique Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*.

Le roman est un genre de l'art littéraire. Le discours romanesque est un discours poétique, mais qui, en effet, ne se case pas dans la conception actuelle du discours poétique, fondée sur certains postulats restrictifs. Cette conception, au cours de sa formation historique, d'Aristote à nos jours, s'est orientée sur des genres définis « officiels », et se trouve liée aux tendances historiques précises de la vie, des idées, et des mots. Aussi, toute une suite de phénomènes sont restés en dehors de ses perspectives. (Bakhtine 90)

Mais avant d'en venir aux questions de fond qui sont au cœur des débats entre les chercheurs, commençons par la question de l'origine des genres.

L'origine des genres

Poser le problème de la genèse des genres, c'est poser aussi celui de la genèse de la littérature elle-même. D'où viennent les genres ? Comment sont-ils nés ? Existents-ils dans toutes les aires culturelles ? Rappelons que les ancêtres lointains de la littérature étaient présents dans toutes les aires culturelles, des incantations, des chants de guerre, etc. En d'autres termes, c'étaient des discours génériques qui avaient un but pratique, rituel, religieux ou magique.

Dans le processus de structuration de la littérature par le canal de la syncrétisation, et surtout de l'autonomisation, les genres ont également évolué et se sont diversifiés. Et c'est pourquoi la réponse de Tzvetan Todorov à la question de l'origine des genres est que les genres ont toujours existé.

D'où viennent les genres ? Eh bien, tout simplement d'autres genres. Un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou plusieurs genres anciens : par inversion, par déplacement, par combinaison.

Un « texte » d'aujourd'hui (cela aussi est un genre, dans un de ses sens) doit autant à la « poésie » qu'au « roman » du XIX^e siècle, tout comme la « comédie larmoyante » com-

binait des traits de la comédie et de la tragédie du siècle précédent. Il n'y a jamais eu de littérature sans genres, c'est un système en continuelle transformation, et la question des origines ne peut quitter historiquement, le terrain des genres mêmes : dans le temps, il n'y a pas d'« avant » aux genres. (Todorov 47)

Ainsi donc, pour Todorov, la question de l'origine des genres n'est pas de nature historique ; mais plutôt systématique. La légitime question de l'origine ne doit pas être posée en terme chronologique mais porter plutôt sur les facteurs qui rendent propices la naissance de nouveaux genres.

Ces observations de Tzvetan Todorov ont l'avantage de recentrer la question du genre sur les discours. L'origine systématique du genre trouve son explication dans la nature même des genres qui ne sont, somme toute, que des actes de parole. C'est la codification des propriétés discursives des actes de parole qui produit les genres.

Rapports entre structures sociales et genres littéraires

Loin d'être statique et fermé, le système générique est très ouvert et partant, susceptible d'évoluer. Cette évolution peut être étudiée à partir de paramètres divers et variés et notamment du point de vue de leur genèse. Il serait particulièrement fécond du point de vue heuristique de procéder à l'étude de l'histoire d'un genre donné (roman, tragédie, etc.) dans différentes littératures nationales, comme celles de la France, de l'Angleterre ou de l'Allemagne. Mais, une telle étude exige un espace plus important que le cadre étriqué de cette présente communication. Et puisqu'il faut opérer un choix, j'ai choisi d'étudier les transformations des genres dans une période historique donnée.

Je voudrais m'intéresser ici particulièrement au rôle des facteurs sociaux dans les mutations des systèmes génériques. À cet égard, on convoquera les réflexions d'Éric Köhler en la matière. L'intérêt majeur des travaux d'Éric Köhler réside dans la mise en évidence dans les formations sociales occidentales des relations entre l'évolution des structures sociales et l'avènement de nou-

veaux genres littéraires. En clair, la prépondérance de l'épopée médiévale jusqu'au XVIII^e siècle serait la transcription en terme générique des intérêts idéologiques et sociaux de la noblesse d'épée dont les valeurs sont au cœur de l'épopée et du roman de chevalerie. À cet égard, voici comment Mikhaïl Bakhtine analyse le chronotope de ce qu'il appelle les genres nobles :

Les catégories axiologiques et temporelles du commencement et de la fin absolus ont une importance énorme pour la perception du temps et des idéologies du temps absolus. Le commencement est idéalisé, la fin est assombrie (la catastrophe, le « crépuscule des dieux »). Cette perception du temps, et la hiérarchie des temps qu'elle détermine, imprègnent tous les genres nobles de l'antiquité et du moyen âge. Elles pénètrent si profondément dans les fondements même de ces genres qu'elles continuent à y vivre aux époques ultérieures, jusqu'au XIX^e siècle et même au-delà. (Bakhtine 455)

Mais au XVII^e siècle, sous le règne de Louis XIV, l'épopée médiévale perdra progressivement sa suprématie au profit de la tragédie, plus apte à transcrire la situation historique de la noblesse de cour. Les valeurs historiques et sociales de la noblesse de cour sont transcrites notamment dans les tragédies de Corneille et de Racine. L'Antiquité et le Moyen Âge continuaient à servir de source ou plus exactement de cadre historique pour les héros de ces tragédies. Mais les aspirations historiques et sociales de la classe dominante avaient complètement changé, précisément parce qu'historiquement, le XVII^e siècle incarne le classicisme ; et l'épistémè classique est idéologiquement porteuse de valeurs de la noblesse de cour. Les valeurs aristocratiques dont l'honneur, le culte de la généalogie du sang noble, l'héroïsme, constituent en effet la substance de la tragédie, genre en vogue à la cour du roi Louis XIV.

Mais l'ascension économique de la bourgeoisie et son irruption sur la scène politique avec la Révolution française contribue

à détrôner la tragédie au profit du roman qui prend désormais l'ascendance sur l'ensemble des genres traditionnels.

La démarche d'Éric Köhler ouvre des perspectives intéressantes en termes analytiques dans la mesure où, en fonction des valeurs qu'ils véhiculent, certains genres littéraires sont jugés plus aptes que d'autres à transcrire la situation historique de certaines classes sociales. En fait, le nouveau type de roman qui naît au XVIII^e se voulait consciemment une rupture avec les formes antérieures du roman telles que le roman baroque ou le roman sentimental. Selon Mikhaïl Bakhtine :

Ici, le roman (tant dans la pratique que dans la théorie qui est corrélative) se présente de façon directe et consciente comme un genre critique et autocritique, appelé à renouveler les fondements mêmes de la littérature et du poétisme prépondérants. (Bakhtine 447)

Genre et discours

Le débat sur les genres demeure actuel et je voudrais insister sur une des tendances qui me paraît prometteuse grâce aux avancées des études linguistiques. Il s'agit de la tendance qui pose le problème des genres, leur définition, leurs relations mutuelles en termes linguistiques. C'est notamment le cas de Paul Ricœur qui les définit de la manière suivante :

L'œuvre doit être considérée comme un discours soumis à une forme de codification qui s'applique à la composition elle-même et qui fait du discours soit un récit, soit un poème, soit un essai, etc. C'est cette codification qui est connue sous le nom de genre littéraire. (Ricœur 137)

Ainsi, le genre est le produit d'une opération de codification discursive, ce qui naturellement problématise un cadre institutionnel dans lequel la codification s'opère bien entendu dans le respect des normes. Mais, cela revient à étendre la problématique du genre à tous les discours – qu'ils soient littéraires ou non –. C'est ce qu'indique Tzvetan Todorov lorsqu'il affirme :

Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification des propriétés discursives. (Todorov 61)

Cependant, cette mise en relation des genres et des actes de parole pose le problème du choix des actes qui accèdent au statut des genres et des mécanismes de la codification. Mais à cette préoccupation, Todorov apporte une réponse explicite qui convoque à la fois les concepts des genres comme institution et surtout d'idéologie.

Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent de l'établir avec une plus ou moins grande certitude. Ce n'est pas un hasard si l'épopée est possible à une époque, le roman à une autre, le héros individuel de celui-ci s'opposant au héros collectif de celui-là ; chacun de ces choix dépend du cadre idéologique au sein duquel il s'opère.

L'émergence, la prépondérance et le déclin des genres, bref, leur évolution sont en rapport avec la dynamique que l'histoire imprime aux sociétés dans la diversité des aires culturelles. L'articulation ainsi établie entre le genre littéraire et l'idéologie induit également des rapports entre l'évolution des structures et l'émergence des nouveaux genres littéraires. Et puisque de cette observation, il résulte que chaque époque génère son système de genres en rapport avec son idéologie dominante, les genres apparaissent comme des structures institutionnelles qui mettent en évidence les traits caractéristiques de la société à laquelle ils appartiennent.

En guise d'exemple, on peut convoquer ici les caractéristiques du récit données par Mikhaïl Bakhtine :

Le monde du récit épique, c'est le passé héroïque national, le monde des « commencements » et des « sommets » de l'histoire nationale, celui des pères et des ancêtres, des « premiers » et des « meilleurs ». L'important, ce n'est pas que le passé se présente comme le contenu de l'épopée. La référence et la participation du monde représenté au passé, voilà le trait constitutif formel du genre épique. Jamais l'épopée ne fut un poème sur l'actualité, sur son temps, et ne devint un poème sur le passé que pour la postérité. Comme genre connu, précis, elle fut d'emblée un poème sur le passé. L'opinion de l'auteur (celui qui prononce le discours épique), immanente à l'épopée et pour elle partie constitutive est celle d'un homme qui se réfère à un passé inaccessible, c'est la pieuse ferveur d'un descendant. (Bakhtine 9)

Il convient de noter qu'au-delà de leur contenu temporel immédiat, les catégories qui incarnent la vision du monde épique, « commencement », « fondateur », « ancêtre », ont une connotation idéologique évidente. En hypostasiant ainsi, le passé dans lequel tout est bon, un passé dans lequel aucune remise en cause n'est possible, on donne un modèle de société dans la mesure où le passé absolu renvoie en fait à l'unique source de valeurs authentiques que sont les ancêtres dont l'exemple, c'est-à-dire l'œuvre historique, doit être perpétué. En d'autres termes, le discours épique, dans sa nature même véhicule un conservatisme débridé. Totalement déconnecté du présent et des problèmes concrets de la société contemporaine, le discours épique renvoie à un âge d'or perdu et célébré avec nostalgie par la classe dominante totalement tournée vers le passé dont les valeurs axiologiques sont érigées en modèles.

En revanche, selon Bakhtine, le roman est plutôt centré sur l'expérience, la connaissance, la pratique et c'est pourquoi « lorsque le roman devient genre prééminent, la discipline principale de la philosophie devient la théorie de la connaissance » (Bakhtine 451).

Le roman et son évolution historique

Lorsqu'on observe la production littéraire dans le monde contemporain, tout au moins dans les aires culturelles les plus prolifiques en la matière, l'Europe occidentale, l'Amérique du Nord, l'Amérique latine et même l'Afrique, on constate une prédominance du roman. Ce genre apparaît incontestablement comme la locomotive de l'évolution littéraire des temps modernes. Du reste, ce n'est pas par hasard que de nombreuses études lui sont consacrées : *La Théorie du roman* de Georges Lukacs (1920), *Pour une sociologie de roman* de Lucien Goldmann (1964), *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine (1978), pour ne citer que ces ouvrages publiés en France.

Pour Mikhaïl Bakhtine, sur le plan historique, le roman est le genre le plus récent. Il serait né en opposition à tous les genres nobles, et notamment au récit épique, idéologiquement enfermé dans un passéisme absolu qui le conduit à un culte de l'âge d'or, précisément élevé au rang du mythe et d'espace privilégié de toutes les valeurs axiologiques. Voici comment Bakhtine explique la genèse du roman :

Le présent, avec son caractère inachevé, considéré comme point de départ et centre de l'orientation littéraire et idéologique, c'est une révolution grandiose dans la conscience créatrice de l'homme. Dans le monde de l'Europe, cette orientation, cet anéantissement de l'ancienne hiérarchie des temps, trouvèrent à s'exprimer fortement dans les genres placés à la frontière de l'Antiquité classique et de l'hellénisme et, dans les temps modernes à la fin du Moyen âge et à la Renaissance. Au cours de ces époques sont posées les fondations du genre romanesque, bien que ses éléments soient préparés de longue date et que ses racines plongent dans le folklore. (Bakhtine 471)

Ce qu'il faut retenir fondamentalement de cette analyse de Bakhtine, c'est la problématique du temps, le rôle central désormais assigné au présent, érigé en nouvelle zone de structuration des représentations littéraires. La prise en charge de la contempo-

ranéité est une des caractéristiques essentielles qui différencient le roman des autres genres. L'irruption du roman sur la scène culturelle est en rapport avec l'ascension économique et politique de la bourgeoisie, qui a joué un rôle idéologique fondamental dans le changement qui s'est historiquement opéré, le passage des sociétés féodales aux sociétés bourgeoises.

Le mode de production capitaliste s'est désormais imposé comme un phénomène universel dans toutes les sphères du globe. Ce n'est pas un hasard si c'est la littérature romantique qui a érigé le roman en genre de première importance, un genre dont l'existence atteste d'un cadre institutionnel dominé par l'idéologie bourgeoise.

Le roman, un genre extrêmement diversifié

En tant que genre ouvert au plurilinguisme en raison même de ses racines folkloriques, le roman est le modèle d'une généricité plurielle. Depuis sa genèse dans l'Antiquité à nos jours, tout en gardant le cap sur les caractéristiques qui fondent pour ainsi dire son identité, notamment le parti pris d'un contact maximum avec la contemporanéité, le roman a toujours joui d'une grande diversité dans son évolution tant sur le plan de sa structure formelle que sur celui de ses thématiques. C'est dans ce registre que réside l'originalité du genre romanesque.

La diversité du roman peut être observée sur le plan diachronique à travers l'évolution de ce genre dans la même aire culturelle.

Le roman en France

La France est l'un des pays où l'institution littéraire est très ancienne et jouit d'un prestige indéniable. Et depuis l'époque romantique et la victoire des Modernes sur les Anciens, le roman est le genre dont la pratique offre aux écrivains prestige et fortune. Il y existe une tradition de critique littéraire qui joue un rôle essentiel dans l'évolution de la littérature. À cette tradition nous devons la typologie du genre romanesque. Elle parle du roman historique, du roman psychologique, du roman éducatif, du ro-

man policier, du roman colonial, du roman de science-fiction, etc. Ces types de romans correspondent à des caractéristiques précises en rapport avec le continu ou la nature des héros romanesques. À cet égard, on peut prendre l'exemple du roman colonial. Au moment de l'apogée de son empire colonial, est née en France une variété de romans, appelée roman colonial. Ce type de roman est cultivé par des adeptes du système colonial et du racisme qui en est le fondement. Le roman colonial s'évertuait à justifier le système colonial en prêchant le bon droit du colon qui en tant que membre d'une race dite supérieure s'arrogeait le droit de réduire en esclavage des êtres humains dont le tort était d'avoir été vaincus par des armes. Le statut d'indigènes exposait les peuples conquis à l'arbitraire, à l'humiliation et à la négation de leurs droits, y compris le droit à la vie. Le roman colonial est un roman à thèse. C'est une représentation de l'univers colonial européen où sont aux prises le colon européen et l'indigène africain dans un espace où la place du second est constamment niée. Car, en réalité, et malgré les apparences, nous sommes dans le classique de relation maître/esclave. Et c'est précisément cette relation qui est l'objet de la justification.

Le discours du roman colonial est centré sur des topiques qui renvoient à des catégories dévalorisantes sur le plan axiologique : le colonisé est un ivrogne, un voleur, un menteur, un paresseux, etc.

On pourrait évoquer aussi une autre variété de roman français, le nouveau roman dont l'un des auteurs les plus représentatifs est Alain Robbe-Grillet qui en publie la théorie en 1964. Le nouveau roman se caractérise essentiellement par son hostilité à la psychologie et son goût pour les descriptions minutieuses et objectives des objets, espaces ainsi que par sa propension à la réflexion et à la valorisation du langage, érigé en un centre d'intérêt en soi.

Le roman hispano-américain

Le rayonnement du roman hispano-américain dans la sphère mondiale est incontestable et mérite, dans un forum comme celui qui nous réunit ici, où se débat la thématique de la généricité,

qu'on en parle. Mon propos se limitera à quelques généralités, car ce qui m'intéresse ici, c'est la diversité du roman hispano-américain, diversité formelle et thématique qui vient confirmer la fidélité du roman à sa vocation générique. De ses origines au XIX^e à aujourd'hui, le roman hispano-américain a considérablement évolué au point que la critique a établi une ligne de démarcation entre le roman hispano-américain traditionnel qu'incarnent *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *La vorágine* de José Eustasio Rivera d'une part, et d'autre part le nouveau roman hispano-américain.

Le courant traditionnel du roman hispano-américain s'étend en fait à tout le roman régionaliste que Milagros Ezquerro définit de la façon suivante :

Est appelé régionaliste toute œuvre littéraire qui emprunte ses thèmes et ses personnages à la vie et aux hommes d'une région déterminée (la pampa, la forêt, les hauts plateaux, les plantations tropicales, la sierra, etc.) : la description des paysages, des coutumes locales, de la faune et de la flore, y tient généralement une grande place, les personnages s'y expriment dans une langue qui essaye de reproduire lexicalement, syntaxiquement et phonétiquement le parler propre aux habitants de la région qui est invariablement en espagnol incorrect, très coloré d'américanisme et mêlé de mots et de tournures empruntés aux langues indigènes (quechua, aymara, guarani, nahuatl, etc. Des variétés du régionalisme sont selon les époques et les régions (le gaucho de la pampa argentine), le nativisme, l'indigénisme, le négriisme. (8)

Il est reproché au roman traditionnel son caractère naturaliste et documentaire, sa tendance au schématisme qui lui voile une perception plus perspicace et plus complexe de la réalité historique. Civilisation et barbarie, les deux catégories sur lesquelles repose la vision de l'univers dans le roman traditionnel hispano-américain, constituent en réalité la révélation du manichéisme qui sous-tend toutes les postures populistes.

À propos du roman traditionnel hispano-américain, le critique espagnol Fernando Morán observe :

En su primer momento de recepción en los países extra europeos, la novela es un arma de lucha contra la naturaleza y la barbarie. La novela sudamericana europeizante se cobija bajo una bandera desplegada bajo el título de la obra de Sarmiento Facundo: civilización y barbarie. (262)

À ce roman traditionnel s'oppose le nouveau roman. Mais loin de se réduire à la contradiction régionalisme/universalisme, cette opposition repose à la fois sur une conception différente du rôle de la littérature dans la société et partant, sur la vision de la forme et du contenu du roman. Évidemment, la légitime quête de l'universalisme s'inscrit dans la démarche normale des sociétés qui entendent s'ouvrir sur le monde, rompre la longue solitude imposée d'abord par leur statut de colonie, puis de néo-colonies. Incarné notamment par *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez et *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, le nouveau roman hispano-américain se caractérise par la rénovation de l'écriture romanesque identifiée dans deux catégories qui reviennent très souvent dans le discours critique sur les œuvres concernées : il s'agit des expressions « réalisme magique » et du « réel merveilleux ». En effet, l'une des options innovantes du nouveau roman aura été l'abandon de la linéarité dans la vision du temps. Cela ne veut pas dire que nous avons affaire avec une société anhistorique.

Il s'agit de la recherche d'une historicité qui intègre les visions des peuples latino-américains. Et c'est ce qu'indique bien Carlos Fuentes lorsqu'il affirme à propos de *Cien años de soledad* :

Uno de los aspectos extraordinarios de la novela de García Márquez es que su estructura corresponde a la de esa historicidad profunda de la América española: la tensión entre Utopía, Epopeya y Mito. (Fuentes 59)

Conclusion

Si les genres sont les produits du discours codifié, dans la mesure où ces codifications du discours en genre obéissent à des intérêts historiques et sociaux des classes dominantes, la pluralité des genres est inscrite dans la marche de l'histoire.

Dans le cadre restreint de cette communication, je n'avais pas d'autres choix que de réduire de façon drastique les aires culturelles qui m'ont servi d'exemples.

L'histoire de la littérature africaine et nord-américaine est particulièrement intéressante du point de vue du fonctionnement de la généricité. À cet égard, les romans d'Ahmadou Kourouma et de Tony Morrison méritaient d'être évoqués notamment en raison du choix de leur langage et de leur chronotope.

Desafío a los géneros. Devaneos y audacia en una literatura sin tradición

Adriana Mancini

Universidad de Buenos Aires

adelos.ma@gmail.com

Resumen: A partir del ensayo “El escritor argentino y la tradición”, de las reflexiones sobre la incidencia de la lectura en los límites entre géneros literarios y de las estrategias para la aceptación de las formas literarias de Jorge Luis Borges, se propone considerar las variaciones genéricas y su funcionalidad en autores argentinos que han marcado un punto de inflexión en su creación estética.

Palabras claves: literatura argentina, géneros, límites, recursos formales

Résumé : À partir des réflexions sur l’incidence de la lecture dans la délimitation des genres littéraires, de l’essai « L’écrivain argentin et la tradition » et des stratégies pour l’acceptation des formes littéraires de Jorge Luis Borges, nous examinerons les variations génériques et leur fonction chez des auteurs argentins qui en ont fait un point d’inflexion de leur création esthétique.

Mots-clés : littérature argentine, genres, limites, procédés formels

Abstract: This study focuses on Borges’s “The Argentinian writer and tradition”, his reflections on how the act of reading establishes boundaries between literary genres, and the strategies he proposes to achieve the acceptance of new forms of literary representation. Genre variations and their functionality in some Argentine authors who have marked a turning point in their aesthetic creation are also considered.

Keywords: Argentine literature, genres, limits, formal resources

Los géneros, o los distintos modos de representar la literatura, arrastran consigo la dificultad que presenta la literatura cuando se pretende delimitar con precisión sus límites. Siempre hay algo que pareciera escabullirse, una arista que se desvanece o una perspectiva que devela algún costado no contemplado a través de los siglos en las obras que la componen. Por ejemplo: ¿cuál sería la distancia inequívoca, justa y verosímil en su relación con el referente?; ¿puede el lenguaje, que es un instrumento sucesivo en el tiempo, dar cuenta de lo simultáneo? El personaje Borges lo plantea en “El Aleph”: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor.” (*Obras completas* 624). Su desesperación es cómo narrar lo infinito, lo simultáneo. El relato lo resuelve y pauta el recurso formal que intenta, y logra, la representación ficcional de la totalidad. Pero, “¿Pueden las palabras mostrar sin esconder?” (Borges, *El idioma de los argentinos* 75), ¿dónde se trazan las líneas que pretenden separar los diversos modos de representar lo real o expresar lo imaginario? “¿Es la escritura una haragana artillería hacia lo invisible?” (Borges, *El idioma de los argentinos* 143).

Una de las virtudes del género fantástico, según define Rosalba Campa, es ser un “escándalo para la razón” (s/n). Pero a su vez, paradójicamente, la literatura fantástica pergeña respuestas para aquello que la razón no logra dar. Héctor Libertella en su novela *El árbol de Sausurre* subraya el “accidente semiótico” (ctd. en Villoro 49) presente en el déictico español *yo*, palabra que representa la instancia primaria de la identidad, está formado por la tensión entre una conjunción y una disyunción. La sabiduría del lenguaje marca lo propio del sujeto y la literatura lo explícita. Soy yo y también soy un otro, tal como lo expresó Flaubert refiriéndose a Mme. Bovary, Rimbaud y como lo sugiere apelando al espectador la pintura “El bar del Folies Bergère” de Eduard Manet.

En términos de Benedetto Croce, la pregunta sería ¿cómo lo intuitivo, que es una forma de conocimiento a través de la fantasía, se distingue de lo conceptual que es una forma de conoci-

miento a través de la razón?: “El hombre práctico, finalmente, profesa vivir de intuiciones más que de razones” (Croce, *Estética* 5). Habría que aclarar que la palabra “intuición” en Croce habría que tomarla como una suerte de epifanía; “en el sentido estricto de percepciones instantáneas de una verdad [...]” (Borges, *El idioma de los argentinos* 76).

Para Adolfo Bioy Casares, la literatura es una casa donde vivir y esa casa que es la literatura, su literatura, es atemporal, eterna. Su amigo Borges, da un paso más allá y generaliza la idea afirmando que la literatura promete la inmortalidad: “la inmortalidad está en la memoria de los otros o en la obra que dejamos” y remata la frase con una aparente paradoja: “Qué puede importar que esta obra sea olvidada” (*Borges oral* 39). Pero Borges la desentraña con un ejemplo: “Yo estoy usando la lengua castellana ¿Cuántos muertos castellanos están viviendo en mí?” (40). Acerca de la noción de la literatura como casa, como refugio inviolable, y dando un salto en el tiempo dentro del estrecho sistema literario argentino, cabe considerar la reflexión de un crítico avezado en el género poesía, Enrique Foffani, quien dedicó un exhaustivo prólogo a una compilación de la obra de Tamara Kamentzein. Esta poeta argentina contemporánea editó en 2012 un libro que reúne todos sus libros de poesía y lo tituló *La novela de la poesía*. En el prólogo, titulado “La poesía como novela luminosa” (paráfrasis del título de una novela de Mario Levrero, *La novela luminosa*, cuyo género es de configuración difusa) Foffani propone la idea acerca de que la decisión de Kamentzein de reunir todos sus libros de poemas es como si la autora hubiera decidido hacer una casa para ellos. Y esa casa es un espacio que puede aparecer con diversas dimensiones o variadas formas. Así, concluye Foffani, la poesía, en este caso la poesía de Kamentzein, construye su propia novela y esa *anamorfosis* ilumina aspectos que estaban en la obra, sí; pero agazapados. El resultado de una operación formal da la opción al lector de intervenir en el texto desde otro lugar. Entrar a él por un lado distinto, en definitiva, la obra es otra. Entonces, la literatura, se desplaza, se escabulle y es allí donde reside su fuerza y su

potencialidad. Asimismo, los géneros han provocado definiciones contradictorias que van desde la rigidez de sus límites, ya establecidos en la *Estética* de Aristóteles, a la flexibilidad que propone Benedetto Croce.

El ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” justifica la literatura contemporánea argentina como una literatura de mezcla, alquimia, crisol de lenguas y formas. Autores como Witold Gombrowicz, Roberto Arlt, Borges, Juan José Saer, entre muchos otros han puesto en práctica de una u otra manera esta idea acerca de la orfandad argentina; la carencia de una tradición fuerte que otorga libertad para servirse de otras literaturas del mundo sin culpas ni reparos.

Nuestra mejor tradición es un país futuro [...] Podemos prescindir de cierto provincialismo del que adolecen algunos europeos. Es natural que para un francés la literatura sea la literatura francesa. [...]. Creo que nuestra tradición es toda la literatura universal y creo también que tenemos derecho a esa tradición [...]. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga (a los irlandeses a los judíos) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia, que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas (Borges, *Obras completas* 287)

En otra de sus conferencias, después de afirmar que Edgar Allan Poe inventa el género e incorpora en el relato las pautas para su lectura y antes de reflexionar sobre la génesis del poema “El cuervo”, Borges se detiene en el valor, incluso, en la existencia o en la esencia de los géneros literarios. Se remite a Benedetto Croce y cita de su *Estética* un párrafo en el que el pensador italiano sostiene: “Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética es como decir que las tapas son amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda” (ctd. en *Borges oral* 63) Sabemos que Croce brega por la flexibilidad de los límites genéricos cuando éstos puedan ejercer cierta coerción en la creación artística, pero a su vez, Croce tiene en

cuenta la utilidad de las distintas formas genéricas para cuestiones tales como, por ejemplo, estudiar la historia de la literatura. De alguna manera, Borges también abona la idea de cierta función positiva de los géneros literarios, pues en el mismo texto sostiene que “pensar es generalizar y necesitamos de esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios?” (63)¹. Pero, a su vez, en la misma conferencia Borges da entidad funcional al lector, elemento imprescindible en el circuito literario. Los textos existen porque hay un lector que los lee, que los articula y amolda el contenido a una forma particular “Los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que son leídos” (63). Estas reflexiones son pertinentes para pensar no solo la literatura y sus posibles formas; sino la propia obra borgeana que está atravesada por lo que él llamó “juegos de un pícaro.” En “Las calles”, primer poema de *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923 y escrito cuando Borges regresa a Buenos Aires, a los 21 años, después de su larga estadía en Suiza, podemos leer una preceptiva de su composición literaria. El poema en general y algunos versos en particular, señalan el material, el proyecto, la ambición literaria borgeana. Hay poemas del mismo libro con estas características, sean: “Arrabal”; “Versos de catorce”, “La guitarra”, “Recoleta”, entre otros. Pero elijo para completar el ejemplo “Fundación mítica de Buenos Aires” de *Cuaderno San Martín* de 1926. Allí el yo poético construye para sí una pertenencia, una tradición que se afirma sin reparos como derecho adquirido y ventaja al resto de los escritores del sistema literario argentino. “¿Y fue por ese río de sueñera y barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?”

¹ Esta reflexión da lugar a pensar en el personaje de “Funes el memorioso”, Funes no puede generalizar, por lo tanto, tampoco puede pensar. Es notable, dando un paso más allá, y pensando en el destino de muerte heroica con el que Borges premia a sus personajes dilectos: Juan Dahlman sería un caso ejemplar, le da la oportunidad de una muerte digna aunque pueda leerse como una borrosa ensoñación. En cambio, Funes muere sin siquiera la opción que el arte aporta, muere como cualquier ser mortal: “Irineo Funes murió en 1889 de una congestión pulmonar” (Borges, *Obras completas* 490).

(121). El *yo* arrogante y decidido también diseña los materiales, el tiempo y el espacio que desplegará el escritor en su proyecto literario. Quiero decir que con una forma, en este caso la poesía, pero sucede también con sus ensayos, Borges anticipa la estructura y el contenido de toda su obra narrativa. En el caso de sus ensayos, para dar sólo un ejemplo, recordemos la primera frase del primer ensayo “El tamaño de mi esperanza” del libro homónimo, donde determina tajante su público haciendo un recorte firme que hoy no dudaríamos en considerarlo xenófobo. “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que ensayo *Evaristo Carriego*, es otro caso no responde a las expectativas del género ensayo ni a las expectativas de su título. Pero, quizá, la mayor picardía borgeana haya sido “El acercamiento a Almotásim”. Un texto que data de 1935, y que apareció originalmente en la sección Notas del libro *Historia de la eternidad*. Esta pieza borgeana se articula como un comentario bibliográfico de un libro que –como se supo después– era inexistente. Borges inventa el argumento de la supuesta novela y lo incorpora al cuerpo de la nota bibliográfica, que fue leída como tal y hasta hubo quienes encargaron la novela reseñada que, según la nota borgeana, había sido publicada en Londres y cuyo título, *A game with shifting mirror*, formaba parte como subtítulo de los datos de rigor para una nota bibliográfica, daba pautas de la ficción o meta ficción que Borges con picardía había configurado. Un guiño que muchos no supieron captar. Hoy, la Nota bibliográfica en cuestión es leída como otra de las ficciones borgeanas. La idea de Borges sobre la ductilidad de los géneros literarios y la intervención del lector en su determinación se afirma en el ensayo que Borges escribe en 1953 en colaboración con Margarita Guerrero. En este caso, en *El “Martín Fierro”*²,

² En este estudio, *El “Martín Fierro”* realizado “con Margarita Guerrero”, tal como señala la tapa del libro, aparecen tres referencias a la literatura. Una sobre el arte en general: “No en vano el arte es, ante todo, una forma de ensueño” (19). Las otras son menciones que remiten a dos de los más conocidos cuentos de Borges, sin nombrarlos, incluso entreverando sus argumentos: “En una pulpería injuria a una mujer, obliga a su compañero, un negro, a pelear y

Borges ocupa el lugar de un lector crítico y su objeto de análisis es el famoso poema de la gauchesca *Martín Fierro* de José Hernández. Sabemos que esa voz que expresa al gaucho, devenido matrero por la persecución policial de acuerdo a la política del gobierno de la época, es una voz construida por los intelectuales de la ciudad. El estudio de Borges, lo pone en evidencia con un selecto oxímoron: “El poema entero está escrito en un lenguaje rústico o que estudiosamente quiere ser rústico; [...]” (12). En este ensayo Borges concluye que el poema de Hernández se lee con el mismo placer con el que se leían las epopeyas griegas, “salvando las distancias y sin afán de comparación” (101) aclara con solapada ironía y parte de las consideraciones que Leopoldo Lugones publicó sobre *Martín Fierro* en *El payador*, libro que recoge sus conferencias dictadas durante 1913 y que atribuye al poema de Hernández características épicas. Así, Borges, toma esta idea y argumenta:

La palabra *epopeya* puede prestarnos otro servicio. El placer que daban a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una pre-forma de la novela. Así *descontando el accidente del verso* cabría describir al *Martín Fierro* como una novela. Esta definición es la única

brutalmente lo asesina en un duelo a cuchillo” (51) Hasta aquí la escena de *Martín Fierro*. Inmediatamente después leemos una explicación específica desde una perspectiva semántica y de valor literario que remite a la escena final de “El Sur” dando pautas del desenlace final que el cuento deja abierto: “Hemos escrito que lo asesina y no que lo mata, porque el insultado que se deja arrastrar a una pelea que otro le impone, ya está dejándose vencer por ese otro”. (51). La tercera remisión es más explícita aunque se presente entre paréntesis: “(Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su hermano)” (86). Es evidente la alusión a “El fin”, relato publicado en 1944 en *Artificios*, nueve años antes de la publicación de *El “Martín Fierro”*; el escrito se abisma y los recursos literarios impregnan el ensayo desvirtuando las características del género. La estrategia expuesta en “Evaristo Carriego” se repite en este ensayo sobre *Martín Fierro* veintitrés años más tarde. Guños a los lectores y puesta a prueba de los límites genéricos.

que puede transmitir puntualmente el orden de placer que nos da y que coincide, *sin escándalo*, con su fecha, que fue, ¿quién no lo sabe?, la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoyewski, el de Flaubert. (101, resaltados míos)

La sutileza con la que Borges usa el recurso de la ironía no tiene parangón. Ese “sin escándalo” connota un espectro amplio de sentidos, entre los que puede pensarse la parafernalia con la que se constituye al gaucho Martín Fierro en héroe nacional, una estrategia política frente a la masiva inmigración de la época a la que Lugones llamó “plebe ultramarina” (Prólogo a *El payador s/n*).

La intención de acercar la poesía a la narración tiene su continuidad en otros escritores tanto coetáneos como posteriores a Borges. Uno de los más grandes escritores post Borges es Juan José Saer, argentino que residió la mayor parte de su vida en París y allí escribió casi la totalidad de su obra. Los comentarios y reflexiones de Saer sobre la versatilidad de los géneros, en particular el del género novela en relación con la poesía, dialogan con los de Borges. Entre las explícitas pretensiones de Saer como escritor; una fue la de borrar los límites entre poesía y narración. De hecho, publicó un libro que reúne sus poemas escritos entre 1960 y 1975, y lo tituló “El arte de narrar”. Uno de sus poemas de la primera edición titulado “Rubén en Santiago” remite a ciertos episodios de la autobiografía del poeta nicaragüense Rubén Darío. Según Martín Prieto, crítico especialista en poesía, este poema de Saer se destaca por la confusión que se presenta a lo largo de su desarrollo entre tres personajes, uno de los cuales sería Rubén Darío, otro sería un narrador que –afirma Prieto– coincidiría con el propio autor del poema –Saer– y a esta confusión constitutiva del extenso poema de 120 versos distribuidos en seis páginas, se agrega el uso de una serie de recursos característicos de la narración. Según Prieto, tanto el “conflicto” (108) que plantea el poema como su “encanto” (108) se deben a la inusual y sugestiva superposición entre un personaje y el narrador/autor. El análisis que propone el crítico sobre el libro de Saer *El arte de narrar* y en

particular sobre este poema “Rubén en Santiago”, se sostiene en reflexiones de Saer acerca de su proyecto o ambición de escribir una novela en verso. Pero —remarca Saer— la imposibilidad de hacerlo no residiría simplemente en pasar de prosa a verso, sino en la gran estima que él tenía por el género novela que a fines del SXIX eclipsaba y de allí la inhibición que sentía para hacerlo. Según Saer, era imposible trasvasar a otro género diferente todo aquello que giraba en torno a la novela del SXIX que la impregnaba y la constituía como la economía, el grado de desarrollo del capitalismo, el sistema de ideas y la filosofía de la época.

Hay un contrapunto inteligente entre las hipótesis de Borges y de Saer; juegos y contrajuegos de pícaros que reflexionan sobre el arte de narrar. Para Saer, lo que sí se puede transformar de una forma a otra es la biografía porque es simplemente una sucesión de hechos. Como la de Martín Fierro que para Borges es la historia de las aventuras atractivas de un hombre. En cambio, para Saer sobre el traslado de un género a otro es inocuo para la biografía, que para Saer es una ficción, no acarrearía con la carga ideológica con la que carga la novela; por lo tanto, la biografía puede ser trasladada sin riesgos de pérdidas a verso. En este caso, aclara Saer en una entrevista, para desarrollar su ideal de borrar límites entre narración y poesía habría que darle al poema “tradicionalmente concebido a partir de la compacidad y la concentración de sentidos, la mayor distribución posible, como si fuese, precisamente, un relato, donde el peso específico de cada palabra se disuelve a favor del conjunto de la composición” (ctd en Prieto 110)

La propuesta de Saer nos remite a Silvina Ocampo, cuyo poema ¿Prosa o verso? incluido en una serie que la escritora llamó *Divagaciones* y que no fue seleccionado entre los poemas publicados con el mismo título, plantea la duda genérica:

Dentro de mí otras fuerzas se combaten.,/una combate en
verso. la otra en prosa/ y seguirán peleando hasta que ma-
ten/ la íntima esperanza de haber dado/ algo que viva
fuera de este cuerpo./ una luz en los ojo., un espejo ./ una

mirada que hasta un ciego perciba/ como la antigua salvación del alma : muerto el disfraz impuesto por el ansia / de una vida mejor imaginada./ que huyan sus tenaces inventores /heridos mortalmente de algún crimen/ que aplaude el enemigo de la selva.// (inédito s/n, resaltados míos)

Más allá del valor o disvalor estético de esta pieza, lo que hay que destacar es que, en la creación, las formas son aleatorias, azarosas. Solo importa que lo vital exude del cuerpo que crea. “En la creación dijo alguna vez SO, lo más importante es el pecado” (Becaccece s/n) y para Ocampo la vida es también una creación. “Yo no tengo autobiografía. Tendría que inventarla”.

Uno de sus relatos más conocidos, “Autobiografía de Irene” del libro homónimo (1948) remite a un poema previo de igual título, “Autobiografía de Irene” incluido en *Espacios métricos* un poemario de 1944 y si bien ambas formas, relato y poema, están relacionadas por el título y el tema, la espera de la muerte de Irene en un registro íntimo donde hay un yo poético y un yo narrativo que se refieren a sí mismos y que en algunos momentos se desdoblán hacia un *tu* fuera de sí; las palabras que expresan ese contenido en el poema y en el relato difieren. Cada uno de ellos expresa el mismo tema de manera diversa. Por su parte, también es interesante observar lo que sucede con las narraciones de Silvina Ocampo y sus adaptaciones a otras expresiones artísticas; unitarios televisivos, films u obras teatrales. Hubo guiones para la adaptación fílmica o teatrales de varios de sus cuentos, pero la obra de Ocampo presenta dificultades para la adaptación a otras expresiones genéricas que se deben –a mi entender– a la volatibilidad del punto de vista, al cambio vertiginoso y sorpresivo del encadenamiento de los tiempos verbales, y en contra de lo esperable para un modo de representación fantástico, al escaso, casi nulo diría, uso del modo subjuntivo que es el modo que expresa la irrealidad, el deseo, lo imposible. Dos casos con resultados disímiles dan cuenta de esta problemática estética que se plantea en la adaptación. Uno tiene como sostén el relato “El impostor”

(1948), que tuvo varias versiones para el cine. Una de ellas fue dirigida por el eximio director mexicano Arturo Ripstein, sobre un guion escrito por Manuel Puig. El film se tituló *El otro*, (1984) y el guion de Puig se publicó posteriormente con el título *La cara del villano*. En este caso, a pesar de la valía de sus artífices, – Ocampo, Puig, Ripstein– el film no satisfizo a ninguno de los tres a tal punto que Ripstein retiró la película de circulación. Otro fue el caso de un film basado en el relato “Cornelia frente al espejo” (1988) del libro homónimo, último libro publicado en vida de la escritora. El film se estrenó en 2012 y mantuvo el título del relato “Cornelia frente al espejo” y fue una muestra impecable por la sutileza y la inteligencia con las que se captó la esencia de la estética de Ocampo. Su director, Daniel Rosenfeld y la actriz que representaba a Cornelia, Eugenia Capizzano, fueron los responsables del guion y en una entrevista confesaron que el secreto de la adaptación consistió en respetar absolutamente el texto original. “No cambiamos ni una coma” –presentación de la película en la Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Una decisión inteligente para una escritura inasible, compleja, irreverente con respecto a la gramática y a la sintaxis y que logró una obra otra a partir de la mismidad.

En una esclarecedora entrevista realizada en 1987, Silvina confesó que cada vez que leía la *Metamorfosis* de Ovidio se deslumbraba. Por ese “algo de monstruoso y de mágico, que entrañan las cosas cuando sorpresivamente son otras”. (Becaccece s/n)

En *Invenções del recuerdo*, una publicación póstuma, Ocampo da cuenta de la porosidad expresiva de su obra: “Le hubiera gustado dibujar el arrullo de las palomas” (47), “dibujar una cara encerraba para ella todas las letras” (56).

Para abandonar a Ocampo no puedo sino mencionar una obra en la que su esencia es el devenir de las formas. Describo el procedimiento: Ocampo, artista, esculpe con arena en una playa sobre el mar, el cuerpo de una mujer. Consciente de la fugacidad de su obra, la artista saca una fotografía a la escultura y más tarde escribe un poema que llamó *La estatua de arena* que se publica en

1970 en una edición privada de escasos ejemplares. En 1982, Ocampo regala la impresión fotográfica de su escultura y mucho más tarde, al cumplirse 102 años de su nacimiento, tanto la fotografía como el poema fueron publicados en el suplemento de cultura de un matutino porteño. “Era una mujer de un estilo clásico, me enamoré de esa escultura, y sabía que el agua la iba a destruir en unas horas. Hubiera querido preservarla. Me gustaba tanto ver cómo la luz la transformaba. Era dorada por la mañana, casi blanca al mediodía, rosada al atardecer. Escribí un poema sobre ella para que no desapareciera del todo” (Ocampo, *La estatua de arena* s/n)

Finalmente, una breve mención a Bioy Casares, tercero en esa trinidad que Wilcock consideró divina. Sabemos de las novelas y los relatos de Bioy, de sus colaboraciones con Borges, de guiones cinematográficos, cuentos policiales, hasta de la famosa idea publicitaria que pergeñaron juntos para un producto de la empresa láctea de la familia Casares. Pero, además, Bioy fue un escritor compulsivo, su monumental *Borges* lo demuestra. Escribió numerosas cartas cuando viajaba, y un diario en el que los brevísimos textos que dan cuenta de sus sueños o de sus avatares cotidianos pueden considerarse la mejor obra de Bioy, contradiciendo, en este sentido, la firme opinión de Borges, quien sostenía que cuando se escribían textos breves el escritor declaraba su decadencia. Entre estos textos hay uno, en particular, que paradójicamente, es un fiel y conmovedor fresco de un fusilamiento ejecutado en plena calle por la acción del terrorismo de estado durante la última dictadura militar, escena de la que Bioy fue un testigo ocasional. Y digo paradójicamente porque la ideología de Bioy Casares, era sabido, acordaba con una postura de derecha, conservadora, no militante; fue un antiperonista de ley. Incluso, hay testimonios acerca de que recibió de buen grado el golpe militar del 1976 que destituyó el gobierno de María Estela de Perón que concluiría nueve meses más tarde. Este texto se corresponde con la entrada del día viernes 21 de mayo de 1976 de *Descanso de caminantes* (26-28).

Conclusión: los géneros traicionan. Su génesis es ambigua y sus límites pueden desdibujarse. O con mayor precisión: la creación fluye y las formas la acompañan pero la lectura las modifican, las distorsionan: Y así, Un poema podría leerse como una novela; pero no sería valiosa la inversa. Las biografías son dúctiles, no tienen pretensiones o mejor, no las alteraría en demasía la forma que las expresa y, finalmente, una experiencia de una tarde de cine y amor narrada inocentemente en un diario íntimo puede transformarse en un testimonio que marca las huellas indelebles del horror para la historia de un país.

La transgenericidad en el libro *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo

Trinidad Barrera
Universidad de Sevilla
tbarrera@us.es

Resumen: El artículo estudia el libro *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo, compuesto de prosas, un poema y un caligrama. Analiza la secuencia y la influencia mutua de los textos que forman la obra, ahondando en algunas líneas temáticas, como la presencia del yo, de la mujer, el sexo y la muerte.

Palabras clave: *Espantapájaros*, Oliverio Girondo, caligrama, autobiografía impostada

Résumé : Le livre *Espantapájaros* (1932) d'Oliverio Girondo, se compose de textes en prose, d'un poème et d'un calligramme. Nous analyserons la séquence et l'influence mutuelle des textes qui constituent l'œuvre, en privilégiant certains axes thématiques comme la présence du « je », de la femme, la sexualité et la mort.

Mots-clés : *Espantapájaros*, Oliverio Girondo, calligramme, séquence, autobiographie

Abstract: This article analyses Oliverio Girondo's *Espantapájaros* (1932), which consists of prose, a poem and a calligram. It studies the sequence and the mutual influence of texts, delving into some of their thematic lines, such as the reference to the personal "I", the female presence, sex and death.

Keywords: *Espantapájaros*, Oliverio Girondo, calligram, pseudo-biography

Espantapájaros (1932) es quizás el libro de Oliverio Girondo en el que radique de forma más explícita su estética, su amor a la contradicción, al exceso, a la transgresión, a la metamorfosis mediante un deslizamiento continuo de un género a otro. Este libro resulta uno de los textos más atractivos de la vanguardia argentina.

Integrado por veintitrés prosas, un poema y un caligrama, Girondo recoge el modo que ya había practicado en algunos textos de sus dos primeros libros, pero aquí la apuesta es más fuerte y a la horizontalidad que caracterizaba su producción primera contraponen en este libro un viaje vertical, hacia las honduras del yo que extiende su radio de acción hasta incluir al lector y hacerlo cómplice de sus diatribas. La crítica girondiana no ha sido muy pródiga con *Espantapájaros*, con las excepciones de Nobile, Molina, Masiello o Schwartz¹, sin embargo parece necesario analizar este libro si se quiere comprender el depuramiento conceptual y formal de su obra cumbre, *En la masmédula*.

El prólogo que lo inicia es un caligrama —el único que hizo Girondo—, donde visualmente se aprecia el sombrero sobre la cabeza y el cuello del muñeco o espantapájaros que sirve de portada al libro. Según la definición de la RAE espantapájaros es un “espantajo que se pone en los sembrados y en los árboles para ahuyentar los pájaros” y es que el sentido de ahuyentar o espantar es el objetivo de sus mensajes, el exorcismo de sus pensamientos o vivencias —a veces lindantes con el surrealismo— indudablemente se encamina a “épater les bourgeois”, actitud que ya había frecuentado en buena parte de los poemas incluidos en *Veinte poemas o Calcomanías*, muy especialmente los de tema religioso o sexual. El título viene acompañado de un paréntesis “(Al alcance de todos)”, con lo que Girondo pone el toque irónico a su objetivo.

¹ Beatriz Nobile, *El acto experimental*, Buenos Aires: Losada, 1972; Enrique Molina, “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo”, Prólogo a *Obras*, Buenos Aires: Losada, 1990, 2ª ed.; Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette, 1985 y Jorge Schwartz, “A quién espanta el espantapájaros”, *Xul*, 6, mayo de 1984, pp. 30-36.

El dibujo o caligrama remite a una imagen visual doble. El espantajo de la portada —dibujo de Bonomi—, con su aspecto de cuervo negro, curiosamente rodeado de cuervos, tiene un aspecto patibulario que “asusta” de entrada. Según el testimonio de Norah Lange, su esposa, representaba el academicismo: no hay que olvidar la ceremonia propagandística que él y sus amigos organizaron para la venta y promoción del libro, con muñeco-espantajo incluido, haciendo gala al pensamiento desgranado en uno de sus Membretes, “Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón” (O, 146)². Un académico trasnochado, vestido de negro, rígido y acartonado como el saber que rememora, digno representante de aquel catedrático del que se dice en el *Manifiesto de Martín Fierro* que “momifica todo cuanto toca”. Dicha imagen se carga de contenido en el caligrama que es el dibujo de la cabeza y cuello del espantapájaros de la portada.

El caligrama apunta al vacío o nihilismo: el no saber nada no es privativo de alguien, sino patrimonio universal. La burla del conocimiento se apostilla en el ala del sombrero que mediante la rima interna en “ión” deja caer los mitos del saber, reducidos a engaño. Una propuesta que Girondo quiere expresar en voz alta, “gutural, lo más gutural que se pueda” —ridiculización por el tono— y que incardina en la cabeza, tradicional depositaria del conocimiento. La onomatopeya del croar de las ranas (“creo” ocho veces repetidos como afirmación-negación), es símbolo de la vacuidad, apuntaladas por unas escaleras que redundantemente se suben para arriba y se bajan para abajo, en un movimiento perpetuo de la cabeza al corazón y viceversa, en tensión dialéctica entre pasión y razón dominadoras de buena parte de las afirmaciones o propuestas de las prosas del libro. Particularmente no considero este caligrama como una prosa más del libro, sino justamente como su prólogo-manifiesto, una “Carta abierta” a lo

² Citaremos, en el interior del trabajo, “O” por la 2ª edición de *Obras* de Girondo (Buenos Aires: Losada, 1990).

que el interior deparará: veinticuatro textos en prosa –con la excepción del 12, debido a una disposición en verso.

A partir de esta declaración de principios, en la más pura línea acrática y demoleadora, Girondo comienza a desgranar sus obsesiones. Aparentemente caóticas, se puede advertir, sin embargo, una línea temática que parte del YO personal para desplazarse al TU amoroso, la mujer y las relaciones que con ella se establece, en un eje Amor-erotismo-muerte, o a EL –llámese lector, público, etc.– al que señala normas de transgresión o subversión del orden tradicionalmente establecido y aceptado.

El punto de partida son varias prosas que podrían adjudicarse a diversas formaciones genéricas, las hay que afectan al YO: la 6 se puede calificar de “autobiografía impostada”, al estilo de la que entregó a Vignale para su *Exposición*. Girondo realiza una selección metonímica cargada de tintes macabros para autopresentarse: “mis nervios”, “mi digestión”, “mi riñón derecho e izquierdo”, su capacidad de vuelo: “Si por casualidad, cuando me acuesto, dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero” (O, 167), “Soy poliglota y tartamudo. He perdido a la lotería hasta las uñas de los pies, y en el instante de firmar mi acta matrimonial, me di cuenta que me había casado con una cacatúa”. Los tintes negativos son continuos, desde su vocación homicida (“En ese cuarto de hora, he tenido tiempo de estrangular a mis hermanos”) a la suicida que cierra el texto (“En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad un cigarrillo”), pasando por un descriptivismo que lo acerca a la minusvalía, al desastre humano físico y psicológico, con un humor negro que no deja resquicio: “Hasta las ideas más optimistas toman un coche fúnebre para pasearse por mi cerebro”. Este texto, al que he calificado de falsa autobiografía del yo lírico, me parece al mismo tiempo un texto-manifiesto, semilla de otras prosas del libro que le sirven de complemento a ese falso componente autobiográfico.

Así hay que entender la número 8, donde el yo lírico se confiesa como un “cóctel de personalidades”, que abre infinitas posibilidades de manifestación del yo, que ataca el concepto mismo de personalidad individual y que en definitiva da al traste con la vida privada ante la imposibilidad de poner de acuerdo a tan múltiples variaciones del ser: “Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente” (O, 172). En otra ocasión, número 9, el yo se separa de su sombra y la contempla, no en su forma tradicional, sino como una especie de ángel de la guarda con el que mantiene una relación de dulce compañía, pero con los papeles invertidos, es el individuo el que tiene que cuidar a esa sombra, al atravesar las calles, subir las escaleras, etc. para que no sufra ningún percance. Este texto podríamos considerarlo como un relato corto sobre el tema del doble.

La prosa 16 alude a la trasmigración del yo esencial hacia los depósitos más imprevisibles: animales, vegetales o minerales son susceptibles de albergar al espíritu, entre jugueteón y burlón, que le encanta la “trasmigración”, mientras que a otros les fascina el alpinismo. Parodia de cualquier ensayo filosófico o religioso sobre la trasmigración del alma. En la 4 se continúa la información pseudoautobiográfica, en esta ocasión referida a la metamorfosis o desconcierto de la personalidad que sufre un proceso de cambio continuo o más bien de mudanzas de unas aficiones o gustos por otros, tan absurdos los primeros como los segundos: “Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados” (O, 163), apuntando sin lugar a dudas a la inutilidad de determinados cambios, a la miopía del ser humano o a la inconstancia. En esta serie dedicadas al YO hay que referirse también al texto 5, donde Gironde se burla de un pasado genético que incide en el individuo y repasa a unos familiares encarnados, a veces, gracias a un proceso de trasmigración, en los más variados especímenes de la escala zoológica, vegetal o geológica,

en una especie de panteísmo familiar que conecta con el proceso transmigratorio de la prosa 16. Si la familia falla, si la personalidad es un cóctel, si la transmigración es un proceso frecuente, si la metamorfosis es imparable, no debe pues extrañar que en el texto 13 se apunte al anhelo de destrucción de ese yo que, como vimos en el 6, no tiene nada optimista que sustentar: “Hay días en que yo no soy más que una patada, únicamente una patada” (O, 181) La consecuencia lógica es pues liarse “a patadas” con el mundo. A través de estos ocho textos escritos en primera persona del singular o del plural, en un nosotros asociativo con el lector, se ha ido diseñando la máscara, pero también se ha ido marcando un programa, o si se quiere una particular filosofía de la vida guiada por el deseo de dinamitar las falsas seguridades del hombre en sociedad para ello se ha utilizado los moldes de lo autobiográfico a veces en forma de historietas.

Es precisamente el texto 14, donde una “abuela” aconseja unos principios de actuación al protagonista para enfrentarse a la vida y a las mujeres, el que nos sirve de enlace para el segundo eje del libro, las relaciones hombre-mujer, donde Girondo descarga su dosis mayor de humor negro –para algunos críticos de feísmo. El tema de la relación hombre-mujer en estos textos revisten una doble proyección. Por un lado tenemos a la Mujer-aire, angélica casi, puesto que sabe volar, así en el texto 1 se nos dice: “No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija...(sigue una larga enumeración de defectos y concluye) ¡pero eso sí! –y en esto soy irreductible– no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!” (O, 157). Ese don, símbolo del misterio femenino, es propuesto en el texto 3 por una mujer a su terrenal y aburrido marido, incapaz de despegar su imaginación de la cotidianidad más rutinaria que existe.

Frente a la mujer que vuela o propone el vuelo está la mujer-tierra, la devoradora de hombres, ya sea por su capacidad vampírica, por su sexo prehensil o por ser mujeres eléctricas, todas sig-

nifican un peligro para el varón. Los textos 17 y 22 avisan contra el peligro de dichas mujeres: “Me estrechaba entre sus brazos chatos y se adhería a mi cuerpo, con una violenta viscosidad de molusco” (O, 189), enteramente dedicado a la mujer vampírica que resulta menos peligrosa aún que la de sexo prehensil: “Las mujeres vampiro son menos peligrosas que las mujeres con un sexo prehensil” (O, 198). Los consejos para protegerse de una y otra rozan la comicidad más patética que alcanza su punto máximo cuando habla de estas últimas: “Insensiblemente, a través del tiempo y del espacio, nos van cargando como un acumulador, ... es inútil que nos aislemos como un anacoreta o como un piano. Los pantalones de amianto y los pararrayos testiculares son iguales a cero. Nuestra carne adquiere, poco a poco, propiedades de imán” (O, 199). Todos ellos son textos próximos al relato breve con fondo reflexivo que le acerca al falso ensayo como antes veíamos falsas autobiografías.

El sexo obsesiona a Girondo desde sus primeras creaciones y aquí encuentra su plasmación en el texto 12, un poema, el único del libro, compuesto exclusivamente por formas verbales, que reproduce el acoplamiento sexual hasta cinco veces en un movimiento continuo de atracción, plenitud y descanso para reiniciar a renglón seguido el mismo proceso: “Se miran, se presienten, se desean,/ se acarician, se besan, se desnudan,/ se respiran, se acuestan, se olfatean,/ se penetran, se chupan, se demudan,/ se adormecen, despiertan, se iluminan...” (O, 179). Amor, erotismo, muerte, no sin antes dedicar uno de los textos, el 7, a la burla del amor en todas sus variantes, como si de un menú culinario se tratara.

La muerte es otro de los ejes del libro, a ella están dedicados tres textos, el 11, el 19 y el último, el 24. Si el 11 es la reflexión de un muerto cuya situación no la contempla como descanso según el tópico, sino lo contrario, toda una burla sobre la otra vida tan imposible o más que ésta: “¡Ah, si yo hubiera sabido que la muerte es un país donde no se puede vivir!” (O, 178), el 19 mantiene el mismo tono para elevar un canto carnavalesco a la vida que arras-

tra en su seno la muerte o descomposición. El 24, el más largo de todos los textos del libro, es una reflexión metafísica sobre el tema que pone punto final intencionado a un libro y abre las dimensiones de su obra futura.

Girondo que quiere decididamente espantar, no desperdicia ocasión para ello y podemos señalar siete textos destinados a la subversión como programa, el 2 proclama la rebelión contra el orden establecido, el 20 y el 21 la transgresión de las normas, el 10 su burla contra lo sublime que ya encabezara los *Veinte poemas*, el 15 encamina sus dardos hacia el ostracismo, el 23 hacia la solidaridad y el 18 al llanto en un tono similar al 7 y su mofa del amor a la carta. El programa aparece cerrado y completo. Los *Poemas en prosa* de Baudelaire y *Las Iluminaciones* de Rimbaud han podido ser sus modelos, pero el argentino hace una apuesta más fuerte, matizada por un surrealismo que se apropia de la palabra en libertad para producir un caos circulatorio entre géneros y temas. Los mecanismos asociativos, los desajustes lógicos, el barroquismo expresivo, todo confluye en el libro y permiten apuntar que “la violencia de *Espantapájaros* apunta desde diversos ángulos, en los mecanismos represivos que contaminan las relaciones sociales y particularmente, las relaciones familiares, amorosas y sexuales” (Montaldo 204). El camino para sus posteriores libros está abierto.

VOCES DE AMÉRICA CENTRAL Y DEL CARIBE

Entre la historia y la fábula
La fugitiva de Sergio Ramírez
María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense
mroviedo@filol.ucm.es

Resumen: La novela *La fugitiva* de Sergio Ramírez presenta la biografía de la escritora Yolanda Oreamuno (Amanda Solano), defensora de los derechos de la mujer en Costa Rica. Las tres voces que ofrecen su testimonio sobre Yolanda Oreamuno la salvan del anonimato en que había caído y nos ofrecen un retrato basado en la biografía y en la ficción para contribuir a la creación de un personaje lleno de luces y sombras.

Palabras clave: *La fugitiva*, Sergio Ramírez, testimonio, biografía, ficción

Résumé : Le roman *La fugitiva* de Sergio Ramírez dresse une biographie de l'écrivain Yolanda Oreamuno (Amanda Solano), défenseur des droits des femmes au Costa Rica. Les trois voix qui témoignent au sujet de Yolanda Oreamuno la sauvent de l'anonymat dans lequel elle était tombée et nous proposent un portrait en demi-teinte du personnage, fondé sur la biographie et la fiction.

Mots-clés : *La fugitiva*, Sergio Ramírez, témoignage, biographie, fiction

Abstract: Sergio Ramírez's novel *La fugitiva* presents the biography of writer Yolanda Oreamuno (Amanda Solano), who is a defender of women's rights in Costa Rica. The three voices that offer their testimony about Yolanda Oreamuno save her from the anonymity into which she had fallen. In addition, they offer us a portrait that is based on both biography and fiction, contributing to the creation of a character full of lights and shadows.

Keywords: *La fugitiva*, Sergio Ramírez, testimony, biography, fiction

Autor de fuerte implicación en la historia de su país hasta el punto de olvidar, como recuerda en una entrevista, haber enviado su primera novela al premio Rómulo Gallegos, ocupado como estaba más en la inminencia de los hechos que en la ficción, sin embargo, su desencanto por la política y cierto aire de disidencia le lleva a optar definitivamente por lo que fuera una de sus vocaciones más intensas: la narrativa.

Esta doble perspectiva, historia o política versus literatura, configura el entramado de sus novelas siempre atentas a los hechos, en donde los elementos simbólicos surgen más de la expresión formal, de la riqueza del lenguaje, que de los contenidos. La narrativa de Sergio Ramírez se presenta así con el bagaje de un realismo acentuado aún más con las marcas de oralidad que componen sus relatos. Es un deseo de emitir con claridad un mensaje, el de la realidad centroamericana, convencido de la unión que reúne a los siete países y cuyo ideal se remonta a los tiempos de la invasión norteamericana y del engaño de William Walker, vencido y expulsado gracias, precisamente, a la unión de fuerzas de estas naciones. Por esta circunstancia una obra como *La fugitiva* (2011), ambientada en la Costa Rica de mediados de siglo, se inscribe en el ámbito del centroamericanismo que caracteriza su narrativa. Es a su vez biografía novelada y rescate de una escritora que destacó por su belleza, su literatura, su posición política y su clara defensa de los derechos de la mujer, si bien dentro de las estructuras de poder, que limita su feminismo al ámbito cultural, como demuestra una de las entrevistadas Marina Carmona, porque se sitúa en una sociedad marcada por el sometimiento a las normas.

El realismo contradice hasta cierto punto la perspectiva de lo heroico que se puede analizar en las obras del simbolista Marcel Schowb (1867-1905, *Vidas imaginarias*, 1896), con el que también se le ha relacionado, pero, a su vez, aún dentro de su miseria y su marginalidad (como es el caso de Manuela Torres, el nombre literario de Chavela Vargas) sus personajes se erigen como modelos y como héroes. En gran medida es el triunfo de la huella que estas mujeres —y no solo Amanda Solano/Yolanda Oreamuno—

dejan en la vida de aquellos que las han conocido. Por este motivo la novela profundiza en los interrogantes que son comunes a la humanidad (la muerte, el amor, la supervivencia, la política) y, este “verse representado” que dirige al lector, es lo que aporta el éxito a su narrativa.

Su obra se inserta en un entramado que oscila entre la historia verídica y la ficción. Su escritura, desde esta perspectiva, es una escritura histórica y responde al renacimiento de la biografía que Jacques Le Goff (1993) apuntaba hacia finales del siglo XX y que contradecía el prurito de realidad que destacaba el cientificismo racionalista, es decir, ahora se trata de la búsqueda, más que de una verdad objetiva, de una interpretación de los hechos. De todas formas la novela se sitúa en el planteamiento apuntado por François Dosse, para quien la biografía contemporánea se completa con el entrecruzamiento de un diálogo que pueda favorecer el espectro de facetas que contribuyan a la composición de la imagen de un sujeto, una serie de líneas que confluyen en la coordenada del biografiado. Al igual que Le Goff, Dosse distingue entre lo verdadero y lo verosímil. Un afán de verosimilitud, y al tiempo de realidad, que se hace presente desde las primeras líneas de la novela y que, precisamente, busca analizar los posibles rostros de Yolanda Oreamuno. Una serie de propuestas que coinciden con la alusión que efectúa la voz narrativa desde las primeras líneas de la novela: “Ahora quiero empezar a contar cómo fueron las cosas de su vida lo mejor que pueda, aunque ya se sabe lo difícil que se vuelve sustentar las certezas y dejarse de mentiras en este oficio del diablo” (Ramírez 18).

La relación con la historia es esencial en la narrativa de Sergio Ramírez. Pero también lo es el entramado de elementos que componen el escenario en el que se mueven los personajes. Desde *Adiós Muchachos* (1999) a *Margarita está linda la mar* (1998), donde se entrecruzan la vida de Rubén Darío y el avance de los somozistas, su narrativa es un diálogo continuo con los hechos. Y, aún más, el juicio político y la creación de “un ambiente” son compañeros asiduos en sus novelas.

Lo mismo ocurre con *La fugitiva*, una obra donde resuenan los ecos de reminiscencias proustianas¹, y donde acomete Sergio Ramírez la narración de la vida de Yolanda Oreamuno o Amanda Solano en la ficción. Se podría tratar de una recuperación del tiempo perdido, el atractivo de esta bellísima mujer que destaca como una de las voces más personales de Costa Rica (Muñoz 65) y clave en la evolución de la narrativa costarricense. La literatura y la realidad rozan una frontera apenas perceptible; la novela de Yolanda Oreamuno, *La puerta cerrada*, en principio se iba a denominar *La fugitiva*, y este es el título que Sergio Ramírez, precisamente, elige para su novela sobre la escritora costarricense, novela, por tanto, pero también realidad, pues como reflexiona la amiga de Amanda Solano, Marina Carmona el relato se centra en: “La fugitiva escapándose de sí misma porque no encuentra la salida, la prisionera sin escape, encarcelada dentro de su yo interior, dentro del ambiente, dentro de su rebeldía, una reja tras otra [...] su vida es la novela y la novela es su vida” (Ramírez 212).

El juego entre la historia y la fabulación arranca desde el comienzo. El escritor, esa voz narrativa que indaga en el pasado de Amanda Solano, acopia datos —que en realidad desvelan al propio autor, Sergio Ramírez— a través de la primera entrevistada, Gloria Tinoco: “me recomendó mucho que lo recibiera a usted: hay un escritor nicaragüense tal y tal que vivió muchos años en Costa

¹ Proust. *En busca del tiempo perdido* (VI), llamada también “La fugitiva”, 1925. Aborda la muerte de Albertina, sus tendencias lésbicas y la desesperación del narrador, Marcel, tanto por la muerte como por la desviación de su amada. Para Nathalie Besse, sin embargo, es más interesante la relación entre la novela *La puerta cerrada* de Yolanda Oreamuno y *La prisionera* de Proust. En todo caso tanto los conocidos como la crítica confiesa la obsesión de la escritura por el autor de *En busca del tiempo perdido*. Dato que recoge Sergio Ramírez al encabezar con el siguiente epígrafe la novela: “Los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido”. *El tiempo recobrado*. Proust”. La anterior pertenece a *El Fausto* de Goethe. Mas adelante, en la novela destaca la preferencia de Amanda por *La prisionera* de Proust, e incluso llega a comprar con sus ahorros la obra de Proust que había llevado en cinco volúmenes la Librería Española de don Cayetano Lasaoza.

Rica, que quiere escribir sobre Amanda Solano” (23). Así mismo es su propia voz la que habla cuando, al referirse a la criada que atiende a la señora, nicaragüense como él, dirá que se llama Casilda, igual “que el personaje de mi primera novela, *Tiempo de fulgor*” (23)².

La Fugitiva mantiene una doble línea de realidad y ficción. Desde el comienzo de la novela se impone la realidad: la vida de Yolanda Oreamuno que se convierte en el personaje de ficción Amanda Solano. Y la novela se inicia por el final: el entierro de la heroína. Las exequias son narradas con una acumulación metódica de datos, en las que el estilo periodístico es el elegido para ofrecer la información tanto del espacio como del tiempo, semejante al de un canal de noticias:



Los restos mortales de Amanda Solano, exhumados del Panteón Francés de San Joaquín en la Ciudad de México, donde murió el domingo 8 de julio de 1956, llegaron al Aeropuerto Internacional del Coco el viernes 16 de junio de 1961 a las 3.50 de la tarde, con retraso de una hora, a bordo de un avión carguero cuatrimotor DC-4 de la línea de bandera nacional Lacsá, consignados en el manifiesto número AA172-500, según consta en los archivos de la Dirección General de Aduanas correspondientes a ese año. [...] De acuerdo a la crónica

publicada en la tercera página del diario *La Nación* del día siguiente, suscrita por el reportero Romano Minguella Cortés, el ataúd color borgoña, provisto de maniguetas metálicas, y adornado en la parte superior de la tapa con un crucifijo también metálico, llegó resguardado en un cajón de tablas de pino sin cepillar, y fue bajado por medio

² Publicada en 1970 en Guatemala tras su primera obra, un libro de cuentos.



de un montacargas frente al hangar de los almacenes fiscales de la Aduana. (11-12)

La muerte y el traslado de los restos culminan con la minuciosa descripción del cementerio de San José de Costa Rica que se analiza al detalle, no desde la crueldad de la muerte, sino desde el arte, dejando un rastro de ironía y regusto macabro, pero también analizado desde la indiferencia o la frialdad de una constatación de datos periodísticos. Este tono de indiferencia que busca la supuesta objetividad de la prensa, se ve bruscamente afectado por la intromisión de un yo narrador: “De todo eso ha pasado ya más de medio siglo, y mi última ronda de visitas y entrevistas para documentar esta novela termina precisamente aquí mismo en el Cementerio General” (13).

Atento a lo que observa³, su mirada se detiene en las estatuas y las edificaciones del cementerio que se pueden contemplar como un auténtico espejo de la realidad: “Los ángeles en custodia de los sepulcros son multitud para no decir legión [...] En este callejón principal abundan los templetes. Hay uno en el que despuntan sus torretas góticas [...]. Alfredo me lleva con paso seguro hacia el terreno donde fue enterrada Amanda. Se trata del cuadro Dolores, 4ª avenida. [...] No hay nada que la identifique salvo una minúscula chapa de registro...” (13).

³ Esta detallada descripción es una puesta en práctica de su propia recomendación en los talleres impartidos, donde señalaba lo esencial de esta técnica literaria para crear un ámbito de verosimilitud (Mentiras verdaderas).

Un registro meticuloso que George McMurray esgrimía para calificar de narrativa documental y metaficcional a otra de las obras de Ramírez, *Castigo divino*⁴. Denominación que había sido empleada por William Foster –en cuanto a categoría– en 1984⁵ para incluir a otras obras, *El Facundo*, *Los de Abajo*, el *Libro de Manuel* de Cortázar, *Relato de un naufrago* de García Márquez y *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska.

En la intención documental colabora con la máxima efectividad la entrevista. El periodismo que subyace como estructura formal, configura el valor testimonial de la novela y se podría señalar que también policial, por la búsqueda de indicios que configuren el retrato de la novela. Las voces que contestan a la pregunta se corresponden con una estructura tripartita, como si se tratara de tres novelas independientes a lo que colabora el registro oral de cada una de ellas. La primera, la de Gloria Tinoco (una amiga del colegio Vera Tinoco Rodríguez de Yglesias 1914-2010) adopta el difícil tono de un relato oral en el que lo anecdótico y el sabor popular de las expresiones es el dominante, mientras que



⁴ McMurray, George. «Sergio Ramírez's *Castigo divino* as Documentary Novel». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, V, 2 (1990): 155-159. Werner Mackenbach (*Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez*) por su parte, señalaba que su narrativa se ha caracterizado por relaciones altamente complejas entre realidad(es) extraliteraria(s) y representación(es) narrativa(s), así como entre historia y ficción, y por una reflexión metaficcional y autorreferencial. Asimismo, dicha obra es significativamente representativa de las tendencias cambiantes en los discursos político-histórico-estéticos en el contexto de los procesos de cambio social que el istmo centroamericano ha vivido a partir de los años sesenta, y de las influencias recíprocas entre estos cambios discursivos y sus representaciones narrativas, así como de las tendencias más recientes en la historiografía y su reflexión crítica. *Iberoamericana*, 19 (2005): 149-166.

⁵ Foster, William "Latin American documentary Narrative" *PMLA*. XCIC, 1 (enero 1984): 41-55.

en el caso de Marina Carmona (la maestra Lilia Ramos Velarde, 1903-1985)⁶, es la política y la escritura el objeto de su discurso. El capítulo último se adapta a la voz de Manuela Torres, una cantante lesbiana que se identifica con la figura de Chavela Vargas (1919-2012). Y, aunque no con voz, sí con su participación en la novela, la presencia de Edith Mora, nombre literario de la poetisa costarricense Eunice Odio (1919-1974). De alguna forma estas tres voces, o la polifonía de la que hablaba Pleítez, se corresponden con el carácter que Marina atribuye a la novela de Oreamuno: “imagina a todos sus personajes en ella, y se reparte en cada uno,

⁶ Una gran educadora fundó la Escuela para padres que funcionó durante 40 años, el Club Victor Hugo, cuyo interés medular era el estudio de biografía, y trabajos basados en la vida privada reflejada en las cartas sobre Aretino y su amigo Tiziano o María Celeste, la hija de Galileo, así como Ninon de Lençlos, fundadora de la Academia de la Razón y muchos otros: Mariana Alcoforado, la de las supuestas Cartas portuguesas; el lexicógrafo Samuel Johnson; Mme. d'Épinay, cultísima mujer que mantenía correspondencia con Diderot, Voltaire y D'Alembert; José Artigas, Simón Bolívar, Victor Hugo, Wagner, Berlioz. Más intensa su labor con niños discapacitados basada en sus estudios de Tiflogía al New York Institute for the Education of the Blind y al Jewish Braille Institute for America. Así como sus estudios de Ramos estudió Psicología en Columbia University y en Harvard University; Psicoanálisis en el Institute for Living (un hospital psiquiátrico con sede en Hartford, Connecticut), y en la New School for Social Research, así como Psicología profunda en la Sorbona con Jean Piaget. Su interés por la infancia abarca a los niños enfermos y a los abandonados. Trabajó en rehabilitación de menores con perturbaciones afectivas en el Hospital San Pablo de Barcelona. Fue presidente vitalicia de la Asociación de Autores; cofundadora de la Sociedad Latinoamericana de Escritores, con sede en México, y del Instituto de Literatura Infantil y Juvenil, y primera presidente de FADECA (Federación de Asociaciones de Escritores de Centroamérica). Representante de Letras Femeninas, de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica, delegada del International Board of Books for Young People de Viena. Ramos sigue siendo la única mujer a quien se le han conferido todos los máximos galardones de la Patria, y la primera mujer a la que se le otorgó el Premio Magón de Cultura; el Aquileo Echeverría, el Carlos Gagini y el Fernández Ferraz. La Municipalidad de San José la declaró Ciudadana de Honor. También fue honrada con la condecoración Andrés Bello, otorgada por el Gobierno de Venezuela, y en 1991 se bautizó el Jardín de Niños Lilia Ramos. (Cfr.: “La vida plena de Lilia Ramos”).

siendo ella la que los anima, la que se mete en la carne de todos”. (212)

La narración, mediante el disfraz de los personajes en la ficción, adopta la forma de la narrativa testimonial, tan sujeta a la historia, pero a su vez atenta a los elementos propios de la fábula. El medio de transmisión, la entrevista, escoge el carácter singular de un tipo de literatura que Duchesne y previamente Jaime Concha y Roberto Fernández Retamar (*Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1995) atribuyeron a un carácter específico de la literatura hispanoamericana que se remonta a la colonia (Duchesne, 4-5). Entre otros caracteres señalaba la presencia de testigos auténticos, su declaración como forma primordial del relato —y por tanto la oralidad— y el adaptar su formato a los hechos o la “factualidad estricta del acontecimiento” (6). Una narrativa testimonial que procede de los tiempos de la revolución sandinista⁷, y se erige como “la forma discursiva por antonomasia” (Jorge Eduardo Arellano, 137). Sin embargo, esta relevancia de lo testimonial desplaza al eje político, que fuera clave en los momentos iniciales, al literario.

El discurso de la oralidad predomina en la novela y adopta el esquema de un diálogo en el que se adivinan las preguntas y respuestas del interlocutor, pero sin cita expresa. Este método en el que afloran, en primer lugar, los recuerdos de la vieja amiga de Amanda Solano, Gloria Tinoco, guiada por su excelente memoria, abre margen a la subjetividad que dirige los tres ejes fundamentales de la novela, tres visiones sobre un mismo personaje que deja, por lo tanto, la conclusión de la verdad, al propio lector:

[...] usted es el que vino a preguntarme. ¿Va a escribir una biografía, o una novela? Bien pueden ser las dos cosas a la vez, ya lo sé, una novela que parezca biografía, o una biografía que parezca novela, estoy de acuerdo. Por mí no

⁷ “La creación de un mercado editorial nacional, antes prácticamente inexistente en el país, fue determinante para que la narrativa testimonial se convirtiera en la producción literaria que ha quedado asociada a la década sandinista” (Palazón 188).

tenga cuidado, puede poner mi nombre, no tiene que disfrazarme, quién se disfraza a mi edad. (23)

Y sin embargo el disfraz pervive, lo que parece ser una declaración de que, efectivamente, el proceso político ha dejado paso a la literatura. Incluso dentro del discurso cuando se interroga sobre el carácter de su escritura, confiesa la ficción de lo narrativo, dentro de los límites de la verosimilitud: “cuídese de las fantasías y ocúpese de la invención, que son materias diferentes” (201). Aunque no con ello eliminará la dualidad

Que poco honesto con el arte de la invención sería no solo endilgar un nombre fantasioso a Amanda y a los personajes que la rodearon, sino también a este país. Conrad pudo hacerlo en *Nostromo* con Costaguana, porque de verdad era un país inexistente, y se trataba de una invención legítima. Pero



San José — Calle de la Sabana.

¿Costa Rica? Qué ridículo sería llamarla Costa de Oro en su novela, o peor, Labriegolandia. ¿Sabe cómo la llamaba su compatriota el poeta Carlos Martínez Rivas, que vivió entre nosotros? Costa Risa. (201)



Por tanto, se trata de una historia privada que entreteje sus hilos con los hechos históricos, como, por ejemplo, la creación del tranvía en San José de Costa Rica en 1899.

Entre otros datos ofrece su iniciación por Silas Wright Hastings (1885), al que pronto sucederá, cinco años más tarde, Amon Fasilaus Dupantier (1896), quien, a su vez, traspasa el contrato a Mi-

nor Cooper Keith Meigg⁸, y éste lo cederá a la empresa The Costa Rica Electric light and traction (1898), y será la primera vez que funcione hasta Boca de la Sabana dos años más tarde. El único nombre que no aparece en la novela directamente relacionado históricamente en la construcción del tranvía será el del abuelo materno de Amanda⁹.



De este modo conjuga lo que él mismo afirmara en una entrevista: “Creo que la mentira y la imaginación tienen mucho que ver (en la creación de historias), pero no hay literatura sin lenguaje; uno puede tener las mejores ideas, puede ocurrírsele las mejores mentiras, pero si no logra plasmar sus ideas, no podrá avanzar mucho” (Entrevista de Gonzalez Ivaro).

Y la historia vuelve a entremezclarse con la ficción. La realidad se abre paso entre los entresijos de la ficción o la ficción se convierte en relato histórico:

Desde la calle donde se halla el chalet de estilo misionero de doña Glorio Tinoco, viuda De Yglesias en el barrio Amón, es posible escuchar el sosegado rumor del río Torres [...] El chalet tiene una torre que viene a ser coronada por una cumbre de tejas a cuatro aguas, como un palomar. (19)

⁸ Se había ocupado de la construcción del ferrocarril hasta Puerto Limón y fue uno de los fundadores de la United Fruit Company. En gran medida responsable directo de la Masacre de las Bananeras.

⁹ “Apareció mister Minor Cooper Keith, para unos un visionario, para otros un pirata. Todo eso lo vio muy bien, con ojo providencial, monsieur Duplantier.” (29). Y “El ingeniero ferroviario Sigfried Starck, su abuelo materno, había venido a Costa Rica para entenderse en la construcción de las vías del tranvía”. (31)

La elección de Yolanda Oreamuno, una escritora que para muchos es la fundadora de la nueva literatura costarricense, no es inocente, es el relato que incluye también la lucha feminista previa a los años 50. Los hechos en la novela se remontan a sus estudios en el *Colegio Superior de Señoritas*, dirigido por la belga Esther de Mezzerville¹⁰. En este colegio se inicia el combate por los derechos de la mujer y será en él donde se gestó la *Liga Feminista Costarricense*. El colegio será el primer lugar en el que Amanda Solano encuentre su vertiente de escritora por recibir el premio al ensayo que se propuso sobre los “medios que usted sugiere al Colegio para librar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente” (1933) y donde defiende el derecho de la mujer a la educación, una primera manifestación de su feminismo. Como destaca Gloria Tinoco.

sus opiniones en el periódico contra la molición de las costumbres, contra la estulticia de los señores burgueses y contra la hipocresía social, en esos temas no había quien le callara la boca. (73)

Sin embargo, hasta llegar a 1950, tras la revolución democrático-burguesa de Figueres, la mujer no pudo ejercer su derecho al voto. Su feminismo es contradictorio y la clave para descifrarlo, según Marina Castro, se encuentra en el capítulo 19 de su novela *La puerta cerrada*. La maestra lo atribuye a un sentimiento de culpa, un “sometimiento al hombre [...] que le daba tranquilidad y comodidad de espíritu”. Lo que lleva a calificarla como “la rebelde encadenada” (165).

Pero la actuación de Amanda Solano es contradictoria, si por un lado defiende los derechos de la mujer, por otro, tras el desafortunado incidente del secuestro, se adapta a los deseos del diplomático de la legación chilena en Panamá y Costa Rica, Jorge

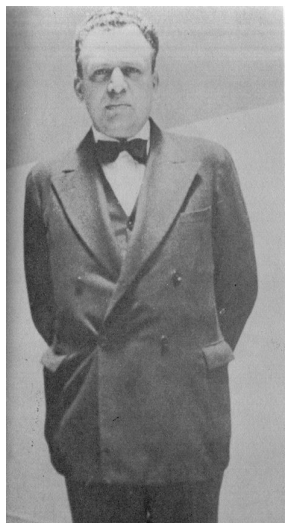
¹⁰ En la novela se la describe como progresista y “teósofa rosacruz” (“No era de la masonería Madame la Liga, pero sí teósofa Rosacruz”, 51): “y todos sus discursos los terminaba con una frase del mismo Pestalozzi: ‘¡Cabeza, corazón y manos, en comunión para la educación!’” (51).

Calvo Ward, quien se convertirá en su marido¹¹. Las circunstancias de su matrimonio y posterior suicidio adoptan dos vertientes y dejan la conclusión en manos del lector. Para Gloria Tinoco, el marido se suicidó por el problema mental que se originó en la sífilis que padecía y que contagió a Amanda, siendo, a su vez, la causa de las enfermedades de la escritora. Sin embargo, para Marina Carmona, el motivo del suicidio de Jorge se encontraría en la depresión que padecía e incluso, a pesar de las evidencias que le muestra el autor, llega a dudar.

Frente a la mediocridad de ciertos hombres, otros como el Dr. Ricardo Moreno Cañas, quien logra salvar a Amanda de su enfermedad, se convierten en modelos heroicos, por su generosidad filantrópica, aunque de poco le sirvió ya que fue asesinado por un paciente resentido. Gloria Tinoco se exclama en las virtudes del médico.

Qué persona magnífica el doctor Moreno Cañas. Él mismo le ponía las inyecciones de Salvarsán, la mimaba y la consentía, la tranquilizaba. Le mandaba tónicos de hierro y fósforo, jabones medicinales para la lozanía de la piel. Un ángel del Señor. Y un hombre de conversación cultural, muy bien leído, y partidario de las ideas sociales modernas del catolicismo, los derechos de los trabajadores y esas cuestiones del Código del Trabajo y el Seguro Social que estaban de moda en Costa Rica, y de las que monseñor Sanabria hablaba desde el púlpito en la catedral. Y su popularidad, pues igual atendía al rico que al obrero, sin cobrar un centavo a los pobres. Lo eligieron diputado, [...] decía discursos encendidos contra la United Fruit, contra la compañía de luz y fuerza. Los pulpos extranjeros que nos asfixian, decía en esos discursos que la gente se detenía a oír donde hubiera un aparato de radio encendido (86).

¹¹ También es un nombre trucado, pues el que le corresponde al diplomático chileno en la vida real es Jorge Molina Wood, de quién se comenta siempre la alentó a escribir (Rima de Valbona, 113).



La novela se presenta también como un rescate que actúa en tres ejes paralelos. El rescate de la biografía de Yolanda Oreamuno, Amanda, que conlleva la denuncia del anonimato en que cayó – tanto en vida como en muerte– y que se refleja en la condición de víctima que asume, especialmente en una sociedad donde el papel de la mujer se relega al hogar (“yo la veía y me decía: ¿qué es este absurdo? Amanda salió preparada del colegio para otra clase de trabajo, no para hacer oficios domésticos. Y la escritora, ¿dónde está la escritora?”, 101). El segundo eje se refiere a la historia cultural y política de Costa Rica que finaliza en algunas pinceladas sobre la historia cultural de México y el tercer eje se refiere a los personajes que actúan alrededor de Amanda. Si en el caso de Gloria Tinoco prevalece la opinión y el comentario, en Marina Carmona domina la ideología que guía su vida y en el caso de Manuela Torres, es el arte la línea que traza su monólogo, mientras la figura de Amanda se desvanece frente a la fuerte personalidad de la entrevistada, lo que supone que, en este punto final que termina nuevamente en el cementerio, la escritora regresa al anonimato¹².

El olvido se muestra desde el comienzo de la novela y se convierte en un eco que resuena hasta el final. De hecho, el dato inicialmente objetivo del enterramiento de Yolanda Oreamuno, tiene en el olvido un eco que se desliza hacia la subjetividad de

¹² El entierro del tenor Melico Salazar sirve nuevamente para resaltar el anonimato en el que se ve envuelta Amanda, frente al reconocimiento que obtiene el cantante: “Melico tiene una estatua en Cartago, y al teatro Raventós, que lo compró el gobierno, le pusieron teatro Melico Salazar. ¿Dónde está la escuela, o la biblioteca Amanda Solano?” (120).

una crítica al país, amparado por el léxico utilizado (rudo avión, indiferencia, extrañeza, fugitiva, sin nombre, número): “sólo cambió sepultura tras el rudo viaje en un avión de carga, mientras tanto su país natal apenas parpadeó con un algo de extrañeza y otro de indiferencia ante su regreso. Volvió para ser, otra vez como siempre, fugitiva. La fugitiva que cinco años después de su muerte llegó desde una tumba sin nombre, marcada con un número” (18). La escasa atención del ámbito cultural costarricense hacia la obra de Eunice Odio (Edith Mora) y Yolanda Oreamuno, y hacia las escritoras en general es endémica: “Tanto Eunice con Yolanda se vieron obligadas al aislamiento, no tuvieron apoyo social ni económico en relación a su trabajo creativo, tuvieron que emigrar a otros países, y finalmente murieron en la soledad y el olvido” (Aguilar 371). Yen la novela se reitera: “Qué insistencia la del destino en dejarla en el anonimato” (306). El único que realmente acogió la obra de Yolanda fue Joaquín García Monge en su *Repertorio Americano*, como recogen por igual la novela y la biografía de Rima de Valbona dedicada a Yolanda Oreamuno (89).

Del anonimato podría salvar tanto a Amanda como a sus compañeras el amor, pero tampoco logran encontrar el eco y la comprensión necesaria. Sus enamorados se pierden en la actividad cotidiana y las abandonan o son obsesivos perseguidores que impiden su libertad. Y, paradójicamente contribuyen también a ser el cauce que les puede abrir las puertas de la historia. Óscar Barahona Streber, abogado del Partido Comunista, llamado Horacio Zamora Moss en la ficción, será el segundo marido de Amanda y padre de su hijo. La coincidencia ideológica es el punto de unión entre ambos, cuando se vuelvan a encontrar “en una de esas reuniones comunistas que había en la casa de Emilia Prieto, una militante de las más revoltosas, que después se casó con Paco Amighetti, no sé por qué, porque Paco lo que menos tenía era de comunista, un artista pacífico subido a su torre de marfil, aficionado al coñac Martell tres estrellas y que hablaba suave, con la parsimonia de un cura misionero”(95).

Para Gloria Tinoco Amanda, nuevamente, cae en el fracaso por escapar a la realidad y optar por el mundo de sus espejismos: “estaba inventando al héroe político, hecho en su cabeza a la medida de sus deseos y de su imaginación” (96). La relación entre amor y política abre el otro gran eje que guía la novela: la política de Costa Rica que se narra acorde con la acción de Amanda. La relevancia de algunos hechos viene signada por su duplicidad, como es el caso de su participación en el boicot a González Marín en el teatro Raventós, auspiciada por la *Liga Antifascista* a favor de la República española que se saldó con una algarada en el propio teatro y varias detenciones. La voz de Gloria Tinoco y más tarde la de Marina Carmona, confirman los datos que ofrece Juan Rafael Morales en *Escribo para recordar*: “Y entre los presos iban Yolanda Oreamuno y Luisa González” (82).

Las referencias a la actividad política de Amanda ofrecen en la novela un verdadero mural en el que aparecen los protagonistas del momento, como Manuel Mora (“¡qué hombre más feo era Manuel Mora”, 97) o Don Joaquín García Monge que actúa como padrino en la segunda boda de Amanda (“era una especie de tutor espiritual para ella”, 98).

La novela es también un discurso sobre la historia donde confluyen informaciones diversas: el rosacrucismo de Costa Rica, con Esther de Mezzerville al frente, que buscaba la concordia y la paz universal, al igual que Sandino, maestro de la Escuela del Magnetismo universal, o la masonería que representa el general Volio. Y el diálogo con la historia porque esta masonería, que procede de la revolución francesa, fue también el motor de la independencia, “eran los comunistas de entonces”. Junto a ellos la figura de Monseñor Sanabria, cuya actividad se repite en dos momentos de la novela, nuevo valedor de Amanda y Edith, guiado por la *Rerum novarum* de Leon XIII. Un triunvirato que conforma un curioso organigrama del poder: “Una triple alianza, y mire qué alianza: Calderón Guardia, el médico de los pobres; monseñor Sanabria, el obispo socialista; Manuel Mora, el líder comunista. Y como resultado, el seguro social, el código del trabajo, la derogación de

las leyes de la economía liberal decimonónica que castigaban el llamado delito de vagancia con trabajos forzados a favor de los dueños de las plantaciones de café” (152). Política, religión, e ideología que van de la mano en el conglomerado de un país marcado por las luchas de poder, frente a las que se alzan los humanistas como califica a Monseñor Sanabria “que creía en la justicia social y creía en la paz” (159).



El retrato

Yolanda Oreamuno o Amanda Solano: la novela proyecta la creación de un retrato cuyos trazos perfilan las opiniones ajenas, y las afirmaciones contradictorias (“poseía la pasión de los demonios y la beatitud de los ángeles”, 214). Su vida es en realidad una ficción que se afirma desde su “médula” proustiana en la que prevalece lo imaginado sobre lo real (“No tiene lo vivido la realidad de lo soñado”, 217, confiesa Amanda en una carta a Marina). Y para avalar esta afirmación se funda en la veracidad o en la explicación que supone el capítulo 19 de su novela *La puerta cerrada*¹³, convirtiéndose en metaficción. Curiosamente, salvo excepciones que en su mayoría pertenecen al discurso de Marina Carmona, escasean las referencias al ambiente literario, que se desvanece en la obra, como si se hiciera extensiva la opinión que vierte sobre Amanda “sentía el genio pero no pudo realizarlo” (211).

Pero el retrato es también un retrato real, una verdadera propopografía, porque Yolanda será una de las mujeres más retratadas y fotografiadas de Costa Rica como la fotografía que describe Marina:

¹³ La novela de Yolanda Oreamuno lleva por título *La ruta de su evasión*. Fue premiada en el concurso Centroamericano de Novela convocado por el Ministerio de Educación Pública de Guatemala en 1948.

Fíjese en la finura del trabajo a pincel de las pestañas, es lo que se llamaba el rímel fotográfico; los fotógrafos trabajaban con pinceles, esfumino, carboncillo, como verdaderos maquillistas. El maestro Charpentier, pese a su senectud, tenía el pulso muy firme...El trazo de las cejas da al rostro un aire de suspensión entre el susto y la sorpresa, sin que la mirada deje de parecer ausente, el cabello partido a la mitad que se abre en dos suaves bucles lustrosos, la frente despejada, las orejas finas y casi invisibles, la boca pequeña y calculadamente sensual. Y en el cuello cerrado del vestido oscuro, el bordado de hilos de plata semeja un collar de complicados arabescos en varias vueltas. (139)

Retratos múltiples, como el de Margarita Bertheau, pintora amiga de las tres, y que como informa, se encuentra en el Museo de la Sabana. Un retrato que se suma a una considerable nómina: “Manuel de la Cruz, Quico Quirós, Paco Amighetti, y era la musa de todos ellos” (106). Distintas versiones de un mito que se desdobra en múltiples facetas, tantas como sus capacidades para el arte y todo tipo de labores y que lleva a la pregunta de Gloria Tinoco:



“¿Cuál es la Amanda verdadera? [...] hay cada vez una Amanda distinta” (105).

La única posibilidad de apresar su figura es tan solo física. La fugitiva trata de escapar a los estragos del tiempo y de la enfermedad que malogran su aspecto. [...] es cuando empieza a usar más maquillaje, se repinta más las cejas

en arco, se da un tono más alto de carmín en las mejillas, usa un preparado de cera mercolizada para el deterioro del cutis, pero nada de eso la quita de parecer que tiene diez años más. No es

que hubiera perdido la belleza, pero era ya una belleza otoñal, como dicen los poetas” (117).

Sin embargo, resurge de sus cenizas y deja la estela de las pruebas fotográficas que se hicieron para su posible participación en una película. Es el misterio de su atractivo interior que revela Marina “era la seguridad en su propia belleza a la que, por eso mismo, trataba con desdén. No le hacía caso porque la daba por descontada” (275). Su belleza compite con su consideración como escritora: “Era una diosa, que es mucho más que escritora. ¿Quién la recuerda como escritora?”. Sin embargo para ella es su arte lo que interesa, su propia autoestima que incluso le lleva a rechazar al músico y arpista peruano Nicanor Zavaleta: “Ella no quería ser segundo violín de nadie”, “tenía un gran ego” (94)¹⁴. Márgara Russotto lo confirma con una curiosa anécdota: “Muchos de sus textos eran firmados con la palabra “ego”, o “yo”; un gesto de egocentrismo que exacerbaba la sobreactuación a la cual estaba obligada al tratar de imponerse en un contexto conservador” (180).

Circunstancia que contrasta con su situación final, como revela Manuela Torres, convertida en modista, con su cinta de medir al cuello, “como una costurera cualquiera, después de haber aspirado a escalar tan pero tan alto (300).

El retrato incluye también su imagen muerta. Es el cierre de su vida: Del detalle con que se describe el retrato supuestamente realizado por Charpentier a este otro retrato mirado con los ojos de la artista que es Manuela Torres:

La habían maquillado muy bien, con mucho arte. El tono del maquillaje era nacarado, y los labios estaban pintados de un rosa muy tenue. Aquel rostro iba a borrarse, empezaba a borrarse, pero alumbraba con sus últimos resplandores. Parecía una reina que se despedía. Toda penuria, toda miseria, el hambre y la enfermedad habían desapare-

¹⁴ “estábamos imitando y nos estábamos comparando; que ella era Amanda Solano, y punto. A lo mejor el que lo dijo lo hizo con buena intención, pero ella no perdonaba nada, no perdonaba a nadie, y por eso no caía bien” (106).

cido de aquella cara. Le habían puesto una mantilla de encaje negro en la cabeza, no sé por qué se les habrá ocurrido eso de la mantilla, sería cosa de Edith. ¿Y sabes qué? Sentí miedo. No a los muertos ni a la muerte, sino a ella, que detrás del vidrio tenía la misma sonrisa de desdén que cuando me vio con las tijeras en la mano en el taller de modas. Una tenue sonrisa de desdén que otra vez parecía dirigida nada más a mí. Que me chingara. (305)

Es el triunfo final de una mujer que nunca ha renunciado a su libertad.

La fugitiva de Sergio Ramírez no se centra tanto en los valores literarios de esta mujer, pionera en tantos campos, sino en un rescate simbólico de la escasa atención que escritoras como Yolanda Oreamuno o Eunice Odio han recibido en sus propios países. Como se repite en la novela, en más de tres ocasiones, fue enterrada en una tumba común y con un número como única identificación. Su huida del anonimato se deberá, nuevamente, a una compañera de colegio que consiguió repatriar sus restos a Costa Rica, la esposa del presidente Mario Echandi, Olga de Benedictis, y darle una sepultura con su nombre. De este modo la novela se cierra con una escena paralela a la que se había mostrado al comienzo: el sepelio de Yolanda, el origen de la tumba sin nombre mexicana, narrado por Manuela Torres.



En el fondo toda la retórica que esgrime en la obra sobre si se trata de una biografía o de una novela o si los hechos narrados son reales o ficticios es una estrategia para buscar a ese “lector participativo, un lector interesado y esforzado”¹⁵, lo que confirma en una entrevista realizada por Karly Gaitán: “La imaginación es lo que provoca a otro a imaginar. La imaginación del escritor llama a la imaginación del lector. Esto me parece que es el punto de partida que hay entre una imaginación y otra, y es lo que hace una lectura. El escritor imagina al escribir, el lector imagina al leer, y así se obtiene ese puente mágico que hay en la literatura

¹⁵ “Muchas veces la realidad derrota la ficción porque es demasiado cambiante, demasiado rica, demasiado sorpresiva. Hay historias que yo traspaso de la realidad a la imaginación y mucha gente piensa que son invenciones mías, son invenciones de la realidad, precisamente porque nuestra realidad no es neutra, no es pacífica”, afirma Ramírez en una entrevista con Efe (<https://www.efe.com/efe/america/cultura/sergio-ramirez-lo-que-pasma-al-lector-es-el-reflejo-de-la-realidad/20000009-3551425>).

entre los dos lados, del que escribe al que lee. (“Secretos del arte de escribir. Entrevista a Sergio Ramírez”).

La entrevista, el interrogatorio, es la estructura esencial del relato y lo que le otorga el carácter testimonial que se indicaba al comienzo. A las tres entrevistas se suman los fragmentos de las cartas citadas en la novela. Estas cartas que pertenecen a la pluma de Yolanda Oreamuno son, a su vez, una estratagema para reflejar, aunque sea brevemente, la voz y la opinión de la escritora. En definitiva, los métodos habituales de un sistema policial que indagaran no tanto en los hechos conocidos –puesto que revela su muerte desde el comienzo– como en las emociones y los motivos que los ocasionan. Como él mismo confirma en la entrevista previamente citada, no es el hecho en sí: la vida y muerte de Yolanda Oreamuno o Amanda Solano, sino los datos que se van dando “en la medida que lo requiere la necesidad de la narración, porque va creando el suspenso y termina con un buen golpe final” (“Secretos del arte de escribir”).

Pero *La fugitiva* es también una trama de relaciones que refleja la complejidad de la historia, el sometimiento al poder, y las circunstancias del azar (Pleitez Vela “La literatura inventa la historia. Entrevista a Sergio”). Una trama histórica que reúne a Jorge Volio, el fundador del Partido Reformista, a Manuel Mora, a su vez fundador del Partido Comunista de Costa Rica y al director de la United Fruit –y previamente constructor del tranvía y ferrocarril– Minor Cooper Keith.

Historia o novela. Sergio Ramírez, tras la creación del mito y pese a haber conseguido con su novela dar nombre a la tumba innominada, reitera como colofón final, es una novela y no una biografía histórica. Pero ¿Hasta qué punto es cierto? Como recalca en sus libros –resultado de sus talleres literarios en Guadalajara y en Monterrey– *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir*, donde destaca la tenue frontera entre la realidad, como germen de la literatura, la imaginación y el eslabón que las une: la verosimilitud.

José María Heredia en Leonardo Padura Fuentes: el viaje a Cuba entre literatura e imagen

Fabiola Cecere
Università Ca' Foscari Venezia
fabiola.cecere@unive.it

Resumen: El ensayo analiza la figura de José María Heredia en la escritura de Leonardo Padura Fuentes. Se presentarán tres textos de género diferente en que el poeta se convierte en un personaje central de las historias que sugieren un tema clave en la narrativa de Padura Fuentes, es decir el sentimiento de cercanía a la tierra natal.

Palabras clave: José María Heredia, Leonardo Padura Fuentes, cubanía, literatura, cine

Résumé : Le présent article analyse la figure de José María Heredia dans l'écriture de Leonardo Padura Fuentes. Trois textes de genre différents seront présentés, dans lesquels le poète devient un personnage central des histoires qui suggèrent un thème clé dans la narration de Padura Fuentes, à savoir le sentiment de proximité avec la terre natale.

Mots-clés : José María Heredia, Leonardo Padura Fuentes, cubanité, littérature, cinéma

Abstract: This essay analyzes the figure of José María Heredia in the writing of Leonardo Padura Fuentes. Three different genres, in which the poet becomes a central character in the stories, will be presented in order to suggest a key theme in Padura Fuentes's narrative, that is, the feeling of closeness to the homeland.

Keywords: José María Heredia, Leonardo Padura Fuentes, Cubanness, literature, cinema

José María Heredia en la literatura cubana

El prestigio literario que se atribuye a la figura de José María Heredia en las letras cubanas es un dato incuestionable. Sus versos son la primera expresión poética del sentimiento patriótico cubano. José Martí lo considera un autor fuera del tiempo, cuya poesía “perdura, grandiosa y eminente, entre los defectos que les puso su época” (Martí párr.1); Cintio Vitier lo define como el “primer poeta cabal” de Cuba por mostrar vocación lírica, cultura y sensibilidad patriótica y también como “el hombre que encarna y expresa bellamente las aspiraciones de su pueblo” (Vitier 59); Abilio Estévez, a su vez, lo incluye entre los protagonistas de su pieza teatral *Perla marina* (1993), por ser una de las voces literarias más representativas de la isla de Cuba, esas voces que amaron su tierra y que delinearon, en la poesía, los elementos cruciales de la identidad nacional. En los versos de Heredia la naturaleza cubana se carga del espíritu romántico y se convierte en la expresión más sincera del alma del poeta. La nostalgia y el sentimiento de libertad, las meditaciones sobre las ruinas, los paisajes salvajes y el tema del tiempo fugaz configuran su estética que se erige sobre dos grandes preocupaciones: el amor y la independencia de la patria.

Sin embargo, es Leonardo Padura Fuentes el escritor cubano que dialoga más a menudo con Heredia, ya que, en diversos géneros literarios, plantea el sentimiento de cercanía a la isla natal y el viaje de regreso a La Habana a través de la figura del poeta, que se convierte en un personaje central tanto en su obra narrativa como en su cinematografía. A este propósito, analizo los textos *José María Heredia. La patria y la vida* (2003), *La novela mi vida* (2002) y la película *Regreso a Ítaca* de 2014, en los que Padura Fuentes se apropia de la vida y la obra de Heredia, de su papel en la tradición nacional y las reelabora.

A pesar de que estuvo en Cuba poco tiempo y vivió entre Venezuela, Santo Domingo, Estados Unidos y, sobre todo, México, donde pasó unos dieciséis años de su corta vida, Heredia decidió ser cubano y se sintió cubano en una época histórica en la que

apenas existía el concepto de nación. Su sensibilidad se debe a las estancias en Cuba, a las experiencias en la colonia, a los estudios de Leyes en la Universidad de La Habana y a los cambios sociales del siglo XIX que se relacionan sobre todo con el fenómeno de la esclavitud. Su integración a un grupo de jóvenes aficionados a las letras, entre los que destaca Domingo del Monte y la cercanía al padre Félix Varela entre 1821 y 1823, representante de los intereses cubanos en las Cortes Españolas, contribuyen a formar la conciencia independentista de Heredia. Son los años en que participa de un clima de confrontación y de agitación política, económica y social nunca antes percibido (Padura Fuentes, *José María Heredia. La patria y la vida* 23-25) donde, además, lamenta la situación en que se encuentra el país. La pertenencia a una colectividad heterogénea —que solo más tarde podrá llamarse pueblo o nación cubana— ya se rastrea en los primeros textos líricos de Heredia y se fortalece en esta época anterior al exilio de 1823. El poeta inicia su destierro primero en Estados Unidos y luego en México por haber ingresado en la sociedad secreta revolucionaria de los Caballeros Racionales, la sección de Matanzas de los Soles y Rayos de Bolívar, organización clandestina empeñada en la lucha independentista. Ese periodo nostálgico y dramático lo llevará a mirar a Cuba como su única patria y a celebrarla en el famoso “Himno del desterrado” (1825).

José María Heredia. La patria y la vida

En 2003 se publica *José María Heredia. La patria y la vida*, un texto breve que se coloca entre el género ensayístico y la biografía, en que el crítico razona sobre la génesis del espíritu cubano del poeta. El libro sigue la huella de otros textos de carácter investigativo que Padura Fuentes escribe sobre grandes autores de la literatura hispanoamericana, como *Con la espada y con la pluma. Comentarios al Inca Garcilaso* (1984), *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra* (1987), *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994). El libro sobre Heredia deriva de la investigación que precedió al proceso de escritura de *La novela de mi vida* que, a

su vez, complementa las reflexiones que Padura Fuentes propone sobre la figura del poeta a través de la ficción.

La primera parte del ensayo recorre la vida, la obra y la época de Heredia de forma cronológica, con especial atención en las etapas que lo llevan a descubrir el término 'patria'. El autor desarrolla su discurso a partir de un interrogante claro: "¿Por qué – creo que vale la pena preguntarse otra vez– Heredia decidió ser cubano, se sintió cubano, vivió como cubano toda su vida adulta, si también pudo haber sido venezolano, dominicano y, con más razón, mexicano...?" (Padura Fuentes, *José María Heredia. La patria y la vida* 9). El estudio se presenta en primera persona y se acerca a los momentos más relevantes del camino de Heredia, con una prosa ligera y exhaustiva en que Padura Fuentes hace emerger, a menudo, sentimientos como la admiración y el orgullo de compartir con su predecesor una sólida tradición cultural y literaria.

A partir de las investigaciones de carácter histórico de Manuel Moreno Fraginals, Cintio Vitier, Enrique Saíenz y José Antonio Saco, entre otros¹, el autor dedica mayor espacio a los periodos cubanos del poeta que coinciden con su maduración política e intelectual: la época entre 1817 y 1818, por ejemplo, corresponde a una corta pero intensa temporada en que el joven Heredia empieza a relacionarse con grupos de letrados, reúne sus primeros versos y crea las primeras piezas dramáticas; en cambio, entre 1821 y 1823 remontan las últimas batallas separatistas de la América continental contra la corona española y las primeras acciones formadoras de Félix Varela hacia la juventud cubana para despertar las conciencias en lo relativo a la independencia de la isla. En este periodo Heredia participa de este aire de libertad y del pensamiento independentista que poco a poco se difunde, y colabora con periódicos literarios.

¹ Se hace referencia a los estudios siguientes: Moreno Fraginals, *Cuba-España, España-Cuba: Historia común* (1995); Enrique Saíenz, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana* (1982); José Antonio Saco, *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otras ramas sobre la isla de Cuba* (1960); Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía* (1958).

La etapa final de su realización tanto personal como literaria empieza en 1823 con el exilio entre Estados Unidos y México por haber ingresado en la organización clandestina de los Soles y Rayos de Bolívar de marco independentista. Padura Fuentes explica las nuevas circunstancias biográficas del poeta y el discurso histórico se enriquece de citas poéticas, desde “La estrella de Cuba” (1823) hasta la oda “Niágara” (1824) y el “Himno del desterrado” (1825). Los versos de este periodo, considerados los más célebres entre su producción lírica, se abren claramente al tema patriótico cubano y al sentimiento de la nostalgia. A este propósito, el autor comenta que:

su impronta anticipada ya estaba grabada en la esencia misma de la cubanía que él estaba fundando para la literatura, pero quedaba también en el eje del drama que definiría el conflicto mayor del país a lo largo de todo el siglo XIX: la independencia o el coloniaje. (Padura Fuentes, *José María Heredia* 38)

Para Heredia, México fue un campo de lucha y de esfuerzos, ya que sigue conspirando en favor de la independencia de su patria y escribiendo artículos periodísticos en que Padura Fuentes subraya el empleo de los recursos retóricos de democracia y el concepto de patriotismo. A partir de los últimos acontecimientos biográficos de Heredia, el autor examina el proceso que subyace tras la “conciencia” cubana del poeta y analiza los factores que le han permitido “ser el primero en definir, sentir y expresar, a través de la poesía, la existencia de una comunidad real y espiritual diversa e indispensable en la formación y surgimiento de una nación” (43-44). Padura Fuentes considera que el genio premonitorio del poeta, junto con sus experiencias sociales y condiciones personales, ha forjado su sensibilidad para que exprese un sentimiento nacional desconocido a nivel colectivo en aquel entonces y lo comunique a través de una forma estética. A juicio del crítico, la férrea necesidad de pertenencia a una tierra y, al mismo tiempo,

la soledad, constituyen dos elementos clave para entender el espíritu y el imaginario cubanos de Heredia (48-53).

En la segunda parte del ensayo hay una cronología comentada de la vida y de las obras del poeta que corrobora el estudio crítico y ofrece al lector un retrato detallado de Heredia como hombre, intelectual y personaje histórico. En conclusión, Padura Fuentes incluye una selección de poemas que mejor permiten rastrear la sensibilidad cubana de su protagonista.

La novela de mi vida

Como el mismo Padura Fuentes afirma, el texto de 2003 nace de la investigación llevada a cabo para escribir *La novela de mi vida* (2002) a pesar de que el ensayo fue publicado después. El eje argumentativo del libro es la figura de Heredia a través de un enfoque diferente con respecto a la publicación de 2003, su vida se reinventa y, por extensión, se recrean algunas épocas de la historia cubana (Behar 23). La novela es una obra original y ambiciosa que a la manera de un rompecabezas funde elementos reales y ficticios que se pueden descomponer y recomponer según varias líneas temáticas y temporales. A este propósito, el autor la define como “su obra más compleja en cuanto a estructura y contenido” (*De la Soledad* párr. 7). En primer lugar, juega con el título que esconde una estrategia metaliteraria anticipadora de la configuración narrativa de todo el texto: las palabras, en efecto, surgen de una carta que el propio Heredia envió a su tío Ignacio durante el triste destierro: “¿por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh!, ¿cuándo acabará la novela de mi vida y comenzará su realidad?” (Perilli 991). De esta manera, Padura Fuentes deja entender que la obra de Heredia será objeto de dislocaciones y nuevas interpretaciones.

Tres niveles narrativos componen la novela, cada uno propone una diversa perspectiva sobre la figura de Heredia y, al mismo tiempo, presenta aspectos sociales, políticos y de la vida literaria cubana desde la primera mitad del siglo XIX hasta finales del siglo XX. El primero se centra en la autobiografía del poeta, cuya mirada se erige como un punto de vista panorámico sobre la so-

ciudad colonial de Cuba y, al mismo tiempo, introspectivo, ya que, como explica Martínez Sánchez, “el personaje busca el sentido de su existencia a través de la escritura de sus memorias” (Martínez Sánchez 17). Vuelven las consideraciones de Heredia sobre los efectos negativos de la esclavitud, el encuentro con Félix Varela, la amistad con Domingo del Monte y la preocupación por el futuro de la isla. A continuación cito una de esas reflexiones:

—¿Ves, José María, ves lo que es este país?— [...] Esto es una feria, un circo, una mentira del país. Se supone que esto es lo mejor de Cuba. Pero aquí sólo importa figurar y tener dinero, que te vean y hablen de ti, o de lo contrario no existes... Lo peor de todo es que aquí la gente no quiere ser lo que es. (Padura Fuentes *La novela de mi vida*, 28-29)

El segundo nivel narrativo sigue las huellas de un manuscrito perdido de Heredia titulado “La novela de mi vida”, que es, supuestamente, el conjunto de sus memorias. En este caso el punto de vista es el de José de Jesús, hijo menor y último albacea del poeta, y la mirada es retrospectiva, ya que se presenta al personaje en su vejez. La narración gira alrededor de la intriga de los papeles de Heredia y del destino que deben tener, sea la publicación o el ocultamiento para guardar su secreto. El enigma en que José de Jesús está metido ocasiona profundas indagaciones sobre la vida de su padre y sobre la historia en general.

El protagonista del tercer nivel Fernando Terry, personaje de la Cuba contemporánea, lector y estudioso aficionado de la obra de Heredia y profesor de literatura, después de estar exiliado en Madrid por más de veinte años, pues se le acusa de haber ocultado los planes de huida de un amigo, vuelve a su país para buscar el manuscrito perdido de Heredia para descubrir quién lo delató ante la policía. Cabe mencionar que la obra de Heredia fue el tema de su tesis doctoral. A Fernando, en sus búsquedas, lo acompañan sus amigos Álvaro y Miguel Ángel, sus compañeros en el grupo de poetas “Los Socarrones”. Los tres proponen “una

teoría revisionista”, como sugiere Behar (26), a propósito de algunos acontecimientos relacionados con la literatura de Heredia, poniendo en tela de juicio la historia cubana. Discuten, por ejemplo, de la obra *Jicoténcal*, porque, según un viejo profesor de Fernando, Heredia fue solo un autor de poesía y no de novelas. Sin embargo, la voz del propio Heredia contradice las consideraciones de los tres amigos pues, en sus memorias, confiesa: “Por eso me empeñé en concluir, en largas jornadas de escritura, la novela *Jicoténcal*, sobre cuya paternidad siempre guardé el más rígido silencio pues nunca me satisfizo como obra literaria” (Padura Fuentes, *La novela de mi vida* 225).

Paralela a la búsqueda del manuscrito y a los cuestionamientos que esta conlleva, la historia de Fernando presenta otros subniveles, constituidos por continuas interrupciones temporales que, según la teoría de Genette, se podrían definir como ‘prolepsis externas’ (122)². Son digresiones necesarias que permiten al personaje aclarar los hechos pasados, ya que remiten a su tiempo en Cuba, a los últimos meses en la isla antes de la delación, a la marginación y a las humillaciones sufridas.

Las tres narraciones se entrelazan unas con otras, se alternan según un sistema de causas y efectos y el manuscrito del poeta resulta ser el documento clave sobre el que las generaciones sucesivas construyen su historia y sus investigaciones alrededor de temas como la patria, las letras y la libertad. A través de continuas analepsis, el autor crea un juego narrativo polifónico y ofrece una mirada oblicua sobre diferentes épocas históricas que, sin embargo, comparten asuntos comunes a través de la figura de Heredia. De esta forma se crea lo que Martínez Sánchez define como una “ficción biográfica múltiple” (18), en la que tres vidas, en estadios temporales distintos, se cruzan y se proyectan la una en la otra. No solo se asiste a la ficcionalización de un autor-personaje histórico, sino también a la ficcionalización de sus lectores y de sus

² El crítico las define “externas” porque su límite temporal se coloca más allá del relato en que están insertadas (122-123).

posibles lecturas en las épocas posteriores. De esta forma, la presencia de Heredia se extiende más allá de su dimensión espacio-temporal y tanto su vida como su obra adquieren un carácter trascendente. Por lo tanto, Padura Fuentes rompe con la escritura lineal y cronológica del relato biográfico para emplear el discurso narrativo multiforme y heterogéneo (Bajtín, Barthes, Bordieu) que es más apropiado para narrar una historia. La irrupción de la novela moderna en la literatura universal, de hecho, está ligada precisamente al descubrimiento que lo real es discontinuo, formado por elementos únicos, yuxtapuestos sin razón, y tanto más difíciles de detener cuando surgen de modo imprevisto y fuera de propósito (Robbe-Grillet 208).

Hay nexos profundos entre presente y pasado, entre el personaje de José María Heredia y el de Fernando Terry, pero el vínculo más fuerte es el viaje de salida de Cuba y el regreso después del largo exilio. Parado en la avenida del Malecón de La Habana, Fernando observa a un desconocido y allí se encuentra con su poeta y sus sensaciones, abandonándose a una reflexión intensa:

Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, cómo las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver. (Padura Fuentes, *La novela de mi vida* 17)

Esta escena tiene su correspondencia en las páginas finales del manuscrito de Heredia, donde se describe su salida definitiva de la isla:

Mientras el barco abandonaba el puerto, desde la borda en que me había acodado eché una última mirada a la isla y sobre los arrecifes de la costa descubrí a un hombre, más

o menos de mi edad, que seguía con la vista el paso del barco. Por un largo momento nuestras miradas se sostuvieron, y recibí el pesar recóndito que cargaban aquellos ojos, una tristeza extrañamente gemela a la mía [...]. (332)

El puerto de La Habana y el mar constituyen el telón de fondo de dos destinos trágicos en sus momentos opuestos, la salida y el regreso, fundidos en la narración de Padura Fuentes no solo a través de imágenes y objetos que se repiten, sino también en las reacciones de los personajes. Los pensamientos de Heredia acerca de un futuro desconocido y las miradas de Fernando hacia el pasado se juntan en el presente del relato y, por lo tanto, también las dos experiencias se unen como si la distancia temporal no existiera. A través de este recurso, Padura Fuentes crea un juego de identidades especulares en el que, como sugiere Martínez Sánchez, la ficción biográfica se enlaza con la autoficción e incluso la metaficción (21). En definitiva, se asiste a la valoración de la obra literaria en todos sus niveles: a través del manuscrito de Heredia, que es el objeto que genera historias e interpretaciones posteriores, y a través de esa compleja construcción ficcional que posibilita la apropiación de una época crucial de la historia cubana desde varias perspectivas.

Regreso a Ítaca

La idea que la ficción pueda generar reescrituras y puntos de vista diferentes sobre un mismo acontecimiento histórico planteada en *La novela de mi vida* alrededor de la figura de Heredia sigue desarrollándose en otra obra artística a cargo de Padura Fuentes. Me refiero a la película *Regreso a Ítaca*, producida en 2014 por el director francés Laurent Cantet en colaboración con el escritor cubano. En este caso el punto de partida es la historia de Fernando Terry, es decir, lo que se ha definido hasta ahora como el tercer nivel narrativo de la novela de Padura Fuentes. A través del viaje de regreso a La Habana del personaje, el filme, que no es una adaptación canónica del texto literario, pone particular atención en el Periodo Especial, una época de fuerte crisis económica en

que el sueño de muchos cubanos se desmoronó. El trabajo fue retirado, sin explicaciones, del Festival de Cine de La Habana en diciembre de 2014, aunque ya había recibido el premio especial de la sección informativa del Festival de Venecia y el Premio Abrazo a la mejor película en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz. En un segundo momento, las autoridades cubanas decidieron exhibirla durante el Festival de Cine Francés, celebrado en mayo de 2015 en la capital cubana.

Laurent Cantet³ “desde hace quince años se siente muy atado a La Habana” (entrevista de 2015), de hecho, esta película no es la única en que la ciudad cubana se erige como protagonista absoluta; también dirigió uno de los siete cortometrajes que componen *7 días en La Habana* (2012). Para *Regreso a Ítaca*, en cambio, Cantet se inspira en el núcleo temático protagonizado por Fernando Terry de la novela de Padura Fuentes (que es coproductor) y lo lleva a la pantalla convirtiéndolo en el eje argumentativo central. De esta manera, la película le permite tratar una de las problemáticas que por mucho tiempo estuvieron ausentes en el cine cubano, por la relación comprometida que tenían con la historia política del país: la emigración, el exilio y especialmente el deseo de los exiliados de regresar a La Habana. Si bien la cuestión es conocida por los estudiosos de este ámbito, es útil recordar el papel crucial que el cine tuvo en Cuba, porque, justamente por la censura cinematográfica, se inició la diáspora de los intelectuales cubanos. En 1961 la película *P.M.* de Orlando Jiménez Leal y de Saba Cabrera Infante, que muestra en pocos minutos la noche habanera, fue prohibida en todo el país por ser considerada nociva a los intereses del pueblo cubano y a su Revolución. El documental se convirtió en el detonante de la primera crisis que habría de vivir la vanguardia intelectual revolucionaria en 1971, con el caso Padilla. Solo durante los años 90, después de un nuevo diálogo por parte del gobierno hacia el tema del exilio y del regreso,

³ El director francés es ganador de una Palma de Oro en Cannes por la película *La clase* (2008).

una buena parte de la producción cinematográfica comienza a tratar el tópico de la emigración y del deseo de volver de muchos de ellos. Desde sus más diferentes facetas y con la atención que merece, el asunto se convirtió poco a poco en un motivo frecuente del arte cinematográfico.

Regreso a Ítaca se podría insertar en la tipología de adaptaciones que, en la clasificación de Gianfranco Bettetini (1984), utilizan la matriz literaria como pretexto y después la desordenan y reelaboran en un universo de escritura casi siempre autónomo. En el trabajo de Cantet y Padura Fuentes hay una integración de valores ideológicos que de la novela migran hacia él, elementos teatrales visibles en la construcción de la historia fílmica y reflexiones metaliterarias que recuerdan la estructura ficcional de *La novela de mi vida*.

Los cinco amigos protagonistas de la película se reúnen en una azotea panorámica frente al Malecón de La Habana para celebrar el regreso de uno de ellos, Amadeo, después de dieciséis años de exilio en Madrid. Al igual que el personaje de Fernando, también Amadeo salió de Cuba porque se le acusa de haber ocultado los planes de fuga de su amigo Rafa. Desde el crepúsculo hasta el amanecer, los personajes transcurren el tiempo entre copas y charlas, recordando su juventud, el grupo que formaban, la fe que tenían, y que todavía tienen, en el futuro, asimismo, encaran, con desencanto y frustración, los sueños rotos y una ideología que se ha transformado en un recuerdo lejano. Tania, una muchacha hermosa y tan deseada, ahora fuma incesantemente y sufre en silencio porque no tiene noticias de sus hijos, que se fueron a Miami con el padre; Aldo, dejado por su mujer por considerarlo un fracasado, sigue creyendo en la justicia de la Revolución y todavía se aferra a ese ideal; Rafa era un pintor, pero nunca logró alcanzar la fama deseada y se refugia en el alcohol; Eddy parece el único que consiguió éxito en la vida, es un dirigente, pero admite estar casi en un abismo por el clima de corrupción que lo rodea. Cada uno cuenta su fracaso, balanceándose entre un sentimiento

de impotencia y la toma de responsabilidad empujada por el idealismo y la combatividad.

En el retrato de los cinco amigos y en las descripciones que ellos proponen de sí mismos se rastrea la huella del conocimiento histórico y de la realidad social cubana de Padura Fuentes. Como los personajes de *La novela de mi vida*, también los protagonistas de la película son hombres de su generación, que han vivido experiencias parecidas a las suyas. Por eso la representación autoficcional que construye con el personaje de Fernando se transfiere al personaje de Amadeo: el primero es licenciado en literatura hispánica, comienza a escribir en competición con los compañeros de estudio y estudia periodismo, el segundo también es un hombre aficionado a la escritura y a las letras en general⁴. Esta afición hacia las letras es un elemento clave en ambas prácticas: la búsqueda del manuscrito perdido de Heredia mueve a Fernando al viaje de regreso hacia la ciudad natal y es el pretexto para volver a su familia, a su antiguo amor Delfina, a sus amigos, a sus emociones ahogadas durante más de veinte años. Amadeo, por su parte, confiesa a sus amigos que una vez en España ya no ha podido escribir, porque lejos de su verdadera vida en Cuba, a pesar de las precarias condiciones de vida que todos sufrían en los años 90 durante el Período Especial, no se sentía cómodo. Él admite: “Quería borrar mi memoria y sin memoria no se podía escribir” (min. 22.50). Al final ambos llegan a la misma decisión, la de regresar y de quedarse en Cuba, impulsados por la urgencia de volver a escribir. En algunas secuencias la dialéctica que la película establece con la obra emerge de manera más directa, porque los personajes se refieren a ciertos textos literarios con el objetivo de crear una impronta simbólica y representar la ideología de una generación desilusionada. Es el caso de Eddy que, incitado por

⁴ A propósito de paralelismos, es interesante observar que hay acontecimientos biográficos de Padura Fuentes que se transfieren a otros personajes de la película: Rafa, por ejemplo, era militante en el periódico *Juventud*, como el escritor en los años 80 y Aldo es un sobreviviente de la guerra de Angola donde Padura Fuentes viajó como periodista en 1985.

Amadeo y recordando las lecturas juveniles que hacían en silencio porque se consideraban subversivas (Orwell, Cabrera Infante, entre otros), recita de memoria el conocido principio de *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, donde hay una visión negativa de la sociedad peruana durante el gobierno Odría. La citación del libro de Vargas Llosa permite crear una correspondencia evidente entre dos realidades históricas.

La construcción de los personajes de Fernando y de Amadeo evoluciona a través de un proceso constante de auto-reflexión e interacción a partir del diálogo con los viejos amigos. Al principio parecen absorber la incertidumbre relacionada con el regreso, se sienten inseguros y depresivos porque el futuro, aunque diferente del pasado, es una búsqueda nueva de direcciones. En cuanto a la novela, los tres niveles confieren más lentitud y misterio a las acciones de Fernando que se desarrollan a medida que se investiga sobre el documento, junto con sus amigos de tertulias y con el objetivo de resolver el enigma de su expulsión de la isla años atrás. En cambio, en la película, donde el director quiere concentrar la atención del espectador sobre el tema del regreso y de las implicaciones que conlleva, el intento de Amadeo es reconquistar la confianza de los amigos que no imaginan el motivo de su viaje a España. La atención a los diálogos es notable, de estos nacen intrigas e inevitablemente se centran en sucesos y experiencias humanas. La cámara siempre está muy cerca de las caras de los personajes, porque —explica el propio Cantet en una entrevista de mayo de 2015— es necesario crear un contexto íntimo y sin distracciones para escuchar las historias. Esta categoría visual se inscribe en el diálogo que la película también establece con aspectos teatrales evidentes en su estructura, que tienen el objetivo de recalcar la centralidad de los personajes y, sobre todo, de subrayar la urgencia de las relaciones entre ellos. Se enfatiza este aspecto sobre todo en las elecciones temporales y espaciales, ya que la extensión del filme a una sola noche y la ubicación en un lugar único acentúan la importancia de explicitar cosas, de contar experiencias y de insistir sobre acontecimientos pasados a través de

reflexiones sobre la amargura, el amor y la desesperación de los protagonistas.

La elección del lugar único como marco espacial de la película es interesante en la construcción del mensaje que subyace tras la historia. Toda la acción se desarrolla en las cuatro esquinas de la azotea de Aldo frente al Malecón, un espacio humilde y cerrado pero acogedor, que se incluye en el conjunto de los recursos de procedencia teatral. Este juega un papel fundamental en la reconstrucción de los recuerdos pasados, porque la casa de Aldo, donde los amigos se reúnen, simboliza la casa natal a la que todo el grupo regresa y sus experiencias juveniles son el fruto de viejas ideologías. La casa natal está físicamente inscrita en nosotros, ella conserva los valores de nuestra intimidad, lo relatos de lo vivido, aunque nuestra existencia haya pasado en casas sucesivas. Los pensamientos, y sobre todo los sueños, son los que restablecen nuestra adhesión al lugar de origen, “son las potencias del inconsciente quienes fijan los recuerdos más lejanos” (Bachelard 36-37). Las escenas de la película presentan este lugar con exactitud como un centro de fuerza, una zona de protección y de calor familiar para quien está adentro. Según el planteamiento de Bachelard, también la estética de este espacio adquiere importancia a la hora de explorar una dimensión íntima, porque contribuye a la realización del viaje hacia el pasado que el sujeto cumple en su casa natal. El excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su familiaridad. Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción (34). Cuanto más despojada está la casa, más simple es regresar a ella y descansar en nuestro pasado. La experiencia de los cinco protagonistas es prueba de esto. Ellos transcurren casi todo el tiempo en la azotea modesta y vieja, frente al mar; la única vez que, por poco tiempo, van al interior es a la hora de la cena, cuando bajan al comedor. El cuarto es sencillo y pequeño, un lugar tranquilo donde los personajes se alejan de las conversaciones anteriores. Ahora el espacio se convierte en un rincón que

comporta mayor intimidad y una pausa en el tiempo del recuerdo, un local seguro, próximo a la inmovilidad.

La azotea cumple otra función específica, porque se relaciona con la importancia que tiene la ciudad en la película. En *La novela de mi vida*, La Habana es el escenario de fondo importante, mientras que en *Regreso a Ítaca* se convierte en un personaje. Elegir la azotea como la única ambientación significa estar en la ciudad sin presentarla a través de una imagen clásica y estereotipada. El espectador se siente dentro de la ciudad y, al mismo tiempo, encima de ella, y también la escucha. Su presencia se advierte a través de los ruidos que vienen de los edificios cercanos, de su música, hasta de los gritos de las peleas en la calle. La azotea añade un elemento más al espacio fílmico, porque es una ventana hacia el mar, y es el mar que refleja la imagen simbólica de Ulises, de su regreso a Ítaca y, al mismo tiempo, la huida hacia el extranjero. Padura Fuentes, en el artículo “Toda La Habana desde una azotea” (2015), escribe:

Esa azotea sin encantos desde la que al mismo tiempo se ve la inmensidad y majestuosidad de La Habana – enmascarada por la distancia– y su decrepitud y hacinamiento –revelado por la cercanía–, deja entre las moles de concreto una brecha liberadora que conduce al Malecón y al mar, al fin y al principio físico y simbólico. Aquel sitio preciso era el que el director necesitaba para expresar lo que habíamos escrito: un drama habanero en el cual la ciudad sería el sexto personaje. (párr. 5)

Esta representación de La Habana, con espacios urbanos viejos y abandonados, en los que se confina la acción de la película, lleva también el marco de la narrativa de Padura Fuentes y de su visión desencantada. A menudo los personajes del autor se presentan como los máximos perdedores en un juego de supervivencia con las contradicciones de la ciudad, que acaban por desplazarlos. De esta manera, la propuesta de *Regreso a Ítaca* se convierte en una posible lectura crítica de la novela, pero complementaria a esta, porque la película utiliza el instrumento audiovisual para dar

fuerza a categorías que en literatura están en segundo plano. La película recoge elementos que en la novela se perciben lejanos y remotos y crea otro personaje, la ciudad.

Por esta razón, también es interesante fijarse en la música que caracteriza los momentos más íntimos y que se convierte en un elemento de unión. Las canciones que cantan y bailan los protagonistas están cargadas de simbolismo e ideología, porque añaden a las secuencias una dimensión nostálgica y también revolucionaria⁵. Son elementos que, a juicio de Alejandro Baer (2005), funcionan según un proceso determinado en una película: son soportes audiovisuales que intervienen sobre los procesos del recuerdo y del olvido, constituyen relatos y exploraciones del yo, porque responden a un deseo de identidad que se encuentra en las intersecciones de lo individual y lo colectivo. De hecho, primariamente a través de la música, los cinco amigos, juntos después de muchos años, comparten una memoria histórica y unos recuerdos ideológicos fuertes, los recuperan desde el presente y, por ende, desde la perspectiva actual. En la música cada personaje se convierte en una especie de testigo secundario de su experiencia, en una cadena de transmisión de un legado, un testamento o un mensaje específico para las generaciones futuras (Baer 51), que es lo que Cantet y Padura Fuentes quieren comunicar a los espectadores.

Recuperación de un mito

La propuesta de las tres obras de Leonardo Padura Fuentes ha sido un recorrido por tres distintas maneras de recuperar un mito fundacional del archivo literario cubano que es la figura de José María Heredia. Al igual que en otras ocasiones, el escritor traslada la figura de un personaje real hacia un plan ficcional, como en *Adiós, Hemingway* (2003) donde el entramado narrativo gira alre-

⁵ Es el caso de “California Dreamin’”, pieza no solo melancólica por ser casi un himno generacional en esa época, sino también porque estaba prohibida o se prohibió en los años a los que los cinco amigos hacen referencia.

dedor del autor norteamericano y del famoso detective Mario Conde⁶.

Tanto los textos analizados como el guion cinematográfico se construyen a partir de un discurso intertextual múltiple que toca temáticas cruciales recurrentes en la obra de Padura Fuentes. Me refiero al exilio, la delación, la intriga y, sobre todo, a los sentimientos del sujeto cubano alejado de su tierra. En este sentido, las vivencias de Heredia, consideradas como ejemplares desde un punto de vista biográfico y literario, representan el pretexto para narrar esas temáticas y, al mismo tiempo, la relación entrañable que el poeta tuvo con la isla de Cuba. A este propósito, es interesante pensar en el título de la película *Regreso a Ítaca* como la expresión que mejor resume el sentimiento de cubanía representado por Heredia y formulado por Padura Fuentes, porque alude a una analogía latente entre la Cuba del filme y la Ítaca homérica. Amadeo vuelve a su isla con dolor e ilusión a la vez, su regreso físico se convierte en el regreso de los cinco personajes hacia un pasado compartido, a veces traumático, que ha sobrevivido en su memoria. Como recuerda Elisabeth Jelin (2002), toda memoria, incluso la más personal y subjetiva, se origina en la vida social, ya que está localizada espacial y temporalmente y sus contenidos son socialmente compartidos. Las tres narraciones de Padura Fuentes muestran cómo la identidad colectiva, que descansa sobre una memoria común y se mezcla con ella, acoge preocupaciones e ideales que se repiten en cualquier momento histórico. Los viajes hacia y desde Cuba por parte de Heredia, de Fernando y de Amadeo implican el enfrentamiento de un pasado problemático y de conflictos interiores que causan malestar. La imagen de La Habana como prisión y, al mismo tiempo, como única tierra que se reconoce al final de una vida en el extranjero permite volver a

⁶ Para un estudio más completo sobre el texto se remite a los ensayos de Sabrina Costanzo, “La duplice dimensione spazio-temporale in *Adiós, Hemingway* di Leonardo Padura Fuentes”, en *Scholae Praetoriatís*, 2005, pp. 17-22 y “La doppia costruzione del personaggio di Hemingway. A proposito di *Adiós, Hemingway* di Leonardo Padura Fuentes”, en *Scholae Praetoriatís*, 2006, pp. 13-31.

una cuestión candente entre los intelectuales cubanos desterrados de toda época.

Una hagiografía del revés *Narcisa la Bella* de Mireya Robles

M. del Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia

carmen.dominguez@unive.it

Resumen: La novela *Hagiografía de Narcisa La Bella* de Mireya Robles parodia y subvierte el género hagiográfico, pues la protagonista no es bella ni santa y muere mártir, devorada por su familia en un festín antropófago. La obra, escrita en un único párrafo, con uso únicamente de comas, conquista los cánones estéticos y constituye una feroz crítica de la sociedad y el papel de la mujer en la Cuba de los años 40.

Palabras clave: Mireya Robles, literatura cubana, hagiografía

Résumé : *Hagiografía de Narcisa La Bella* de Mireya Robles est un roman qui correspond aux conventions narratives du genre hagiographique, mais parodie et renverse le canon. L'œuvre, composée d'un unique paragraphe avec une partition limitée à l'utilisation de virgules, conquiert les canons esthétiques et constitue une critique acerbe de la société et du rôle de la femme dans le Cuba des années 1940.

Mots-clés : Mireya Robles, littérature cubaine, hagiographie

Abstract: Mireya Robles's novel, *Hagiografía de Narcisa la Bella*, mocks and subverts the hagiographic genre. The protagonist is neither beautiful nor holy and, even if she dies a martyr, she perishes, devoured by her own family in an anthropophagous feast. The novel, written in a single paragraph and sparsely punctuated, conveys fierce criticism of society and the role of women in 1940s Cuba.

Keywords: Mireya Robles, Cuban literature, hagiography

Hagiografía de Narcisa la Bella (1980) es la primera novela publicada por Mireya Robles¹, en inglés y español en Estados Unidos en 1985, reeditada en Cuba en 2002 y en Londres en 2006. *Recalcitrantes*, un pequeño sello editorial madrileño que busca rescatar del olvido obras escritas por mujeres en español, la ha recuperado para el público en 2016².

La hagiografía como género literario

El título de la novela de Mireya Robles, *Hagiografía de Narcisa la Bella*, sitúa al lector inequívocamente ante un género literario, el de la hagiografía o *vidas ejemplares*, como la denominarán sus contemporáneos, que a grandes rasgos se puede definir como la escritura de la vida de los santos. Es un género fundamentalmente medieval, que resurge en el Barroco y cuya decadencia corresponde con el positivismo decimonónico.

Como acto de narrar las vidas de los santos, la hagiografía nace en torno al siglo IV, tras el edicto de Constantino en el año 313 que establecía la libertad de credo en el Imperio Romano, y su modelo narrativo copia el canon de Plutarco y Suetonio. Ambos autores narraban de manera lineal las vidas de sus biografía-

¹ Mireya Robles (Guantánamo, 1934) es una escritora nacida cubana y nacionalizada estadounidense. Desde su salida de la isla en 1957 ha vivido en los Estados Unidos, con un paréntesis entre 1985 y 1995, años en los que se trasladó a Sudáfrica para trabajar en la universidad de Natal, en Durban. En la actualidad está jubilada como profesora de la Universidad de Nueva York y reside en Miami. Como escritora ha cultivado el cuento, la novela, la poesía y ha ejercido de crítica literaria. Es, además, pintora y ha ilustrado algunos de sus trabajos literarios. Su obra ha sido publicada en inglés y en español en Estados Unidos. Ha obtenido numerosos premios literarios internacionales y con una de sus novelas quedó finalista en el Premio Nadal de 1989.

² “Nuestros libros han sido escritos por mujeres. Mujeres que han querido escribir ya sea apelando o sin apelar a su condición de mujeres. Mujeres cuyas singularidades se inscriben en un contexto que interpretan y en el que intervienen como mujeres, que desafían, se avienen, cuestionan o se parapetan en una relación constante con el mundo que no puede describirse sino como tensión creativa, bien sea en un formato de ficción o narrativa, bien sea como ensayo” (<http://librerantes.com/recalcitrantes/>).

dos, desde su nacimiento hasta su muerte pero el primero, con sus biografías por pares (griego-romano) recogidas en *Vidas Paralelas*, más que narrar vidas, lo que buscaba era comparar las virtudes y defectos de sus parejas de biografiados y explorar la influencia del carácter en los destinos de estos hombres famosos; Suetonio, en cambio, en *De vita Caesarum* simplemente adornaba de anécdotas sus biografías sin pretender en ningún momento emitir juicios morales.

Las primeras hagiografías de la Antigüedad tardía, a imagen y semejanza de estos modelos narrativos, referirán las vidas de los mártires, cuyo eje argumental gira en torno a la descripción de sus martirios y muertes, y las de los obispos, que en cambio gravitan alrededor de sus vidas para proponerlos como figuras ejemplares y modélicas.

Durante la Baja Edad Media el *Flos sanctorum* o *Leyenda áurea*, recopilación de vidas de santos y mártires de Jacopo de Vorágine, arzobispo de Génova, además de ser uno de los libros más leídos —se conservan, a día de hoy, más de un millar de copias manuscritas— se convirtió en canon iconográfico del arte cristiano y convirtió al santo en una especie de héroe legendario. La aparición de los libros de caballería en el siglo XIV refrendó esta figura épica y heroica del santo bajomedieval (Baños Vallejo 107-139) criticada tras los acuerdos tridentinos pero ya en franca decadencia durante el Renacimiento pues los humanistas propondrán vidas de héroes y virtuosos laicos, a imagen y semejanza de muchos modelos de la Antigüedad Clásica, ampliando así el campo de la biografía más allá de los horizontes hagiográficos.

El resurgir barroco del género hagiográfico tiene su origen en el Concilio de Trento (1545-1563) que sanciona la ruptura de la cristiandad europea y cuya ortodoxia dogmática impone una severa moralidad entre la jerarquía católica y sus bases para distinguirse de la heterodoxia protestante. Los santos son una representación del sujeto ideal para una sociedad, son vidas que la cultura propone como modelos de comportamiento. Las vidas de estos santos prescriben ejemplos de los valores que esa sociedad

determina como base de sus relaciones individuales y sociales y la escritura de las *vidas ejemplares* se constituye, entonces, en artefacto narrativo con el que modelar las subjetividades, las conciencias acerca de cómo deben ser y comportarse los sujetos. Así, la narración hagiográfica barroca –además de apropiarse de la tradición medieval y fusionarla con el humanismo del siglo XV dando como resultado un modelo que se acerca más a una biografía con estructura retórica que a un patrón medieval– se concentra en las virtudes del biografiado en detrimento del milagro, que hasta entonces había detentado el lugar de honor³.

Dado que el ideal de comportamiento en esta sociedad era la santidad, tener un santo propio, con sus correspondientes reliquias y centro de peregrinaje, se convirtió en aspiración principal en el mundo hispánico, tanto en lo económico, por el beneficio material que el peregrinaje suponía, como en lo espiritual (García de la Borbolla 690). Esta aspiración, si cabe, fue aún mayor en los territorios de Ultramar, donde los cabildos, incluso los más pequeños, hicieron enormes esfuerzos políticos y económicos por llevar sus causas de fe en Roma y conseguir que sus “muertos en santidad” fuesen reconocidos oficialmente como santos de la Iglesia Católica (Borja Gómez 55). El primer paso para conseguirlo era escribir, bajo las reglas de la retórica y con una clara intención moral y ejemplarizante, las *vidas* de estos santos que, así, pasaban de sujetos importantes a sujetos ideales detentadores de los valores máximos. Para Guy Phillipard en *Histoire de la littérature hagiographique* el santo literario ejerce, pues, cuatro funciones fundamentales: es un modelo moral, un héroe, un intermediario entre el cielo y la tierra y la figura representativa de un grupo⁴. Estas

³ Las *Vidas Paralelas* de Plutarco fueron muy leídas en el Renacimiento pues los humanistas buscaban modelos de héroes y virtuosos en la Antigüedad Greco-latina. De aquí que el modelo a copiar durante la Contrarreforma, fuese el de la narración de la vida del protagonista concentrándose en sus virtudes y vida modélica.

⁴ Es decir, un ejemplo en un doble sentido: como modelo propiamente dicho, y como exemplar, esto es, como un caso concreto del modelo.

biografías de santos poseían una estructura cerrada, narraban el nacimiento del sujeto, sus tribulaciones, sus virtudes, milagros y, por último, su muerte, lo que las convertía en “la forma literaria más competente para infundir mensajes sociales y proyectar valores por su función de narrar vidas humanas” (Loreto 26). Las narraciones hagiográficas cabían dentro de la clasificación de *moral* y *particular*, lo que de algún modo impide que se puedan interpretar como una biografía en el sentido moderno del término, pues el objeto de su narración era demostrar la virtud, convencer a las conciencias, y la verosimilitud literaria no tiene por qué corresponderse con la veracidad de los hechos.

Una hagiografía del revés

Hagiografía de Narcisa la Bella podría resumirse de manera sucinta en la historia de la niña Narcisa y su familia, arquetipo de clase media en la Cuba de los años 40: doña Flora, madre ama de casa, don Pascual, padre empleado en el departamento de Salubridad, Manengo, hermano mayor primogénito, varón egoísta y egocéntrico y Florita-Ita, hermana pequeña, prototipo de niña coqueta y superficial. Pero la de Narcisa no es una historia que pueda encajar en la imagen común de santa, y su vida ni es modelo o ejemplo para nadie ni hace milagros —aunque sí cosas *raras* como nacer en pañales para retrasar en su padre el disgusto de ser una niña o viajar en el tiempo. Ni siquiera es bella, la virtud que se desea y espera en una mujer, y su familia, aparentemente modélica, se demuestra como ejemplo de desafección. Su madre se desentiende de sus hijos para escuchar radionovelas, su padre se vanagloria de sus conquistas sexuales y sus hermanos la tiranizan sin el menor atisbo de culpa. A pesar de todo, Narcisa se comporta con ellos de manera abnegada y generosa y enumera constantemente a modo de letanía, para hastío del resto, las bondades y cualidades de cada uno de los miembros del grupo como paradigma de familia perfecta y bien avenida, como si la letanía la convenciese de

una realidad que no existe⁵. Su incapacidad para asumir la situación que la rodea y desasirse del lastre que la somete será su perdición: rendida a merced de su familia, morirá mártir, servida en bandeja, literalmente, en un festín antropófago.

La ambigüedad del texto y las situaciones descritas hacen dudar de que el objetivo de la autora sea, precisamente, el de escribir una hagiografía canónica, es más, a lo largo de toda la novela se encuentran numerosas referencias que empujan a pensar que su objetivo último es lo contrario, parodiar el género.

En esta *vida ejemplar*, al contrario de lo que suele ocurrir en el resto, no se incluye ningún dato biográfico que testimonie la existencia *real* de Narcisa. Además, en el santoral no existe ninguna Santa Narcisa. Doña Flora, la madre, aclara en el texto que llama así a su hija “por la mujer que se enamora del agua” (Robles 29) en un evidente guiño a la mitología griega y al personaje de Narciso, que lejos de ser un santo, se enamora de su propio reflejo en el agua. Esto supone una gran tensión irónica por la ignorancia de doña Flora y, sobre todo, por la dicotomía entre la belleza de Narciso y la fealdad de Narcisa, a la que su propia madre compara con un dragón chino⁶. Dicotomía también entre lo que Narcisa cree ser y lo que *realmente* es o los demás ven en ella.

Hay, además, un gran paralelismo en el origen del nacimiento de ambos: el bellissimo Narciso, en *Las metamorfosis* de Ovidio,

⁵ Las letanías características de Narcisa siguen el juego de la subversión hagiográfica, pues lejos de ser oraciones cristianas son las retahílas infinitas de la protagonista que recita como arma para ser aceptada por su familia. Y esta estrategia se demuestra un arma eficaz para combatir el rechazo, pues aunque sus familiares, sobre todo su madre, no pueden soportarla con sus alabanzas infinitas tampoco pueden renunciar a ellas, pues nadie más les enuncia tales virtudes, porque nadie más que Narcisa ve el mundo con semejante distorsión de la realidad.

⁶ “[...] por primera vez pudo doña Flora asociar este conjunto protuberante con una imagen que le vino a la mente; la de los dragones chinos [...] Doña Flora sintió que le faltaba un poco el aire al comprobar que aquella ropa delicada no cambiaba los rasgos de dragón, se sintió confusa ante esta visión tan inarmónica” (60-61).

nace fruto de una violación del río Cefesio a Liríope; Narcisa tampoco es fruto del amor pues su madre ni ama ni desea sexualmente a su padre y accede a mantener relaciones sexuales con él porque lo considera una de sus obligaciones conyugales. Liríope lleva a su hijo recién nacido a Tiresias y le pregunta si Narciso vivirá muchos años. El oráculo “si nunca llega a conocerse” es la clave que advierte sobre las nefastas consecuencias de un conocimiento parcial, aunque genuino, de sí mismo que podría ser la interpretación del personaje de Narcisa que muere joven, adolescente y, curiosamente, con una concepción de sí misma superior a la que los demás tienen de ella (Soriano 501). Por otra parte, la elección de un nombre que no existe en el santoral podría ser una decisión premeditada de la autora para que el lector no olvide que la historia de Narcisa es solo eso, la historia de una “santa” no canonizada, una ficción (496), una novela en la que la protagonista muere mártir y, aunque no realiza el milagro necesario para la santidad católica⁷, su vida está plagada de elementos prodigiosos como desintegrarse en el momento de nacer, mientras sus padres atónitos buscan al bebé, para “volar a la ciénaga a meditar sobre los filósofos griegos antes de permitirle al mundo que posara sus ojos sobre su cuerpo” (Robles 12).

La protagonista, en otro ejemplo más de la subversión del género hagiográfico de esta novela, a pesar de su comportamiento inmaculado resulta disfuncional en un mundo que dista mucho de ser ejemplar. Su vida es muy corta y no consigue realizar ninguna de sus metas (Soriano 502). Convencida de haber venido “al mundo para redimir las faltas de los demás, para tapparlas, para enardecer a las multitudes agradecidas, agradecidísimas de sus virtudes, de su perfección, de su rotunda forma de gritar, que todo está hecho a su imagen y semejanza, que ella es hermosa y que, por lo tanto, todo es hermoso” (Robles 75), a lo largo de la novela, sus certezas se demostrarán inconsistentes y, a diferencia

⁷ El Derecho canónico establece que para la canonización católica es necesario haber realizado dos milagros, pero en caso de que la vía para esta sea el martirio el requisito es solo uno.

de Cristo, ni redime a los demás ni nadie reconoce su supuesta perfección, más bien todo lo contrario: desde que nace aparece degradada y cosificada, sus progenitores la llaman “el bulto”, “la Sin Nombre”, “la cosa” o “eso”; a medida que crece y aprende a hablar su tono de voz exaspera a todos los que la rodean y su fealdad impresiona. Narcisa, buscando la armonía, por desgracia, solo consigue provocar estridencia. Y, a pesar de todo, no se siente mártir, goza de una ingenuidad que la incapacita para percibir la realidad inmediata. Su inocencia despierta ternura y su apariencia repulsión.

La novela se ajusta, en general, a las convenciones estilísticas y formales del género literario hagiográfico pues respeta la narración lineal y cronológica de los acontecimientos de la vida de la protagonista, esto es, empieza con el nacimiento de Narcisa y concluye con su muerte sin apenas saltos temporales, apenas se utilizan las figuras de la analepsis y la prolepsis y cuando aparecen, son, en el primer caso, fugaces recuerdos de los personajes que ofrecen guiños al lector para que pueda entender el presente, o, en el segundo, anticipaciones muy breves de hechos que están por acontecer. Además, se presenta a los personajes de manera ordenada, así como el conflicto argumental y el desenlace final. El narrador, en tercera persona, omnisciente, tiene un conocimiento de los hechos total y absoluto. Sabe lo que piensan y sienten los personajes y así lo demuestra al lector. Los tiempos verbales que se utilizan en la narración son, sobre todo, el pretérito perfecto simple y en alguna ocasión el imperfecto. El primero para dar velocidad y dinamismo a la acción y el segundo para evocar y describir.

Al igual que en el género hagiográfico se usa el estilo directo para reproducir la vida de la santa/heroína/protagonista cuya finalidad primordial es permitir al lector ahondar en la psicología del personaje. Y se utilizan constantemente las técnicas del monólogo y el diálogo para dar información pertinente en el curso de los sucesos narrados. Ahora bien, la autora, cuando hace hablar a los personajes, o conversar entre ellos, no utiliza la puntua-

ción canónica de los diálogos que permite al lector, visualmente, anticipar el cambio.

La novela no tiene una estructura narrativa clásica dividida en capítulos, al contrario, está escrito en un único párrafo donde las frases se separan con comas o puntos y comas sin que el lector encuentre un punto seguido o un punto final, algo que imprime un ritmo frenético a la obra y no le permite descansar; tiene la sensación de unicidad del texto, como si todo lo que ocurre en la novela, todos los pensamientos y situaciones, fuese una entidad única.

La autora, en numerosas ocasiones, juega con el lenguaje para despertar en el lector sentimientos contradictorios hacia la protagonista o el resto de los personajes. Un claro ejemplo es el uso de los diminutivos para crear empatía con Narcisa: “levantó el piecicito derecho” o “Narcisa se quedó tiesa con los bracitos sobre el vientre” (32).

La figura literaria del *puer senex* es otro de los recursos literarios de Mireya Robles, clásico, por otra parte, de los hagiógrafos: un niño que, dotado de una madurez que no corresponde con su edad, asombra y admira con sus palabras y comportamientos a los personajes que lo rodean (Amorós 14). Narcisa, como muchos niños santos, posee una sabiduría más allá de ciertos conocimientos científicos o humanísticos y lo demuestra en numerosas ocasiones: cuando toca el vientre de su madre embarazada y sabe el sexo del bebé (la niña Florita-Ita); cuando con el poder de su mente consigue unir ladrillos y construir chimeneas; cuando adivina cómo será su bautizo; o cuando vuela en el tiempo y en el espacio. Curiosamente, en otros aspectos su ignorancia es inversamente proporcional y carece de recursos que le permitan comprender la realidad. Así, por ejemplo, piensa que su primera menstruación es una señal anticipatoria de la muerte.

La “construcción” de una familia: de padres e hijos

La novela narra las aventuras y desventuras de la *santa* Narcisa como pretexto para abordar temáticas fundamentales como la

familia, el papel de la mujer en la sociedad, el machismo, la homosexualidad o las relaciones con la Iglesia Católica. Es, además, una *excusa* para narrar los conflictos y roces entre los distintos actores familiares: los padres, doña Flora y don Pascual, y sus tres hijos, Manengo, Narcisa y Florita-Ita. Pero, sobre todo, es una crítica a la religión que ha sancionado este tipo de mundo, esta sociedad intrínsecamente machista y patriarcal cuyo elemento basilar es la familia consagrada gracias al sacramento del matrimonio. Y esta crítica se ejerce a través de la parodia de un género, el de la hagiografía, que presenta a los modelos moralmente ideales de una sociedad católica.

Doña Flora es una mujer ignorante, egoísta y aburrida, madre completamente desnaturalizada y terriblemente cruel con Narcisa. Como las amas de casa norteamericanas que describe Betty Friedan en su *Mística de la feminidad*, está embrutecida por su cotidianidad, no tiene ningún tipo de ambición intelectual y su temperamento es infantil. Frígida, agradece que su marido se entretenga con otras, mientras ella se entretiene con las radionovelas. Doña Flora es la antagonista de Narcisa, en la medida que le es posible elude sus responsabilidades, las delega o las relega y Narcisa, con su actitud, lo que pretende es compensar la ausencia de dedicación y afecto maternos. La originalidad de la novela, su clave de lectura, es que Narcisa se toma muy en serio su misión y la ejecuta sin los ajustes de cuentas emocionales que el resto de la humanidad contempla. Su vocación la acerca a la santidad, su actitud es un ejemplo a seguir e imitar como las *vidas ejemplares* de la hagiografía. Incluso muere mártir, y el martirio es la forma más directa de conseguir la santidad. Pero la contradicción latente en toda la novela es que Narcisa, con sus actos, lo único que provoca son situaciones ridículas, absurdas, grotescas, hilarantes o demoledoras y, lejos de convertirse en un modelo que admirar, resulta trágicamente risible. A pesar de que para ella sus acciones son de gran transcendencia, para el resto ella es solo una persona molesta, chillona o adúladora (Soriano 500).

Don Pascual, el padre, es un empleado de Salubridad cuyo objetivo en la vida es demostrar al mundo su masculinidad que, entiende, pasa por conquistar al mayor número posible de mujeres y mantener relaciones de las que vanagloriarse incluso cuando las paga. Es el prototipo de hombre que desprecia a la mujer y la considera un objeto que le pertenece. Él es el cabeza de familia, el representante del poder económico, el que toma las decisiones familiares, y por supuesto el que “gobierna” sobre su propia mujer. No comparte ninguna de las tareas del hogar pues se considera eximido al trabajar fuera de casa y obtener una remuneración económica que le permite mantener a su familia. El tándem que forma con su mujer, doña Flora, ama de casa, encargada del hogar, de su limpieza y de las tareas domésticas así como el cuidado de los hijos, subraya el machismo imperante en la sociedad cubana y el papel subordinado de la mujer al hombre (González Pagés 119).

Manengo, primogénito de la familia y además varón, es un ser absolutamente egoísta, lo que le permite escapar de las vacilaciones de su hermana y del control del resto de los miembros de la familia. Básicamente hace lo que quiere sin encontrar oposición. Florita-Ita, la pequeña y tercera de los hermanos, es el ejemplo obligatorio dentro de los estereotipos femeninos de “mujer objeto”, el sueño masculino de mujer superficial y vacua y por tanto tranquilizadora porque todas sus ambiciones se colman con dinero.

En la novela hay infinidad de referencias a la sexualidad de todos los personajes, o al menos de los cuatro principales. Don Pascual hace de ella su razón de vivir. Manengo da voz a una sexualidad que en ese contexto debería ser silenciada, pero para él es una parte de sí mismo que no está dispuesto a esconder y no le importan las consecuencias de no hacerlo, es más, ante el juicio paterno o social se vuelve exhibicionista y provocador. Pero, al contrario que el padre, no hace de ella su *leitmotiv*: la sexualidad

completa su personalidad pero no la determina⁸. La intransigencia de don Pascual y la pasividad de doña Flora respecto a la homosexualidad de su hijo contrastan con la tolerancia de Narcisa que opina que “la preferencia de él no tenía nadie por qué impedírsela porque, al fin y al cabo, en la mitología griega abunda la homosexualidad y si no, debe abundar, porque los dioses son multisexuales y ¿por qué no hemos de serlo nosotros?” (221). Para doña Flora, en cambio, el sexo es un mero trámite que hay que aceptar por el mero hecho de ser una mujer casada. Narcisa, por su parte, es una niña prácticamente asexuada. Mientras que las referencias a la homosexualidad de Manengo son constantes, las suyas son pocas y quedan veladas o incluso son ambiguas. El lector puede dudar de las preferencias sexuales de la protagonista: es o no lesbiana, está descubriendo su sexualidad, su interés por otras niñas es un juego infantil inocente, o simplemente puede que el sexo no cumpla una función importante como le ocurre a su madre, aunque por otros motivos. Esto también podría tener una lectura de género, ya que en la novela, de los hombres siempre se reproducen comportamientos mucho más visibles mientras que las conductas femeninas, homosexuales o heterosexuales, suelen ser discretas o invisibles. Sobre todo silenciosas, la ausencia de palabras con las que comunicar sus apetencias sexuales, o la intención de no compartirlas públicamente son actitudes que bien pueden significar una sumisión a una sociedad patriarcal que jamás ha tenido en cuenta sus opiniones ni las ha necesitado (Valentini 4). Pero lo destacable en la novela sobre la sexualidad de Narcisa no es tanto su inclinación sexual como su deseo apagado de ser hombre.

Para Anna Diegel (70-93), principal estudiosa de la obra de Mireya Robles, Narcisa, desde que nace se enfrenta a la tragedia ampliamente explicada por Simone de Beauvoir de *ser mujer* con el

⁸ Collmann (31-38) se refiere a Manengo como una figura malévola, lo considera el prototipo de “homosexual malo”. Pero Robles en una entrevista con Francisco Soto (104) negó haber querido representar una imagen negativa de la homosexualidad masculina.

conflicto que esto genera: la mujer menospreciada niega la realidad y se comporta como si las cosas fuesen como deberían de ser. Además, como si fuera poco, nace fea, muy fea, y en el imaginario masculino, según Naomi Wolf en *El mito de la belleza*, la virtud descontada de la mujer es la belleza⁹. Efectivamente, la actitud de Narcisa parece obedecer a un patrón de conducta que responde al modo en que su familia debería comportarse y no a su manera real de hacerlo. Como si el mundo fuese lo que ella espera del mundo y no lo que realmente es, pero no porque responda, o no solo, como considera Anna Diegel, a esa negación beauvoiriana de la realidad. Es que la realidad para Narcisa no es la realidad de los demás. Ella se considera bella, está convencida de tener una familia maravillosa y de haber venido al mundo para salvarlos a todos. Esa es su verdad y su realidad. La crítica, pues, aborda *Hagiografía de Narcisa la Bella* desde una óptica negacionista: Narcisa no es santa ni bella a pesar de lo que reza el título de la novela, y se justifica así su comportamiento con el autoengaño o la ingenuidad. Sería mucho más proficuo interpretar la obra desde una *clave escapista*: Narcisa es, sobre todo, una *fugitiva de la realidad* que habita un refugio construido de mitología, ciencia antigua y popular. Narcisa no niega la realidad, es una prófuga de la misma y como tal tiene una propia, hecho que enlaza perfectamente con la idea de Mirta Yáñez en *Estatuas de Sal*, de la mujer de Lot, una mujer sin nombre, que por desobediencia, curiosidad o rebelión al mandato masculino, en definitiva por transgresión de las leyes patriarcales, se convierte en estatua de sal. *Hagiografía de Narcisa la Bella* no es una novela de tesis, pues la autora no la escribe para denunciar desde una óptica feminista la cuestión de género (Diegel 70), es una crítica a la sociedad patriarcal de la Cuba de prime-

⁹ La autora sostiene que la educación sexual de hombres y mujeres es asimétrica. Los hombres dan un valor al cuerpo de la mujer pero el cuerpo masculino no pasa ningún examen. La aceptabilidad de las mujeres se reduce a su belleza (de hecho Florita-Ita, la hermana pequeña de Narcisa, vanidosa y superficial que lo único que quiere es ropa y ser admirada por su exterior, es el prototipo perfecto de mujer deseable).

ra mitad del siglo XX, donde los roles adjudicados a hombres y mujeres están completa y claramente delimitados por patrones machistas que responden a una división exclusivamente biológica. La familia cubana, descendiente directa de la española, ha reproducido exactamente el mismo esquema de dominio absoluto del hombre hacia la mujer.

En definitiva, las peculiaridades de todos estos personajes y la excentricidad de una buena parte de las situaciones descritas – muchas de una comicidad absurda e hilarante, otras en cambio dolorosamente crueles–, permiten adivinar la crítica feroz que subyace en la obra. La novela funciona en dos planos: uno que cuenta la historia de Narcisa desde que nace en 1940 y hasta que muere mártir, en 1955 con 15 años, y otro que es una radiografía de la condición de la mujer en la Cuba de los años 40 y 50 del siglo XX, de la que emerge una dura sátira del sistema patriarcal bendecido por la Iglesia. Y la subversión de un género literario tan clásico, moralista y católico, como el hagiográfico es, precisamente, el instrumento con el que hacer esta crítica.

MIRADAS A LA LITERATURA MEXICANA

El origen de un género: los inventarios de José Emilio Pacheco en el diario *Excélsior*

Rafael Olea Franco
El Colegio de México
rolea@colmex.mx

Resumen: El artículo analiza el “Inventario”, serie de textos de José Emilio Pacheco aparecidos en suplemento *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior* entre 1973 y 1976. El ensayo propone un acercamiento global a las 153 entregas del inventario, que califica de un esfuerzo enciclopédico de mediación cultural.

Palabras clave: inventarios, José Emilio Pacheco, *Excélsior*, mediación cultural

Résumé : Le présent article analyse « Inventario », série de textes de José Emilio Pacheco publiés dans le supplément *Diorama de la cultura* du journal *Excélsior* de 1973 à 1976. Nous proposons une étude générale des 153 parutions qui composent « Inventario », manifestation d’un effort encyclopédique de médiation culturelle.

Mots-clés : inventaires, José Emilio Pacheco, *Excélsior*, médiation culturelle

Abstract: This article analyses the “Inventario”, a series of texts by José Emiliano Pacheco that were published in *Diorama de la Cultura*, a journal supplement of *Excélsior*, between 1973 and 1976. This study applies a global approach to the examination of the 153 issues of the “Inventario”, which can be qualified as a major encyclopaedic endeavour of cultural mediation.

Keywords: Inventories, José Emilio Pacheco, *Excélsior*, cultural mediation

El nacimiento del género “Inventario” (si acaso se le puede considerar como un género, porque sólo tendría un único pero egregio practicante), se produjo en el diario *Excélsior*, cuyo suplemento *Diorama de la Cultura* recibió su primera colaboración, bajo el nombre de “Inventario” pero sin firma, el domingo 5 de agosto de 1973. Con una regularidad no exenta de períodos de silencio, esta columna semanal duró hasta el 4 de julio de 1976, cuatro días antes de que el malhadado golpe del gobierno del presidente Luis Echeverría enterrara uno de los proyectos editoriales más interesantes del siglo XX en México. Una de las consecuencias inmediatas de este suceso fue la salida de Julio Scherer como director de *Excélsior*, acompañado de muchos de los colaboradores del diario, quienes por el bien del periodismo independiente, a los pocos meses lanzaron el semanario *Proceso*, donde los inventarios se consolidaron y se convirtieron en costumbre de sus lectores, de hecho hasta el 25 de enero de 2014, un día antes de la desaparición física del autor¹.

En general, los hiatos de silencio de Pacheco en el *Diorama* duraron apenas un par de semanas. Pero también hubo un período de varios meses: entre noviembre de 1974 y mayo de 1975 no se publicó su columna, debido a que él cumplió con otros compromisos; porque, cabe recordar, además de escritor, fue académico (quizá su ejercicio de la docencia universitaria fomentó su costumbre de leer la crítica sobre su obra, deferencia a la que no siempre condescienden los autores, aunque a todos les interesa que se estudie su obra). Durante su ausencia, el espacio de los

¹ Acaba de aparecer una valiosa compilación que ofrece alrededor de un tercio de los textos de ambas etapas: *Inventario*, México, Era-El Colegio Nacional-UAS-UNAM, 2017. Debe agradecerse este hito editorial y a quienes seleccionaron el material (Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra, José Ramón Ruisánchez y Paloma Villegas, dirigidos anónimamente por Marcelo Uribe, amigo y editor de Pacheco); sólo cabe lamentar que esta edición carezca de un instrumento que se antoja relativamente factible en esta era digital: índices onomásticos que guíen al lector en la consulta de los diversos contenidos de la antología. Como no todos los inventarios que cito forman parte de ella, los identificaré tan sólo por su fecha.

inventarios fue ocupado por la columna “Baulmundo”; cuando él reanudó su labor, el 1 de junio de 1975, antecedió el texto con esta apostilla: “El redactor de esta página quiere expresar públicamente su agradecimiento a quienes durante su ausencia escribieron la sección ‘Baulmundo’”. La nota buscaba diluir una confusión, pues no faltó quien creyera que se trataba del mismo autor². Por cierto que en el primer número de la revista *Proceso*, que empezó a circular el 6 de noviembre de 1976, el emigrado “inventario” apareció de forma anónima; sólo por excepción (por ejemplo, el 20 de noviembre de 1976), la columna se distinguió bajo el nombre completo de José Emilio Pacheco, a veces con sus iniciales o bien con la leyenda “Por la transcripción JEP”. Después, sus numerosos seguidores no necesitaron ninguna identificación autoral para reconocer su singular escritura, anunciada bajo el simple título de la columna.

Los inventarios del *Diorama* sumaron 153 entregas, de dimensiones más bien fijas, gracias a un tipógrafo diligente, quien mediante diversos elementos gráficos (fotografías, dibujos, incluso anuncios de venta de libros), ajustaba el texto a las cinco columnas de una página completa, casi siempre la última del suplemento, impreso en dieciséis páginas de tamaño tabloide. Para acatar

² Este equívoco lo siguió hasta la revista *Proceso*, donde al final de su columna del 14 de noviembre de 1977, añadió: “El autor de estas notas agradece a Marco Antonio Campos la generosidad de sus apreciaciones en el último número de *Proceso*. Debe hacer sin embargo una aclaración: él ha sido en efecto el casi invariablemente anónimo redactor de columnas informativas como ‘Simpatías y diferencias’ (1960-63), ‘Calendario’ (63-70), ‘El minuterero’ (69) e ‘Inventario’ (a partir de 1973), entre otras. Pero ‘Baulmundo’ (octubre de 74-mayo de 75) no es trabajo suyo sino de Gustavo Sainz, primero, y posteriormente José de la Colina y Danubio Torres Fierro”. Una semana antes, Campos había afirmado, en un artículo sobre la labor de Pacheco para difundir uno de los volúmenes de *Mi diario*, de Federico Gamboa, que él era también el autor de columnas como “Minuterero”, “Baulmundo” e “Inventario”. Este desliz es peccata minuta; más todavía si se considera que la primera y generosa frase de Campos fue un ditirambo: “José Emilio Pacheco, a pesar de no llegar a los 40 años de su edad, es quizá el mejor hombre de letras de nuestro país” (7 de noviembre de 1977, núm. 53 de *Proceso*).

las restricciones del editor en cuanto a la extensión de sus textos, Pacheco se guiaba por el número de cuartillas escritas a máquina (ahora hasta se exige una cantidad máxima de caracteres). Según informa Humberto Musacchio en su libro sobre el periodismo cultural en México, el *Diorama de la Cultura* nació en 1949, cuando este suplemento empezó a incluirse como parte del periódico *Excélsior*, con una numeración continua respecto de éste; en 1969, el suplemento adquirió autonomía (con foliación independiente y, por lo regular, 16 páginas). Una semana después de inauguradas las colaboraciones de Pacheco, Ignacio Solares asumió la labor de coordinador del *Diorama*, donde también estaban presentes muchos otros intelectuales, jóvenes y ya consagrados³.

Quien se atreva a intentar dibujar una breve y somera descripción de la naturaleza de esos textos de Pacheco está condenado de antemano al fracaso, tal como sucede con el narrador del famoso relato “El Aleph”, ese Borges ficticio que después de haber visto el universo completo por medio del Aleph, una minúscula esfera tornasolada, de apenas unos cuantos centímetros, se plantea: “Arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges 624). Y luego de enlistar varios ejemplos donde los místicos acuden a emblemas para buscar significar pálidamente la divinidad, concluye: “Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito [...] Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (625).

Aunque no me postulo como escritor, sino como un simple y modesto lector, el trance en que me encuentro es análogo: ¿cómo transmitir ese universo que son los inventarios de Pacheco? Para

³ Véase Humberto Musacchio, *Historia del periodismo cultural en México*, México, Conaculta, 2007.

ello recurriré al mismo procedimiento en el que, en última instancia, se escuda el narrador de “El Aleph” al enunciar esa larga frase que constituye la parte central del relato, donde ofrece una lista inconexa de algunas de las imágenes vistas; ese método es la enumeración dispar, que a veces ha sido denominada, de forma imprecisa, como enumeración caótica; a mi juicio, no hay ningún caos en la larga lista de imágenes que son percibidas por el narrador de “El Aleph”, porque mediante ella muestra la asombrosa diversidad del universo, no su aparente desorden.

El inventario inaugural exhibe ya algunos rasgos que marcarán la serie durante cuatro décadas, primero en *Diorama* y luego en la revista *Proceso*. Para empezar, la diversidad de elementos culturales que atraían a Pacheco, incluso lo que se llamaría “subliteratura”: “En pocos días la industria literaria ha sufrido la muerte de Henri Charriere y la autojubilación de Corín Tellado”. Cabe notar que él se refiere a la “industria literaria”, no a la literatura en sí. Charriere firmó la exitosa novela *Papillon*, de 1969, llevada con éxito al cine en 1973, con Steve McQueen como protagonista. Por su parte, al anunciar su jubilación literaria, Corín Tellado declaró con “castiza brusquedad” pero con tono femenino: “Llevo veinticinco años pariendo una novela cada cuatro días... y he decidido colgar los trastos”. La revisión de los hábitos literarios de ambos autores revelaba datos desconcertantes.

Charriere, múltiple fugitivo de las cárceles de la Guyana francesa, parecía ilustrar por antonomasia la antigua idea de que sólo se debe tomar la pluma cuando se han vivido experiencias trascendentes. Pero sus detractores, envidiosos por el millón de ejemplares que él había vendido, probaron “que *Papillon* era más bien un trabajo de ficción industrial que el relato en vivo y en directo de una experiencia irrepetible; que las dotes narrativas correspondían no tanto al antiguo hampón [...] como a los varios escritores anónimos que, por órdenes de una casa editora con buen ojo mercantil, rehicieron y aderezaron el manuscrito elemental de Charriere”; la novela, pues, se debía, en términos actuales, a un grupo de “ghost writers”. En cambio, doña Corín Tella-

do, como la llama Pacheco, sí era la pródiga autora del cúmulo de novelas difundidas bajo su firma, porque, al contrario de lo que todo mundo creía, no se trataba: “[...] de un sindicato de escritores amparados bajo un seudónimo común, un nombre genérico, una marca industrial sino de una persona capaz de sobrepasar (en cantidad) la obra de varias generaciones literarias”. La frase “(en cantidad)”, escrita como una aclaración entre paréntesis, imprime un sutil matiz irónico a su afirmación, porque implica que Tellado sólo es superior en cantidad, no en calidad estética. Como devastador remate, Pacheco describe los temas de esta autora, a quien reconoce por... sus enormes aportaciones al fisco español:

Corín Tellado dio a España casi tantas divisas como la Costa Brava o la Semana Santa en Sevilla. Emperatriz de la novela rosa, genial manipuladora de nuestra entrañable cursilería, “pornógrafa inocente”, en mil historias que son la misma historia [...] Corín Tellado entregó a su público lo que buscaba, lo que se dejaba imponer: evasión, enajenación, entretenimiento, esperanza, conformismo: drogas en letra impresa, pócimas verbales para anestesiar el sentimiento de la injusticia social, la soledad, la decepción, el abandono, el horror cotidiano de nuestras sociedades hechas para aplastar a todas sus mujeres.

En la frase inicial, él se muestra como avezado ejecutor del “arte de injuriar” (Borges *dixit*), pues sugiere que, como escritora, Collado era más bien una inapreciable contribuyente fiscal. Pero no todo es diatriba, porque el final de esta cita muestra que Pacheco no asume una actitud moralizante, en busca de suprimir una práctica aparentemente deleznable, sino que comprende parte de la función social de ese tipo de literatura (nos guste o no), incluyendo su contribución a la educación sentimental de sus jóvenes lectoras. En cuanto al ingreso de Pacheco a la cultura letrada, él mismo comentó, en su temprano texto autobiográfico, basado en la conferencia que pronunció en la Casa del Lago el 11 de noviembre de 1965: “Pasé la mitad de mi infancia con mis

abuelos en Veracruz. Ellos me enseñaron a leer. Obsequio a mi aplicación fue un resumen infantil de *Quo Vadis?*, el primer libro que leí” (Pacheco, 1966 244). Así pues, él recuerda haber entrado al mundo de la lectura por medio de la versión abreviada de una novela del polaco Sienkiewicz, no de una pretendida obra “original”; quizá por ello nunca guardó devoción absoluta al fetiche de la originalidad, como se observa desde 1958 en sus dos cuentos de la *plaque* *La sangre de Medusa*, escritos bajo el notorio influjo de Borges. Asimismo, en *Las batallas en el desierto* (1981) él despliega su familiaridad con la cultura de masas, ésa que alimentó su infancia con programas de radio y cómics, si bien no con la llamada novela sentimental, romántica o rosa al estilo de Corín Tellado.

Respecto de los motivos para que Tellado hubiera abdicado a la corona del escritor más prolífico, Pacheco lanza diferentes hipótesis: 1) derrota del sentimentalismo peninsular a manos de la “melcocha autóctona” de Yolanda Vargas Dulché, 2) triunfo de la televisión sobre un medio escrito que, a pesar de todo, requiere un mínimo esfuerzo de lectura; 3) crecimiento de la conciencia en un vasto núcleo femenino, hastiado del engañoso cuento de hadas sobre la mujer de condición social inferior a quien el amor convierte en millonaria, y 4) descrédito de los finales felices, porque en un mundo tan horrible como el nuestro, ya nadie cree en ellos. Me parece que las dos primeras hipótesis son las más plausibles, como se aprecia en dos rasgos de la cultura de masas. Primero, en la permanencia de las novelas semanales impresas, en esa misma década de 1970 y por varias más (incluso las novelas de Tellado han revivido, ahora en versión digital). Segundo, en la profusión de esos bodrios denominados telenovelas, en cuya manufactura compiten las dos grandes televisoras mexicanas por ver cuál aporta más al proceso de la educación pública, ya que el Estado lo hace tan mal, como estos mismos medios recalcan todo el tiempo. Aunque quizá la envidia (el pecado más universal de todos) genere mis juicios, porque, según informa la Enciclopedia Británica de los pobres, es decir, la Wikipedia, a la muerte de Ma-

ría del Socorro Tellado López (1927-2009), su nombre oficial, se habían vendido (y traducido a 27 idiomas) más de 400 millones de ejemplares de los miles de novelas que escribió; y aquí debo suspender mi escepticismo congénito, ya que, por lo general, rechazo que de manera automática se asocie el número de libros vendidos con el de libros leídos. La Unesco misma se rindió ante tan abrumador éxito: en 1962, la declaró como el escritor de lengua española más leído de la historia, sólo detrás de Cervantes. Pero como la Wikipedia no dice que Corín haya “colgado los trastos” en 1973, sospecho que su retiro fue una mera treta publicitaria (¿o acaso su infinito público reclamó su regreso, como un siglo antes los lectores franceses exigieron a Ponson du Terrail que reviviera a su héroe popular Rocambole?).

Un último detalle sobre ese inventario: la sección dedicada a Corín Tellado se titula “Boquitas selladas”, una clara alusión a la novela *Boquitas pintadas* (1969), de Manuel Puig, que este escritor argentino anunció, en actitud desafiante, como un folletín en dieciséis entregas, o sea, como una obra que seguía el modelo de esa cultura de masas a la que pertenece Corín Tellado.

Bajo el título “Letras minúsculas”, columna del 27 de enero de 1974 compuesta por breves fragmentos, Pacheco escribe: “Quizá la mejor injuria de la literatura hispanoamericana es la frase de Manuel Ugarte sobre Vargas Vila: ‘Supo poner vanidad en el talento, pero no logró poner talento en la vanidad’”. Según Borges, la mayor injuria literaria era la que asestó precisamente el vilipendiado escritor colombiano Vargas Vila contra el peruano José Santos Chocano, luego de que éste sobreviviera, gracias a la intervención de numerosos políticos e intelectuales, quienes pidieron que se le conmutara la pena de muerte que le había granjeado su irrestricto apoyo al dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, quien, defenestrado en 1920, ya no podía protegerlo. A este fallido destino trágico se refiere su detractor Vargas Vila en las palabras recordadas con morosa delectación por Borges: “Los dioses no consintieron que Santos Chocano deshonrara el patíbulo, muriendo en él. Ahí está vivo, después de haber fatigado la

infamia” (422). La alusión a Vargas Vila no es gratuita, porque él representa, en Hispanoamérica, un punto máximo de eso que también ejerció con envidia Corín Tellado: la cursilería; como muestra, menciono los gloriosos títulos de algunas de sus novelas: *Aura o Las violetas*, *Flor de fango*, y la inefable trilogía *Lirio blanco*, *Lirio rojo* y *Lirio negro*. Más benévolo y comprensivo ante ese rasgo humano (no sólo un simple defecto individual), Pacheco propone en su inventario: “Quizá la cursilería sea en el fondo una forma de tristeza y de amor a la muerte”, enigmática frase cuyo sentido pleno no logro desentrañar.

Con este antecedente, no resulta extraño que él haya dedicado una sección completa de su inventario del 17 de agosto de 1975 a elaborar una “Pequeña guía de la cursilería”. Su reflexión empieza con la referencia filológica al diccionario de Joan Corominas, para quien la palabra “cursi” apareció en Andalucía hacia 1865 y debió tomarse del árabe marroquí, donde *kúrsi* significa “figurón, personaje importante” y, metafóricamente, “presuntuoso”. Anderson Imbert define lo cursi como “la expresión, atildada pero a destiempo, de lo elegante”; además, fabula que en la segunda mitad del siglo diecinueve, vivió en Madrid o en Sevilla una familia de apellido Sicur, cuyas mujeres presumían de elegantes en su habla, modales y vestidos, aunque las otras personas se reían de ellas y, para disimular la burla, idearon esta estratagema: en vez de llamarlas Sicur, invirtieron las sílabas de su apellido para referirse a ellas como las Cursi; como se ve, Anderson Imbert carecía de documentos que probaran su hipótesis, pero no de imaginación. Menciona también Pacheco, entre otras posibilidades, la conjetura de Enrique Tierno Galván, quien aduce que se trata de la apócope de la letra “cursiva” inglesa, que entró en España en el primer tercio del siglo XIX y se diferenció de la caligrafía tradicional española como atildamiento burgués, así como la de José Martí, para quien “cursi” era la transcripción fonética de la palabra inglesa “courtesy” (la cual ciertamente para el oído hispánico tiende a sonar más o menos como “kértsi”, “exagerado saludo femenino”). Casi al final de su breve pero fundamentada disquisición,

afirma Pacheco que “El estudio de lo que, con apariencia de elegancia o riqueza es ridículo y del mal gusto, ofrece aun posibilidades ilimitadas”. Por mi parte, agregó que lo cursi también es lo fallidamente romántico, aunque a veces las fronteras entre estos dos puntos son porosas: los poemas románticos del primer Pablo Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) se abisman en la pura cursilería cuando se le imita o parafrasea. La conclusión de Pacheco sobre lo cursi es aguda y contundente: “Quedan por hacerse una interpretación de lo cursi en términos de clases sociales y otra indagación psicoanalítica, ya que invariablemente los cursis (como los corruptos y los imbéciles) son los otros y uno siempre es ciego a su propia cursilería”. Así, de forma repentina, el autor abandona la inquisición filológica y nos asesta un dardo de la más pura invectiva satírica; sátira en el sentido más hondo del término, o sea, no como crítica de las costumbres de un grupo social específico, identificable geográfica e históricamente, sino como punzón hiriente sobre la naturaleza humana misma; porque todos estamos íntimamente convencidos de que los cursis, corruptos e imbéciles son los demás, ya que por supuesto nosotros somos un irrefutable dechado de buen gusto, honradez e inteligencia.

El inventario del 28 de octubre de 1973, titulado “La montaña mágica”, empieza con una visión apocalíptica:

Estamos en vísperas de la tercera guerra mundial. [...] Para detener esta catástrofe, que inexorablemente será la última, doce sabios que han recibido el Premio Nobel o lo obtendrán si hay todavía un futuro, se reúnen en una aldea de los Alpes. Un millonario que conquistó su fortuna mediante la venta indiscriminada de armas y la explotación de prostíbulos, levantó allí una *kongresshaus* de vidrio y concreto que aloja el simposio sobre el tema “Approaches to Survival”.

De entrada, este texto parece referirse a la entonces candente “guerra fría” (como se la llamó) entre Estados Unidos y la Unión Soviética; sin embargo, en el siguiente párrafo se percibe que se

trata de la descripción de una novela de Arthur Koestler, escritor de origen húngaro, naturalizado británico, quien, juguetonamente, bautizó su obra como *The Call Girls*, nombre que se dan a sí mismos esos científicos para aludir a su permanente disponibilidad telefónica. Después, Pacheco describe algunas características de la novela de Koestler, publicada ese mismo año. Este inventario exhibe la tradición cultural en la que él se inscribe, la cual disiente del consejo decimonónico de que el lector debía manejar los textos en su lengua fuente, en particular el francés o el inglés; desde esa perspectiva, él sirve como eficiente mediador cultural para quienes sólo conocen su idioma nativo.

Al desplegar sus habilidades como escritor (y como conversador), Pacheco exhibía dos características complementarias: la erudición y el estilo digresivo. Al contrario de lo que parece, la segunda de éstas no fue una falla sino una virtud, pues le conquistó una gran variedad de receptores, quienes sabían que cualquiera de sus inventarios podría contener datos de diversa índole, provenientes de más de una tradición cultural y de más de una disciplina (no sólo de la literatura y la historia). El ejemplo que comento es una muestra de ello, porque luego de describir la novela de Koestler, se menciona la más reciente obra de Milan Kundera, o bien se reflexiona sobre Malcolm Lowry, o sobre la pasada Feria del Libro de Frankfurt, la más grande del mundo, cuyos asistentes se habían desconcertado por la difusión de inéditos de Goebels, Goering o Borhman, fenómeno sobre el cual él concluye, con sutil ironía: “Se dice que no es tanto señal de un renacimiento nazi como prueba de que Hitler y sus secuaces salen del Walhala del mito para volverse una mercancía como cualquier otra”. Y con este sencillo ejemplo llegamos a una de las modalidades permanentes de su escritura, que también ha asomado en citas previas: el manejo de la ironía. Una ironía que incluso alcanza el humor negro, como lo llamamos por facilidad descriptiva. En el fragmento “Fahrenheit 451”, que cierra ese inventario del 28 de octubre de 1973, se lee: “Salvador Barroso nos informa que también Juan Carlos Onetti ha tenido el honor de que un libro

suyo alimente las hogueras de Santiago [de Chile]. Y pide que se aclare a quien corresponda que *Juntacadáveres* (1965) es una novela: no, como creyeron, una biografía de Pinochet”. El 11 de septiembre de 1973 se había desatado el sangriento golpe de Estado de Pinochet contra el gobierno democrático de Salvador Allende, que culminó con la muerte de éste y con una inmediata ola masiva de disidentes asesinados, de la cual para octubre ya se tenía noticia en México. Pacheco ironizó sobre este tema después de haber dedicado su texto completo del 15 de septiembre a revisar las condiciones históricas que cuatro días antes habían provocado la caída de Allende; así pues, la ironía no fue su elección inmediata frente a tan terrible suceso histórico (actitud que ahora incluso se consideraría como políticamente incorrecta). Conviene recordar que para percibir este tipo de corrosiva ironía, y tal vez gustar de ella, se requiere que el lector coincida con el autor en lo que Linda Hutcheon denomina “competencia ideológica”, es decir, en los límites permisibles para burlarse gozosamente de algo o alguien (por ejemplo, un ferviente cristiano juzgará como una injuria el mejor chiste sobre Cristo contado por un jubiloso ateo)⁴.

También es pertinente analizar los encabezados del primer y el último fragmento de este inventario, que son “La montaña mágica” y “Fahrenheit 451”. Algunos subtítulos de los inventarios no desempeñan la única función de anunciar un tema distinto, relativamente afín a los fragmentos previos, sino que operan como una especie de epígrafe para cada apartado. En la referida y extensa novela *La montaña mágica*, publicada por Thomas Mann en 1924, el joven Hans Castorp llega al sanatorio, ubicado en una montaña, para visitar a su primo Joachim Ziessem, quien está enfermo de tuberculosis. Irónicamente, el propio Hans debe internarse en el sanatorio, mientras Joachim sale del confinamiento, al cual sin embargo regresa tiempo después para morir; por su parte, Hans logra abandonar el sanatorio luego de varios años,

⁴ Véase Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, tr. Pilar Hernández Cobos, México, UAM-Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.

pero sólo para enrolarse en una guerra donde lo espera una segura muerte. Cuando Pacheco alude a la novela de Koestler como “La montaña mágica”, está sugiriendo la inutilidad de la labor de esos científicos, ganadores del Premio Nobel, para superar su egoísta naturaleza humana: confinados en una montaña en medio de los Alpes, todos están convencidos de que bastaría con su disciplina aislada para conjurar el inminente Apocalipsis, por lo cual no cooperan entre sí. La alusión a *Fahrenheit 451* es más directa, porque en el Chile de Pinochet también se quemaron libros, al igual que sucede en la novela de Ray Bradbury, aunque en este último caso de modo generalizado. Ahora bien, como en ese inventario no se mencionan los nombres de Thomas Mann ni de Ray Bradbury, el lector debe poseer las competencias culturales que le permita deducirlos a partir de la alusión a sus respectivas obras.

En la era digital en la que vivimos, donde el acceso a internet nos seduce con la idea de que se cumpla el sueño dibujado en *El Aleph*, es decir, que podamos poseer el universo entero mediante una sola ventana electrónica, resulta arduo imaginar cómo fue la recepción inicial de algunos de estos textos. El penúltimo fragmento del inventario que comento se denomina *El tiempo recobrado*, título de una de las siete novelas de la serie *En busca del tiempo perdido*. Pero en este caso sí aparece el nombre de Marcel Proust porque se dice que Céleste Albaret, su fiel ama de llaves de 1914 a 1922, año de la muerte del escritor, acaba de publicar, a la provec-ta edad de 84 años (en realidad tenía 82), el libro *Monsieur Proust*. Pacheco no aclara que en el proceso de escritura ella había sido auxiliada por Georges Belmont, cuyo nombre aparece en el subtítulo, en calidad de entrevistador. Hoy es fácil teclear el nombre para encontrar que, en efecto, Albaret publicó ese volumen en 1973, el cual apenas se tradujo al español en 2005, pero estoy seguro de que más de un lector creyó que Pacheco, al igual que hizo su maestro Borges con sus falsas reseñas, había inventado a Céleste.

Pacheco sintió atracción constante por este tipo de libros anclares. Así, también se enteró de que Epifania Úveda de Robledo, alias Fani, había escrito, con ayuda de un tercero, sobre su experiencia de décadas como criada de Borges. A partir de los recuerdos de Fani, Pacheco redactó un autoirónico y sabroso texto. En 1999, con motivo del centenario del nacimiento del autor argentino, él impartió una serie de conferencias en El Colegio Nacional, las cuales fueron compiladas en el pequeño volumen *Borges; una invitación a su lectura*, de nula circulación (pese a los inauditos cien mil ejemplares del tiraje, que no estuvo disponible para el público general, por razones ajenas al autor). Al final de esta obra, en una sección titulada “Jugar a Borges con Borges”, él imita con fina ironía una exitosa estrategia de su maestro: elaborar reseñas sobre libros inexistentes. Por ello inventa que Fani, quien sirvió a Borges a partir de 1947 y hasta pocos meses antes de la muerte de éste en 1986, redactó la compilación *Todo al fuego: notas de lectura*, título alusivo a los quince mil libros enviados al escritor argentino por sus ingenuos autores, con la esperanza de ser leídos por el maestro, quien tan sólo los habría condenado a la hoguera. Pero antes de quemar todos los libros, Fani redactó lapidarias notas sobre ellos. En la dedicada a *La sangre de Medusa*, *plaquelette* de apenas dos cuentos publicada en 1958 por Pacheco, quien supuestamente se la habría mandado a Borges, ella dictamina sin piedad: “Pobre de El Señor [Borges] con su cauda de imitadores lamentables. Estos cuentitos mexicanos me dieron la impresión de leer la prosa de Borges con el acento de Cantinflas” (*Borges; una invitación a su lectura* 116).

Así como la ironía apareció desde el principio de su obra y se fue aguzando con el paso del tiempo, también sucedió lo mismo con otro rasgo de su escritura: la actitud ética, la cual se puede ilustrar con su texto del 9 de septiembre de 1973, titulado globalmente “Armas y letras”. Según Ricardo Piglia, Borges era un lector que veía siempre la misma página, pero con una perspicacia que nunca nadie había ejercido, porque, entre otros factores, se

fijaba en detalles no perceptibles para otros⁵. De manera semejante, Pacheco se detiene en los resquicios de las publicaciones, los cuales por lo general pasan desapercibidos. El último fragmento de ese inventario, titulado “The (ugly) beautiful people”, empieza con una propuesta revolucionaria: “Muchas veces las cartas de los lectores son la parte más viva, interesante y significativa de las revistas”. Para demostrar su arriesgada aseveración, él retoma un mero detalle de la revista *Newsweek*, en cuyo reciente número, de agosto, se había reproducido la carta de un lector de Nigeria, Ed Tomaslewicks, quien reaccionaba a la entrevista a la bellísima actriz, modelo y aristócrata Marisa Berenson, difundida pocas semanas antes. Según Berenson, desde los diecisiete años ya había visto medio mundo y conocido a toda la gente que lo merecía; por eso, a sus veintiséis años estaba aburrída de encontrarse con las mismas caras, en la Costa Azul, en París, en Roma, en los vestidores de los más prestigiosos diseñadores de moda. Como respuesta, Tomaslewicks asume una voz colectiva para hablar “En nombre de las multitudes afligidas por la sequía, hambrientas y agonizantes de Chad, Mali, Mauritania, Níger, Nigeria, Senegal y el Alto Volta”, y para invitar a Berenson a conocer la otra mitad del mundo, en donde, dice él, “estoy seguro de que ella verá las caras que nunca antes miró: los rostros del hambre, de la desesperación y de la muerte”. Con esta cita finaliza el fragmento; es decir, además de su idea inicial sobre el valor de las misivas de los lectores, Pacheco no emite ningún juicio, sino que tan sólo funciona como mediador, porque aproxima a los lectores mexicanos a publicaciones extranjeras no asequibles, para empezar porque están en inglés, lengua que la mayoría de ellos desconoce. Pero como la literatura es esencialmente un polisémico fenómeno sintáctico, él no necesita añadir nada, pues al traducir unos pasajes de la carta y al explicar su contexto, genera un profundo sentido ético: si acaso Berenson leyó la réplica del lector

⁵ Ricardo Piglia, “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*, 2ª. ed., Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 149-169.

nigeriano, al menos habrá sentido vergüenza por haber desplegado tan infausta frivolidad. El significado que asigno a la palabra “ética” proviene del teórico anglosajón Geoffrey Harpham, quien a su vez se basa en las propuestas del filósofo franco-lituano Emmanuel Levinas⁶. Al revisar el vínculo entre la ética y la literatura, Harpham propone ubicar esta problemática relación desde la perspectiva de la alteridad. Según él, como el arte verbal, en cuanto forma de representación, surge del mundo y del ámbito humano, entonces entraña siempre una dimensión ética. De ahí la pertinencia de las propuestas teóricas de Levinas, para quien el centro de la ética reside en la absoluta e infinita obligación de considerar la figura que él llama “el otro”. De todo ello concluye Harpham que la literatura podría encarnar lo que Levinas denomina la “circunstancia ética”, o sea, el encuentro entre el yo y el otro. En este caso, la carta del nigeriano irrumpe en la revista *Newsweek* como la intromisión de una Otredad que no puede reducirse o asimilarse, pues se presenta como un elemento de choque que cuestiona la segura cosmovisión de los lectores, que no saben nada (o no quieren saber nada) de la hambruna africana; asimismo, al ser incluida en el *Diorama* de *Excélsior*, la carta traducida también lanza una bofetada a los lectores mexicanos, quienes de inmediato la asociarán con las circunstancias de muchas poblaciones mexicanas muy desfavorecidas, donde también se perciben los rostros del hambre, la desesperación y la muerte (África no está tan lejos de nosotros).

He descrito apenas algunos fragmentos de los inventarios, sobre todo los de carácter ensayístico, si aceptamos las tradicionales divisiones genéricas, aun a sabiendas de que estos textos de Pacheco son un híbrido de escritura reflexiva y narrativa, a veces con unos ápices de poesía, porque en uno de los inventarios de *Excélsior* aparecieron por vez primera poemas de Julián Hernández, uno de los heterónimos del escritor, así como otros textos

⁶ Geoffrey Galt Harpham, “Ethics”, en *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, Chicago: Chicago University Press, 1995, pp. 387-405.

poéticos suyos, originales o traducidos. Una muestra destacable de carácter narrativo se presenta en la entrega del 7 de abril de 1974, perteneciente a la serie “Ficciones”, en obvio homenaje a Borges; en el segundo fragmento, titulado “La prueba de las promesas”, se lee:

Hablaron del soldado español que estaba en Manila y de pronto se halló en la Plaza Mayor de México. Entonces alguien relató: Algo muy parecido ocurrió hacia 1972 en Buenos Aires. Había un tipo rarísimo pegando de gritos en Charcas y Esmeralda, muy asustado ante el tránsito, la gente, los edificios, los coches, el olor del aire.

Al principio creyeron que anunciaba un circo por como iba vestido, o bien que se trataba de un turista brasileño hablando un portugués de lo más raro, diciendo que era el Papa y antes había sido deán de Santiago, y estaba en Roma cuando un profesor de artes mágicas a quien conoció en Toledo le pidió ayuda para volver a España.

Él no accedió. Amenazó con hacerlo matar por hechicero, y entonces don Ilán dijo algo... y allí estaba el tipo en Buenos Aires, siete u ocho siglos después, que, por supuesto, para la eternidad son un instante.

Pero quién iba a creerle la historia si ya la conocían gracias al Infante Don Juan Manuel, Ruiz de Alarcón, Azorín, Borges. Lo refundieron en el manicomio porque, después de todo, el que se cree Papa castigado por su ingratitud hacia quien lo hizo Papa no será el primer español que se vuelve loco y se empeña en vivir lo que ha leído.

En apenas cuatro párrafos, Pacheco construye múltiples y ricas relaciones intertextuales. El título, “La prueba de las promesas”, remite a una obra de Juan Ruiz de Alarcón, autor citado en el texto. La frase inicial, a una leyenda mexicana del siglo XVI, “Un aparecido”, transmitida por Luis González Obregón (“Un aparecido”) y retomada por Artemio de Valle Arizpe (“Por el aire vino, por la mar se fue”), según la cual un soldado que estaba en

Manila, de pronto apareció en la Ciudad de México, sin que él ni nadie supiera cómo había sucedido todo, porque la leyenda no menciona al agente de tan mágico traslado (sólo se limita a reportar que la Santa Inquisición devolvió al aturdido filipino a Manila por barco). Este referente literario mexicano se entreteje con un texto español clásico: la historia de don Illán de Toledo, ofrecida primero por don Juan Manuel (*Libro del conde Lucanor*) y transmitida después por un largo etcétera que incluye a Azorín (“Don Illán, el mágico”) y a Borges (“El brujo postergado”), además, claro está, de Ruiz de Alarcón, cuya “Prueba de las promesas” recrea teatralmente la trama de don Juan Manuel. En todos estos antecedentes, el castigo para el deán de Santiago, cuya ingratitud contra el nigromante que con su magia le ha dibujado un futuro promisorio no tiene límite, consiste tan sólo en su regreso a la situación inicial, o sea, al momento en que con fingida humildad solicita la enseñanza de los artilugios de la magia. Pacheco, en cambio, lanza al ingrato a Buenos Aires, una ciudad de otro continente, y lo ubica en un inconmensurable tiempo futuro: “siete u ocho siglos después, que, por supuesto, para la eternidad son un instante”, como dice el texto. La idea de que cualquier lapso, computable en siglos o milenios, sería apenas un instante de la eternidad, proviene de Borges, quien pronuncia la última frase en el ensayo principal de su libro *Historia de la eternidad*. El cierre del texto, donde se menciona a otro enloquecido español que quiso hacer realidad sus lecturas, alude, claro está, al Quijote. En suma, en tan sólo cuatro breves párrafos, elabora Pacheco un múltiple entramado de relaciones intertextuales que muestran la riqueza de la literatura en lengua española, a ambos lados del Atlántico.

Si acaso se me pidiera definir en una sola palabra qué son los inventarios, respondería sin dudar: una enciclopedia. Y de ningún modo creo ser hiperbólico, sino tan sólo justo. Eso sí, añadiría, tomando un término de Borges, que Pacheco es un escritor “en-

ciclopédico y montonero”, como el propio argentino se definió en 1928, en su libro *El idioma de los argentinos*. Según el diccionario de la Academia de la Lengua, al que a veces le asiste la razón, la palabra “montonera” se refiere a un: “Grupo o pelotón de gente de a caballo que intervenía como fuerza irregular en las guerras civiles de algunos países sudamericanos” (s. v.). En el siglo XIX, la expresión adquirió un halo heroico, pues la montonera fue parte de la guerrilla que luchaba por la Independencia de la región colonial de Sudamérica respecto de España. Cuando Borges hibrida los dos términos, “enciclopédico” y “montonero”, se refiere a alguien que llega a la cultura desde una posición sin privilegios; por ello, lo mismo se aplica el término a sí mismo que al poeta popular Evaristo Carriego, o bien a Richard Francis Burton, uno de los traductores de *Las mil y una noches*. ¿Por qué “montonero”?, porque se trata de alguien que entra a saco en la cultura enciclopédica, pero con el más loable de los propósitos: asimilarla para transmitirla a los otros. De igual modo, un Pacheco enciclopédico y montonero cumple una extraordinaria función de mediador cultural, rasgo doblemente entrañable para sus lectores. Primero, porque les permite adquirir conocimientos inasequibles para ellos por vía directa. Segundo, porque incluso les posibilita simular cierta erudición, mediante el uso de los datos que él proporciona (una vez adquirida, la cultura es de todos). En sus inventarios, Pacheco cumple un sentido ético entrañable, porque sus textos son un profundo encuentro del yo con los otros. Este aspecto es incluso perceptible en su estilo ensayístico, pues como afirma Juan Villoro al compararlo con Octavio Paz, uno de los más grandes ensayistas (y poetas) mexicanos del siglo XX:

Si el estilo ensayístico de Octavio Paz es el de quien deletréa el mundo desde su balcón con luminosa contundencia, sin pedir auxilio a las voces con las que dialoga, pero que rara vez llegan a sus páginas en forma de citas, José Emilio Pacheco es su contrafigura ensayística, el escribano que anuda los cabos sueltos de la tradición y se reconoce deudor de infinitos predecesores. En este sentido, los In-

ventarios representan la más dilatada muestra de cortesía en la literatura del idioma. (20-21)

Sospecho que a esta misma cortesía obedeció la búsqueda del anonimato de las columnas del inventario, llenas de nombres de autores y de títulos de libros, pero casi desnudas de la identidad de su autor. Y con ello me refiero no sólo a la ausencia de su nombre, sino también a la esporádica alusión a su propia obra y persona en muy pocos textos, en los cuales él más bien operó como alguien cuya individualidad se develaba cuando era acicateado por terceros, aunque siempre se disculpaba con sus lectores por ocupar su columna para referirse a asuntos relacionados con él mismo. En el fondo, a Pacheco le interesaba superar la egoísta concepción del arte y de la originalidad que rige en nuestras culturas, la cual criticó desde 1965 en su mencionada conferencia:

La originalidad en arte, concepto nacido de la burguesía, cumplida su misión, está muriendo históricamente con ella. Quizá en adelante se eviten problemas haciendo que el arte sea, como en sus grandes épocas, anónimo y colectivo; concediendo (sin admitir) a cada obra un solo año de vigencia, pasado el cual sería borrada y olvidada para siempre. Acaso de este modo terminarían las tristes, cíclicas luchas de generaciones, las enemistades, las ofensas, y al suprimir el egoísmo de sus creadores, el arte ganaría en número de artistas. (Pacheco 1966, 255)

En sentido estricto, él sólo triunfó en su empeño de hacer un arte colectivo, porque, de manera paradójica, el pretendido anonimato de sus inventarios se diluyó mediante un muy reconocible estilo de escritura: sus lectores no requieren de su nombre como autor para identificar los inventarios.

En 1903, el escritor mexicano Ángel de Campo se refirió positivamente a la labor de cronista que por más de 30 años ejerció el poco conocido autor Enrique Chávarri, cuyo seudónimo era Juvenal. De Campo prevé que la labor literaria de Juvenal alcanzará una valoración mayor con el transcurso de los años, porque “los

sociólogos e historiadores; los novelistas reconstructores; los filósofos andan a caza de trajes, tipos, usanzas, locuciones, que retraten fielmente el pasado, y en ese sentido, por lo que a la clase media toca, Juvenal ha legado a los curiosos del porvenir, una cartera rica en esbozos, en códices y en caricaturas” (205). Pacheco también nos ha legado, a los curiosos del pasado, del presente y del porvenir, un universo que desborda en recreaciones literarias, pero no sólo de la sociedad y de la cultura mexicanas, sino también del amplio ámbito occidental, porque sin duda en su trabajo cotidiano él seguía al pie de la letra el consejo de Terencio: “Nada humano me es ajeno”.

El cuerpo entre distopía y eutopía: caminos de ida y vuelta en “El orgasmógrafo” de Enrique Serna

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia
margherita.c@unive.it

Resumen: Análisis del cuento “El orgasmógrafo” (2001) de Enrique Serna que, desde una arquitectura concéntrica (distopía-eutopía-distopía), usa el modelo de la ciencia ficción y del compromiso ético de lo distópico para denunciar la tecnificación del cuerpo-objeto por el discurso del poder. El sueño de un porvenir mejor del discurso utópico se distorsiona, mostrando el fracaso del mito de la libertad del sujeto.

Palabras clave: Literatura mexicana, distopía, cuerpo, sexo, poder

Resumé : Le conte d'Enrique Serna «El orgasmógrafo» (2001), à l'architecture concentrique (dystopie-eutopie-dystopie), utilise le modèle esthétique de la science-fiction et de l'engagement éthique dystopien pour dénoncer la technicisation du mythe du corps-objet par le discours du pouvoir. Le rêve d'un lendemain meilleur du discours utopique se déforme et montre l'échec du mythe de la liberté du sujet.

Mots-clés : littérature mexicaine, dystopie, corps, sexe, pouvoir.

Abstract: This study considers the short story “El orgasmógrafo” (2001) by Enrique Serna. Drawing on a concentric architecture (dystopia-eutopia-dystopia), the story uses the aesthetic model of science fiction and the ethical commitment of the dystopian model to denounce the technicalization of the myth of the body-object by the discourse of power. At the same time, the dream of a better future is distorted; it unmasks the failure of the myth of individual freedom.

Keywords: Mexican literature, dystopia, body, sex, power

La utopía literaria ha cambiado con el tiempo, transitando desde los deseos de perfección social y moral (Platón, Moro, Campanella), a la crítica escéptica y pesimista del presente a mitad del siglo XX (Orwell, Huxley y Bradbury), cuando el sueño de un “mejor lugar” (eutopía) ha dado paso a la pesadilla de porvenires oscuros y peligrosos (distopía). Según Darko Suvin, la utopía literaria se puede definir como la construcción de una particular comunidad donde las instituciones y normas sociopolíticas, así como las relaciones entre las personas, están organizadas de acuerdo a *un principio radicalmente diferente* que el de la comunidad del autor (*apud* Baccolini y Moylan 188, el subrayado es mío).

Si bien adoptamos esta definición de utopía para el presente trabajo, concordamos con Lyman Tower Sargent en entender la utopía literaria como parte de un fenómeno más amplio que él llama utopismo o “impulso utópico”; es decir, una actitud que ha estado presente siempre en la historia de la humanidad y que consiste en preguntarse por el porvenir y de anhelar, al mismo tiempo, que éste sea mejor que el presente: así, sería “fuente” y “raíz” de muchísimas manifestaciones literarias a lo largo de la historia de la humanidad, lo que dificulta su particularización como género y su adscripción como subgénero a otro tipo de manifestaciones literarias como la ciencia ficción. Esta, por su parte, breva de este impulso utópico y se apropia, cuando sirve, de elementos de orden narrativo y discursivo para construir lugares utópicos dentro de sus historias¹.

¹ Coincidimos con Saldías (186) en la conveniencia de hablar más que de distopías de “lo distópico” como un modo literario, una forma de escribir que contiene en su centro una fuerte preocupación por los mecanismos y los sistemas particularmente viciosos del universo contemporáneo; que los reconoce y los tuerce, manipula y exagera con la finalidad de mostrar sus múltiples aristas negativas y todas las formas en que trasgrede constantemente los límites de lo que se puede considerar bueno y deseable en todas las posibles variantes del universo social actual. Si se resuelve optar por esta solución, se logra desprenderse de la noción problemática de género y sería factible concebir obras de distintos géneros que pueden resultar perfectamente distópicas de acuerdo a la forma en que trabajan con la esperanza y plantean alternativas o eliminan las

Con respecto al funcionamiento del mecanismo utópico en general, Suvin y Moylan consideran central la experiencia del “extrañamiento”. Para el primero, todo el procedimiento utópico se sostiene y requiere necesariamente de un “extrañamiento cognitivo” previo (Suvin *apud* Bocolini y Moylan 188) que desvincule tanto al protagonista como al lector con la construcción social ficcionalizada en el texto para luego poder extraer de esta interacción conflictuada una crítica extensible al mundo contemporáneo.

El extrañamiento que reconoce Suvin no se da frente a lo imposible, sino frente a la realidad misma. Son las estructuras socio-culturales las que se presentan ante el protagonista distópico y el lector por igual como monumentos monstruosos a lo peor que puede concebir la humanidad y es a partir de aquí desde donde se genera el reconocimiento y el procedimiento que Raffaella Bocolini llama “contra narrativa de resistencia” (Bocolini y Moylan 5). Con respecto a la distopía, esta tiene siempre como objetivo generar a través de su lectura una crítica anclada, *a priori*, en el mundo extraliterario. Según Frederic Jameson, este vínculo queda establecido desde el nacimiento de la experiencia utópica y se sustenta a partir de la relación reconocida y existente entre ficción y realidad.

En la distopía, el efecto del extrañamiento lleva a un reconocimiento identitario de los sujetos en su realidad para motivar una respuesta la mayoría de las veces contra cultural mediante una metafórica mirada en el espejo literario. La literatura distópica, como afirma Saldías (178), es la literatura de las reglas, que se quiebran solo para hacerlas más evidentes al ojo del lector, quien experimenta en la obra distópica al mismo tiempo una visión más o menos verosímil del futuro y una crítica cerrada sobre el presente.

Los rasgos descritos hasta aquí aparecen en el relato objeto del presente trabajo: “El orgasmógrafo” (2001) de Enrique Serna (Ciudad de México, 1959) texto que da el nombre al volumen al

existentes de los diversos *modus operandi* del mundo contemporáneo en su proyección de la humanidad hacia el futuro.

que pertenece. El texto está caracterizado por una arquitectura concéntrica, ya que se asiste a la construcción de una eutopía dentro de un marco distópico, que acaba en la derrota y la vuelta a la distopía originaria. La protagonista Laura Cinfuentes se rebela contra una sociedad regulada por el placer sexual, donde el gobierno controla a los individuos a través de sus orgasmos, obligándolos, por lo tanto, a llevar “un pequeño transmisor negro del tamaño de una cajetilla de cerillos” (77) que mide y registra su actividad sexual. La negación de la joven a llevar el aparato que controla su cuerpo, su encarcelamiento y su huida acarrearán la formación de otra comunidad subterránea y subversiva en donde, a partir de un deseo inicial de libertad de la constricción sexual, se asiste a una progresiva exacerbación de las leyes antes condenadas, lo que llevará a su fracaso, a la muerte de la joven, y a la vuelta y la permanencia del *status quo*.

Mi hipótesis es que “El orgasmógrafo” se sirve del modelo estético de la ciencia-ficción y del compromiso ético de lo distópico para denunciar la tecnificación del mito del cuerpo-objeto por parte del discurso del poder que se sirve de la lógica de consumo típica de la estructura del mercado. Al mismo tiempo, sin embargo, el sueño de un porvenir mejor que mueve el discurso utópico dentro del relato se distorsiona, lo cual produce el desenmascaramiento del fracaso del mito de la libertad del sujeto.

El cuerpo entre rechazo y distorsión

Darko Suvin (187) apunta que las realidades utópicas no hablan necesariamente del futuro y puede que estén ubicadas en una línea temporal que los lectores identifican estéticamente como un futuro, pero en esencia son realidades *as if*, es decir, realidades que responden a esa “hipótesis histórica alternativa”. Esto nos remite a la etimología de la palabra utopía de un “no lugar” como espacio que no existe *en ningún tiempo*.

El foco de las distopías se ubica en los aspectos socio-políticos que determinan el funcionamiento de la civilización contemporánea; así que su mensaje siempre estará codificado en un doble marco temporal: el contemporáneo y el alternativo. Se trata de

formas literarias situadas, contextuales y críticas y, al mismo tiempo, utilizando el concepto de Fernando Ángel Moreno, prospectivas tanto en su plano no mimético como en el hecho de que literalmente proyectan el presente y la realidad no hacia “adelante” en el tiempo, sino hacia sus costados, hacia sus posibilidades.

A pesar de que la historia acontezca después de 2036, el texto obedece a las normas formales de la distopía como un lugar no existente, separado del mundo social pero profundamente ligado a este. El relato crea su propia burbuja cronotópica; se sabe que la historia se desarrolla después del año 2036 dentro de una geografía urbana distorsionada, que nos remite a una sociedad donde “una tiranía [...] convierte el placer en deber” (Hernández párr. 10). Dentro del paisaje urbano sin nombre donde la historia tiene lugar, los acontecimientos se desarrollan entre el “Parque Sodoma”, la “Plaza Mónica Lewinsky” (107) y el “Boulevard Mesalina” (110), cuyos nombres cumplen la función de amplificar el papel fundante del orden social que el sexo tiene. Al mismo tiempo, este no-lugar se inscribe dentro de una dimensión universal reconocible para el lector, a la vez que tiene una presencia física y temporal en México: los cursos de la Universidad abogan por enseñar “a los clásicos de la literatura licenciosa (Boccaccio, Sade, Casanova, Miller)” (82), en la clínica de rehabilitación sexual, se escuchan piezas de Tchaikovsky, Ravel, Donnie Osmond y Andrea Bocelli (97); mientras que los apellidos de los personajes (Cifuentes, Luna, Sigüenza, Molina, entre otros) y el lenguaje empleado (el sustantivo “kínder” para referirse a la guardería) se vinculan con el ambiente mexicano. Estas referencias producen una evidente conexión, y un choque, entre la realidad física del lector y la creada en el texto, que llevará al extrañamiento, promoviendo así el elemento crítico del texto.

El papel de la memoria es fundamental en el proceso de reconocimiento y se activa metafóricamente en forma de arma de resistencia. La protagonista lee a escondidas los *Sonetos* de Petrarca, “uno de los libros proscritos por el Ministerio de Cultura”

(82) conseguido en el mercado negro, cuya lectura constituye un “alimento espiritual” (82) que fomenta la esperanza de poder subvertir el despotismo sexual, respaldando un mundo donde al amor espiritual prevalezca sobre el carnal.

El relato de Serna hereda algo de las críticas de las distopías clásicas de mediados del siglo XX, cuyo tema central era la relación conflictiva entre libertad y felicidad, extendida luego hacia un encuentro violento entre el sujeto como individuo y el Estado como construcción social.

La sociedad en la que vive la familia de Laura Cifuentes aparece perfectamente trastocada con respecto a la realidad extratextual, ya que el fundamento del bienestar material gira alrededor del ámbito sexual: el canal de televisión principal es Monte Venus, existe una comisión de fomento de la masturbación infantil, se produce una nueva droga para aumentar la sensibilidad del clítoris, y el Premio Nobel de Medicina sanciona el incesto como necesidad biológica (78); a todo esto se añade que los padres de la joven se quejan si su hija Laura viste demasiado abrochada, por “no excitar a nadie” (79), y en la Facultad de Letras se enseña “erotomanía” (82) y “Estética de lo Obsceno” (90).

Dentro de este ambiente de control a través de una sexualidad amplificadas, donde los principios se han vuelto complejos (88), Laura logra oponer una actitud disidente que se manifiesta en la voluntad de reapropiarse de la libertad sobre su cuerpo y mantenerse virgen saboteando su orgasmógrafo. Curiosamente, en este mundo al revés, conceptos como privacidad o intimidad sexual pierden su significado. Se borran todas aquellas fronteras físicas tradicionales que Foucault rastrearía con detalle en *Historie de la sexualité* (1976), y que durante siglos funcionaron como herramientas legales para la opresión sexual; la protagonista declara que, cuando hacían el amor, sus padres “nunca se ocultaron [...] Hasta nos llamaban al cuarto para que los viéramos fornicar, y nos sirviera de aprendizaje” (87). Al mismo tiempo, como sugiere Koczka, “el autor profetiza sobre una sociedad en la que la abo-

lición de las fronteras no garantiza la ausencia de la opresión” (XVI).

Desde las primeras líneas, el conflicto se sanciona a través del punto de vista de la protagonista Laura, quien piensa en su familia como en “dóciles piezas en la maquinaria de la promiscuidad institucional” (76), “buenas marionetas” frente a ella quien, en cambio, “había optado por la resistencia, una resistencia solitaria y pasiva que [...] al menos le daba satisfacción personal” (76). Al mismo tiempo, la pareja libertad/felicidad se reviste de connotaciones distintas ya que sus términos se asocian a la intimidad perdida (libertad) y a la virginidad prohibida (felicidad).

Frente a la carga contradiscursiva del relato condensada en el personaje de Laura, su familia, en cambio, microcosmos espejo de la sociedad deformada, adhiere de manera convencida a la política sexual del gobierno; prueba de esto es la condena familiar y social que la chica sufre cuando su castidad clandestina se descubre y la joven es apresada: sus padres la repudian por haber “pisoteado el honor de la familia” y la prensa considera su virginidad como una “insólito atentado contra la moral” (84).

Ante el favor que “la virgen rebelde” (85) adquiere en el Frente de Resistencia Espiritualista (FRE), el presidente traslada a Laura a una clínica psiquiátrica especializada en rehabilitar a los reprimidos sexuales.

A pesar de que la joven reivindica su derecho a tener valores, es importante notar que dentro de la diatriba individuo-libertad vs sociedad-control, ella también pasa de un extremo a otro. Si el Estado alimenta el mito de la carne, fomentando un sexo “mecánico, deshumanizado y bestial” (89), ella, en cambio, aboga por “un amor platónico [...] un amor sin contacto carnal” como “un estado de gracia” (89). En la posición adquirida por Laura parece confluír la “tradición de sospecha dirigida al cuerpo” (Le Breton, *Adiós al cuerpo* 35) que se establece en el mundo occidental a partir de Platón, y que contribuye a la radicalización de la dicotomía entre cuerpo y alma, materia y espíritu. El cuerpo se abandona por la desconfianza que genera y este rechazo es lo que mueve

también el fanatismo de los grupos disidentes como la Unión de Castrados, “partidarios de un mundo sin órganos sexuales, donde el género humano se reproduciría por clonación”, el Comando Jesuita de Acción Civil, “cuyos militares secuestraban a libertinos famosos y ponían bombas en las academias de sexo oral”, y los neopuritanos, quienes “cosían las vaginas de sus hijas recién nacidas” (105). De un polo al otro, de la amplificación grotesca a la represión rigurosa, el sexo sirve de soporte a la “predicación” y se vuelve a imponer como algo que no se juzga sino que se administra (Foucault 13-27), y es a través de dicha gestión que la sexualidad se vuelve a establecer como dispositivo de control impuesto sobre el individuo y su identidad.

El cuerpo aparece así para Laura como el límite insoportable del deseo, su enfermedad incurable. A este respecto, la chica adopta como medio de resistencia a la rehabilitación sexual el recuerdo de Francisco Lazcano, compañero de clase al que la unía “un amor puramente contemplativo” (90); Laura desea morir y renacer en el mundo de las ideas puras, “donde los cuerpos eran apenas recuerdos evaporados” (91), sueña con reencontrarse con el joven “desprovistos ambos de envoltura carnal [...] con la serena felicidad de los espíritus superiores que triunfan sobre la muerte” (91). Las líneas citadas reflejan el rechazo del cuerpo que la protagonista del relato encarna, lo cual actúa de manera especular con respecto a las prácticas del extremo contemporáneo² representadas en el control estatal. Estas condenan el cuerpo anacrónico, tan por debajo de los avances tecnológicos, mientras que para Laura el cuerpo es un miembro prescindible que sería necesario suprimir (Le Breton, *Antropología del cuerpo y*

² Se usa el término en el sentido explicado por David Le Breton (*Adiós al cuerpo* 37) que entiende “las iniciativas inéditas hoy en día, las que ponen ya un pie en el futuro en el ámbito de lo cotidiano o de la tecnociencia, las que provocan rupturas antropológicas y que traen consigo el desconcierto de nuestras sociedades. Los discursos entusiastas acerca del mañana, que cantan gracias al ‘progreso científico’, ocupan desde luego un lugar privilegiado, especialmente aquellos cuyo proyecto es eliminar o corregir el cuerpo humano”.

modernidad). La chica se siente “sucía, culpable e indigna” (98) por haber deseado a Francisco bajo el efecto del tratamiento sufrido en la clínica.

Si bien bajo dos formas distintas (amplificación y negación), ambas posiciones comparten el odio al cuerpo, que se considera el pecado original y la mancha de una humanidad, y que se presenta como un espacio que debe ser modificado de una manera u otra o eliminado, siguiendo respectivamente la voluntad del Poder (el Estado) o del sujeto soberano (Laura).

Una vez traído Francisco a la clínica para despertar en la chica el deseo sexual, ella descubre en él alguien que comparte sus principios. Del chico se dice que estaba “encandilado por los ojos limpios y serenos de Laura [...] Todo se oscurecía a su alrededor, incluso el propio cuerpo de Laura, difuminado por el resplandor de esos soles negros” (100) y, más adelante, la conversación entre los dos avala su postura compartida: “—¿Sabes que te miro desnuda y tu cuerpo me deja totalmente frío?— Gracias —se sonrojó Laura—. Nunca me habían dicho cosas tan tiernas” (101). Las líneas citadas son importantes porque reflejan el horizonte común del que los dos personajes participan con respecto a la visión del mundo, comunión que se quebrará más adelante en el relato.

El cuerpo derrotado

La liberación de la joven por parte de Francisco y su compromiso con el Frente de Resistencia Espiritualista empiezan la segunda parte del relato y determinan el cambio del movimiento narrativo. Si la primera parte se desarrolla alrededor de espacios cerrados y privados (la casa y la clínica), y se caracteriza por la lucha de Laura por guardar intacta su castidad reaccionaria, en la segunda parte Laura se convierte en un personaje público, líder e icono sagrado de todos los movimientos disidentes con respecto al Poder, y su virginidad llega al ápice de su mitificación tanto como para destruirse.

Después de la matanza de los rebeldes en el Parque Sodoma por obra de la policía gubernamental, Laura y Francisco se es-

conden en un almacén abandonado, donde acaban haciendo el amor:

Laura se puso a jugar con ellos [los vellos en el pecho del joven] Era un juego exento de malicia, pero el cuerpo de Francisco lo entendió de otro modo y una tienda de campaña se irguió en su bragueta. Laura quiso retirar la mano [...] pero Francisco la atrajo a su cuerpo [...] Era un tigre del Bengala y ella el aro de fuego suspendido en el aire, ansioso por ser traspasado. (111)

El lenguaje metafórico para aludir al encuentro y al placer permite inscribir el sexo experimentado por los jóvenes todavía dentro del marco erótico según las pautas establecidas por Octavio Paz (*La llama doble: amor y erotismo*).

La frenética actividad sexual que se desencadena a partir de esta primera experiencia (se dice que llega a tener hasta veinte orgasmos por semana) determina la fractura de la existencia de la protagonista entre la aparente integridad de su vida pública y la lascivia de su privacidad, donde “incapaz de refrenar su sensualidad, fornicaba con Francisco de día y de noche, siempre a escondidas, en flagrante contradicción con sus convicciones políticas” (113).

La irresistible lujuria que vence las intenciones de los dos jóvenes ejerce un efecto destructor en su vínculo afectivo, que “se iba debilitando por la creciente desinhibición de ambos. Cada vez se acoplaban mejor en la cama. Habían pasado de la amistad platónica a la lujuria culpable, del ascetismo a la orgía perpetua” (114). El deterioro de su relación se acompaña con la transformación de Francisco que se convierte en un “padrotillo nihilista” (114) cada vez menos respetuoso hacia su compañera y cuyo rencor hacia ella se debe al hecho de considerarla culpable de haberlo provocado y corrompido.

La relación entre los dos llega al desgaste definitivo y acaba con la ida de Francisco quien se refugia en una sede del Comando Jesuita para purificar su alma. Empieza aquí la tercera y última

parte del relato, donde Laura reniega una vez más la actividad sexual en pos de la maternidad.

Después del asalto a un burdel junto a los grupos militares rebeldes, la joven rescata a una de las niñas, Paula, y se consagra a su educación:

El milagro del amor maternal había sofocado sus bajos instintos. Era tan bello y gratificante jugar con Paola a los encantados, leerle *El principito*, [...] responder a sus [de Paula] preguntas sobre la creación del mundo, que los placeres carnales les parecían ahora bagatelas de niebla, deformaciones grotescas de la vida: el sexo era un medio y no un fin. (119)

El impulso eutópico de Laura parece encontrar esperanza de cumplirse por fin en la maternidad, que aparece como la orientación mejor de los impulsos, fuente de dicha y de satisfacción para la joven. Sin embargo, la eutopía en donde Laura se refugia y que brinda nuevo vigor y optimismo acaba en un fracaso ulterior por la muerte de Paula, tras la excesiva dosis de medicamentos que Laura le administra, y por la traición de Francisco, quien delata su conducta ante la Comisión de Honor y Justicia instituida por los grupos rebeldes.

Perseguida por ambos bandos por ser considerada “puta virginal” por los frentistas y “enemiga pública” por el Estado (124), Laura trata de esconderse en un camión transportador de carne:

Entre las reses congeladas se sintió en familia, como si hubiera vuelto a casa tras un largo viaje. Hasta pensó cómo se verían sus padres abiertos en canal y colgados del gancho. *Carne* para el placer, *carne* para el matadero, *carne* de horza, eso era la humanidad y ella no hacía excepción. (124, el subrayado es mío)

Cuando los policías logran abrir el camión la encuentran con un gancho encajado en el cuello. Es el chivo expiatorio, es ella el elemento de disonancia por haber roto la homogeneidad exigida de un lado y del otro.

El suicidio final reitera el papel de víctima de la joven, quien se mueve entre dos ramas del mismo tronco autoritario, para los dos bandos Laura llega a ser una amenaza para su propio discurso utópico que refuerza su rasgo despótico y distópico. El objetivo de su captura “había logrado el milagro de que el gobierno y la oposición unieran fuerzas para lograr su captura” (123).

Si asumimos la coincidencia entre sexualidad e identidad establecida por Jeffrey Weeks (10), la “repugnancia al sexo” (88) que Laura declara tener al comienzo de su lucha, coincide con la negación de su identidad. La protagonista, de hecho, a lo largo del relato viste los papeles de virgen, puta y madre (Koczkas XVI); se trata, sin embargo, de la puesta en escena de una identidad performativa que remite a su falacia ya que, frente a la derrota de los tres roles, Laura acaba eligiendo el suicidio como única salida posible. Al mismo tiempo, la anáfora del sustantivo “carne” atribuida al cuerpo en las líneas citadas remite a la imposibilidad de asociar el cuerpo a una identidad *a priori*; este se reafirma como borrador.

De este modo, Serna desmantela el mito de la libertad sexual y de la construcción de la identidad, reflexionando una vez más sobre su esencia como ficción discursiva que las clases dominantes utilizan para mantenerse en su posición de poder (Foucault). Por cuanto una identidad pueda ser líquida y performativa, no se exime de ser una construcción.

Al mismo tiempo, el desenlace del relato marca el giro de la narración hacia la presentación del sujeto como *ready made*, es decir, como una construcción fruto de la manipulación del poder de información. Siguiendo la voluntad del gobierno de explotar el epílogo de la joven, el canal oficial de televisión atribuye la causa del suicidio a “la obscena abstinencia sexual de la transgresora” (124) y más adelante se lee que “su caso nos previene sobre los graves riesgos de reprimir la libido adolescente por una equivocada idealización del amor” (125).

La “obscena abstinencia sexual” imputada como causa de la rebeldía de Laura cierra la estrategia tecnificación del mito del

sexo alrededor del cual se construye la sociedad distópica del relato. Según Karoly Kérény, el mito tecnificado se configura como “falsa conciencia”, incluso cuando creemos usarlo con un buen propósito, y se dirige siempre a los que se definen “durmientes”, es decir, aquellos cuya actitud crítica resulta inactiva, porque las poderosas imágenes transmitidas por los tecnificadores han inundado su conciencia e invadido su subconsciente.

El proceso de tecnificación nos permite vincular la resonancia que el mito tiene sobre los personajes del relato con el concepto de post-verdad. De acuerdo con la mirada crítica hacia la sociedad de masa que anima toda la narrativa del autor³, el blanco último de la denuncia articulada en el texto se dirige a la denominada *post-truth* como condición que rige y caracteriza la época contemporánea y que sanciona el fin de la dicotomía verdadero-falso, ya que deja de existir la posibilidad de la objetividad y la verdad atribuida a un hecho solo depende de los sentimientos o sugerencias que los medios masivos y la información logran producir en el público. Lo que el relato denuncia es la sociedad regulada por la supremacía de la *doxa* sobre la *episteme*, la ausencia de la ética de la información, o su imposibilidad, y la utilización de la pos-verdad como instrumento del Poder.

La revelación final del relato lo coloca dentro de una literatura antiutópica, donde se reafirma la distopía como eutopía imposible, ya que se descubre que el presidente Irving Molina y el grupo de sus ministros son androides que, tras haber sojuzgado a sus creadores, logran mantenerse en vida gracias a la electricidad que procede de la energía libidinal transformada por los orgasmógrafos. Mientras gozan de las descargas eléctricas, se lee “Era dulce tener en el puño a esos enanos mentales y obligarlos a derrochar su semilla vital sin saber para quién trabajaban” (126). La distor-

³ Se remite al respecto al estudio de Mosqueda Corral (*Enrique Serna o nadie se salva*), al artículo de Sorókina (“Enrique Serna: *Amores de segunda mano*. El juego entre el placer, el goce y la reflexión del texto”), y a los ensayos contenidos en el volumen coordinado por Magda Díaz y Morales y Cuevas Velasco (*Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*).

sión articulada a lo largo del relato abarca también la biotecnología, dado que se trastoca la función reproductiva del cuerpo, que ya no genera vida, sino que mantiene en vida a máquinas despóticas.

Si de las utopías literarias se desprende una reflexión del presente contextual desde ese no-lugar ficticio, conviene preguntarnos si la denuncia del relato no se dirige también a la regulación de lo corporal en nuestros días, que alcanza su perfección a través de un doble juego, de potenciación del consumo y del fomento del autocontrol. Consumo y control que se ejercen específicamente en relación a cuatro grandes áreas: alimentación, ejercicio físico y deporte, cuidado estético y sexualidad (Beltrán Beltrán).

A la luz de esta consideración, en “El orgasmógrafo” la representación cambiante del cuerpo de la protagonista sirve para adelantar una crítica hiperbolizada y alegórica de las estructuras sociales de poder que se ajusta a las intenciones de lo distópico. La identificación que Laura vive con una virgen, una puta y una madre en las tres partes del relato, confirma el concepto de cuerpo como una estructura vacía y, por lo tanto, sujeta a llenarse de contenidos y prácticas distintas según los deseos del individuo y según lo requiera la sociedad.

El relato parece constituir una expresión de la que César Moreno (17) llama “la post-poética de la alteridad”, donde en vez de crear un mundo de posibles otros que pudiéramos ser nosotros, convertimos al otro en un *ready made* dispuesto a su exhibición consumista. Según el crítico, el estadio tecnonatural en que estamos permite que el cara-a-cara y el cuerpo-a-cuerpo de la experiencia de la alteridad se expectralice o se ritualice:

[...] desde algún tiempo se diría que a nuestra cultura ya no le importa ni atrae tanto buscar o descubrir una alteridad en el cara-a-cara y el cuerpo-a-cuerpo de una experiencia que mereciere ser llamada de veras experiencia, cuanto producir esa alteridad: ya fuese inventándola –recreando en la fantasía Otros posibles (una práctica ésta sin duda

inmemorial)–, ya exhibiéndola en un inmenso escaparate/espectáculo [...]. (17)

El resultado de la producción o invención de esta alteridad sería que en nuestro tiempo la figura del Otro ya no sería ni sobre todo ni únicamente una lógica –o ilógica– de la experiencia de la alteridad cara a cara de las almas y los cuerpos, sino más bien una lógica de la producción industrial y el consumo de los Otros y sus diferencias (Moreno 17-18).

El concepto aludido se concreta en el cuento en la abolición del límite entre espacio privado y público y en el hecho de que ahora la otredad se identifica en el cuerpo propio, del cual los personajes se desprenden para transformarlo en un bien de producción y consumo. La protagonista percibe su cuerpo como un campo de lucha, ya que mantener su virginidad coincide con una manera para negar su propio cuerpo (Koczkas XV) y, de este modo, el control ejercido sobre él por el poder despótico. Al mismo tiempo, crítica del presente y escepticismo por el futuro se rozan constantemente y Serna muestra lo tramposo de cualquier rebeldía ya que la transgresión de la protagonista pierde sentido dentro de una sociedad concebida sin fronteras.

Apropiados el erotismo y el amor por la lógica de consumo que rige la estructura del mercado, el relato “El orgasmógrafo” da cuenta de este doble fracaso del anunciado por Paz: “la herencia que nos dejó 1968 fue la libertad erótica. [...] Pero, ¿qué hemos hecho de esta libertad? Veinticinco años después de 1968 nos damos cuenta, por una parte, de que hemos dejado que la libertad erótica haya sido confiscada por los poderes del dinero y la publicidad; por la otra, del paulatino crepúsculo de la imagen del amor en nuestra sociedad” (*La llama doble* 157).

El relato de los sin voz

Alice Favaro

Universidad Ca' Foscari Venezia

alice.favaro@unive.it

Resumen: La novela *Las tierras arrasadas* (2015) del mexicano Emiliano Monge (1978) hace descender al lector al infierno en que viven los migrantes centroamericanos mientras atraviesan México para llegar a Estados Unidos. El artículo analiza la superposición de las voces narrativas, el papel del sujeto subalterno y el género ambiguo del texto, entre relato testimonial y ficción narrativa.

Palabras claves: migrantes, subalternidad, trata, frontera, novela

Résumé : Le roman *Las tierras arrasadas* (2015), du Mexicain Emiliano Monge (1978), conduit le lecteur dans l'enfer vécu par les migrants d'Amérique Centrale qui traversent le Mexique pour rejoindre les États-Unis. Nous analyserons la superposition des voix narratives, le rôle du sujet subalterne et le genre ambigu du texte, à mi-chemin entre récit de témoignage et fiction narrative.

Mots-clés : migrants, subalternité, traite, frontière, roman

Abstract: Emiliano Monge's (1978) novel, *Las tierras arrasadas* (2015), makes readers descend into the hell in which the Central American migrants live while crossing the Mexico-United States border. I examine the superposition of narrative voices, the subaltern role the ambiguous genre of the text, in-between testimonial tale and narrative fiction.

Keywords: Migrants, subalternity, trade, border, novel

La frontera entre México y Estados Unidos, una de las más largas del mundo con sus 3,169 kilómetros de longitud, podría asociarse con la imagen de una herida abierta, una ruptura, un surco; es un tópico que permite plantear una reflexión sobre cuestiones de identidad y los cambios socioculturales en ambos países. La franja fronteriza que comparten los dos estados en realidad comprende una vasta área geográfica de gran heterogeneidad no sólo desde el punto de vista físico y geográfico sino también social, económico y cultural; es aquí donde se produce el fenómeno del “ambiente fronterizo” (Martínez 10), definido por Óscar Martínez como la totalidad de características y procesos que separan las fronteras de otras regiones del país dentro de las cuales acontecen interacciones, conflictos, negociaciones transnacionales y étnicas. Por estas razones no se puede hablar de una sola frontera sino de muchas fronteras, en las que estas “identidades fronterizas” transmigran, y se cruzan clandestinamente. La frontera “telúrica, porosa, vibrante” (Rincones 62) es en sí misma representación de la otredad y lugar de aparición del sujeto subalterno, zona de conflicto, compenetración, transgresión, hibridez cultural y contraposiciones.

La construcción de la imagen de la frontera, que se ha desarrollado a partir de los “Border Studies” o “Estudios Fronterizos”, ha cobrado vida en distintas formas a través de los estudios de los numerosos críticos y escritores que se han ocupado del tema. Entre otros, citamos a Gloria Anzaldúa con *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), que ha contribuido a ampliar la visión sobre la frontera cual espacio cultural de gente mestiza, y Carlos Fuentes con *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos* (1995) donde la frontera se percibe como “cicatriz abierta”. La imagen de frontera se modifica según la multitud de representaciones, configuraciones y conceptualizaciones, que han evolucionado en el tiempo dentro de una gran variedad de marcos históricos y sociales (Lomelí 142). De hecho, según las palabras de Remón-Raillard, “La frontera es el nuevo sitio de construcción de un imaginario identitario” (Remón-Raillard 2).

La antropología también se ha ocupado del concepto de frontera; algunos ejemplos son los estudios sobre la antropología del espacio fronterizo de Arjun Appadurai, Néstor García Canclini y Michael Kearney. Pero tanto la antropología como la crítica literaria se revelan como disciplinas teóricas que no disponen de categorías válidas y suficientes para describir una realidad que está en mutación constante, fluida y cambiante, “borrosa e inasible” (Gameró 87). De esta realidad plural, compleja y problemática de los espacios fronterizos, donde hay un choque, un encuentro y una fusión, surge un tipo de relato ficcional donde se narra para dar un sentido a lo que ocurre todos los días.

Aquí propongo una aproximación al concepto de frontera desde lo literario, que ve como protagonista la narración de una realidad concreta ficcionalizada donde ficción (la novela) y crónica (el testimonio) constituyen una relación inseparable. Hay que plantearse, pues, qué separa el texto ficcional y la novela documental o testimonial, del mero testimonio. Así pues, citamos a Pardo Fernández: “Literatura y metaliteratura, lo que se suele leer sobre la frontera entre México y Estados Unidos, se conforma como texto novelístico que trasgrede sus límites y reflexiona sobre la idea de qué más se puede decir, qué más se puede escribir cuando tantos mueren” (“La ficción narrativa de la frontera” 76). De hecho, los discursos ficcionales sobre la migración son un fenómeno complejo que tiene que tomar en cuenta muchos factores, y que está relacionado con lo social, lo ideológico, con el poder y la miseria; la “idealización del sueño americano de vida y la pérdida de las raíces” (176).

Estos tipos de novelas sobre la frontera se insertan en el marco de una tendencia literaria que se mimetiza con el espacio al que remiten y que tienen la urgencia de representar la realidad como es. Es precisamente lo que Beatriz Sarlo define como “realismo etnográfico” (“Sujetos y tecnologías” 1-6); es decir, la representación documental de la realidad en la ficción, o “el desplazamiento, la distancia” (Piglia 91), del cual habla Piglia cuando afirma que hay que salir del centro para dejar hablar al otro, desde

el borde; es decir, el considerar la novela como documento de los intercambios sociales, dentro de la marginalidad, donde la literatura asume sobre sí misma el rasgo documental de representación de los temas culturales del presente o, mejor dicho, de las representaciones etnográficas de la contemporaneidad. En los últimos años estos tipos de novelas que relatan la realidad de la frontera mexicana han sido muchos y todos tienen como tema central la violencia, sobre todo a partir de 1995, después de su intensificación debido a las políticas migratorias (véase Pardo Fernández 2012).

La novela que aquí propongo, *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge, es una obra compleja que merecería un estudio más exhaustivo, pero sugiero un breve análisis del texto para que se comprenda por qué puede considerarse como una novela fronteriza, no sólo por el tema que trata sino también por el género literario que se coloca en la frontera entre varios géneros, precisamente entre la crónica y la ficción que habla desde la frontera. Este tipo de literatura, que se ocupa de la marginalidad y de la subalternidad, tiene algunos elementos recurrentes entre los cuales se nota la tendencia de emplear un lenguaje informal que emula la lengua callejera para identificarse y mimetizarse con la realidad que relata e intenta reconstruir. Además, el estilo pierde su estética para dejar espacio al montaje de las imágenes; de hecho, es como si la novela estuviera compuesta por un conjunto de imágenes muy reales que parecen visibles para llegar con más fuerza al lector (Pardo Fernández, “La novela negra de la frontera” 13).

Emiliano Monge (Ciudad de México, 1978), politólogo y escritor, es autor de relatos, crónicas y reseñas literarias. Entre sus libros cabe mencionar *El cielo árido* (2012), que ganó el premio Jaén de Novela, y *Las tierras arrasadas* (2015), que ha sido ganadora del IX Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska en 2016.

En su novela *Las tierras arrasadas* Monge describe un apocalíptico panorama fronterizo, desolado y violento, donde el lector

desciende al infierno en que viven los migrantes centroamericanos, secuestrados en el cruce de la frontera entre México y Estados Unidos. Se describe la frontera como lugar problemático y zona violenta, pero al mismo tiempo creadora de historias, donde se relata la cuestión compleja de la industria migratoria en el contexto mexicano, controlada, en buena medida por el crimen organizado. De hecho, los secuestros de migrantes en los trenes que van al norte, extorsionados, maltratados, violados y asesinados si no pueden pagar por su liberación, acontecen cotidianamente. Solamente en 2010 este asunto de urgencia humanitaria alcanzó la presencia mediática internacional por primera vez cuando, en San Fernando, Tamaulipas, se descubrieron los cuerpos de 72 migrantes, en la mayoría centroamericanos, torturados y asesinados (Peña Iguarán 143).

En nuestro estudio proponemos poner el foco en el género ambiguo del texto, a mitad entre relato testimonial y ficción narrativa, para ver qué papel asume dentro de la novela el sujeto subalterno, víctima de los abusos de los traficantes. De hecho, el texto está compuesto por numerosas voces, historias y niveles de narración que se superponen y se intercambian constantemente: la voz de los migrantes-personajes propuesta a través de los testimonios de archivo de migrantes de América Central, la voz del narrador y unos versos de la *Divina Comedia*; todo ello se mezcla con la historia de amor de una pareja de traficantes que se desarrolla a través del nivel ficcional de la novela.

La narración, que se articula a través de un narrador omnisciente, relata la atrocidad y la barbarie en que viven los migrantes, en una especie de narración del infierno dantesco, más allá de lo que es humanamente decible y concebible. Precisamente, como en el *Infierno* de Dante, la naturaleza, en esta zona fronteriza, es violenta y cruel, en sí misma un personaje, una especie de monstruo que se traga al hombre sin piedad, como se puede leer en algunas de estas citas: “ruge la bestia de estas latitudes y la selva enmudece un breve instante” (Monge 30) y “el zumbido de la selva incorpora a su delirio nuevos ruidos” (Monge 33). La natu-

raleza es elemento fundamental en la construcción de un escenario demoníaco donde la selva es la protagonista, aquella misma selva oscura ultraterrenal, símbolo de la vida pecaminosa, en que se encuentra el protagonista de la *Divina Comedia*. La jungla divide en dos las tierras arrasadas y está poblada por las almas de los difuntos, por los cuerpos de los migrantes, por bestias e insectos que oyen el reclamo de la muerte e invaden el espacio en que se mueve el ser humano para llegar a tiempo a devorar los cuerpos.

En esta naturaleza maligna, en medio de la selva mexicana donde resuenan las voces de las almas de los seres que han habitado los mismos lugares, se mueven los protagonistas principales: Estela y Epitafio, una pareja de amantes que viven al margen de la ley. Estos traficantes de cuerpos, profesionales del horror que tienen la tarea de ocuparse de aquello de lo cual la sociedad no quiere hacerse cargo, están al mando de una banda de traficantes de migrantes. A pesar de lo que hacen y de cómo actúan, los dos tienen un residuo de humanidad que se manifiesta a través de su historia de amor, y que constituye la principal estructura narrativa de la novela. Estela y Epitafio, representados como si fueran monstruos, simbolizan en sí la fealdad, la ferocidad y la falta de escrúpulos, pero también la imposibilidad de redención de su propia condición; de hecho, de verdugos se convertirán en víctimas del mismo sistema en el que se mueven y trabajan, víctimas de la traición y de la venganza por parte de sus compañeros. Ambos huérfanos, están capitaneados por el cura Padre Nicho, que dirige el orfanato “El Paraíso”, donde se conocieron en la infancia y donde cuidan a los niños abandonados por los padres o secuestrados a los migrantes. Aquí, en esta auténtica fábrica de futuros asesinos, los niños están marcados a fuego y adiestrados para cumplir crímenes de todo tipo y, una vez adultos, entrar en la criminalidad organizada. Tanto Estela como Epitafio tienen un pasado violento y están traumatizados por el recuerdo de la infancia en el orfanato y por el abandono de los padres. Los dos forman parte de una banda de criminales como ellos, donde cada miembro tiene un apodo que se refiere a la muerte y al rito fúne-

bre: Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cementeria, Sepelio, Hipogeo, Mauselo. Estos apodos no sólo remiten a la tradición mexicana del culto de los muertos —donde también es inmediata la referencia literaria a las obras de Octavio Paz y Juan Rulfo— sino que se refieren también a la tarea que tienen de trasladar los cuerpos de las víctimas, cuyas almas ya están muertas, lo cual convierte el texto en una “alegoría de la necro-escritura” (Peña Iguarán 144). Junto con ellos hay otros personajes siniestros, que aparecen en la novela como guardianes del umbral, especies de monstruos iletrados, “gigantes enanos” que son: las guías que traicionan a los migrantes entregándolos a los traficantes —los chicos de la selva—, los militares corruptos y dos viejos hermanos desguazadores de cadáveres, cuya tarea es descuartizar y quemar los cuerpos de los migrantes rebeldes, incómodos e inútiles. La historia, que se transforma y modela continuamente, sigue las acciones de estos “personajes-máquina” (Peña Iguarán 143), quienes cambian a menudo sus nombres, rebautizados por el narrador, según lo que hacen o lo que sienten, como si ellos mismos fueran víctimas de un proceso de “des-subjetivización”: “Oigosololoquequero”, “Laciegadeldesierto”, “ElquequieretantoaEstela”, “LaqueadoraEpitafio”, escritos todos en una única palabra. Con este “expediente” narrativo del autor, los personajes se convierten en lo que hacen: tienen que ser siempre eficientes y reaccionan como si estuvieran anestesiados, como en un ritual macabro. En la realidad en que se mueven no hay redención, salvación y absolución de los pecados para nadie, ni la posibilidad de modificar el propio destino porque la violencia los ha marcado a todos, desde pequeños, para siempre.

La voz que más fuerza tiene en la novela de Monge es precisamente la voz de “los sin voz”: los migrantes. Descritos como un conjunto de cuerpos sin nombre, despojados de su identidad y dignidad, reducidos a ser mera mano de obra, máquinas para trabajar, violados y torturados, estas existencias quebradas son mercancía, futuros esclavos del sistema corrupto, reclutados en las guerras de los narcos, en los burdeles, en el tráfico de seres hu-

manos. Pero estos hombres y estas mujeres, reducidos a nada más que carne y huesos, no tienen nombre pero sí tienen voz. De hecho, como en el coro de una tragedia griega, el lector puede oír el lamento de las víctimas y las distintas voces que forman parte del coro. Se trata de muchas pequeñas voces que hablan y que constituyen los testimonios auténticos de los migrantes que han sobrevivido tras cruzar la frontera. La compleja estructura narrativa que da forma a la novela es el resultado de años de investigaciones, trabajo de campo y consultación de innumerables fuentes por parte del autor, mezclados con referencias alegóricas, metalingüísticas y la historia ficcional. Como escribe al final de la novela, Monge ha utilizado informaciones procedentes de la Comisión Nacional e Interamericana de los Derechos Humanos, de Amnistía Internacional, de la Casa del Migrante, y del Albergue Hermanos en el Camino.

Los textos de las declaraciones de los migrantes, que interrumpen la narración por unas breves líneas como si fueran fragmentos de una memoria que duele y que grita para escupir el horror sufrido, se distinguen del resto de la narración porque están escritos en letra cursiva, en primera persona y con una métrica diferente del texto, lo cual nos acerca aún más a las características del coro griego, como se puede leer en la siguiente cita:

Nos metieron en la casa queapestaba a cosa muerta... nos volvieron a golpear y a quemar ... "el que se mueva lo vamos a matar"... nos pidieron nuestros números, de nuestras familias... les exigían diez mil dólares... se reían de ellos y nosotros... nomás por eso hablaban... sabían que no obtendrían nada. (Monge 78)

Estos seres que huyen de la miseria de sus historias, quieren borrar su pasado y son las primeras víctimas del mito del bienestar del primer mundo y del capitalismo.

En los abismos infernales en que se ha abandonado toda esperanza y no hay posibilidad de redención, la corrupción, como un virus, ha contagiado todo el país: las autoridades, el ejército y la iglesia. En una especie de danza macabra, bailan víctimas y ver-

dugos, y las mismas víctimas se convierten en verdugos cuando se encuentran ante situaciones en las que, si intentan escapar del horror y rebelarse ante lo que los traficantes los obligan a hacer; es decir, a masacrar a sus compañeros, se convierten en victimarios ellos mismos; porque no hay posibilidad de huida y porque la propia vida siempre vale más que la vida de los otros. Los “sin nombres”, traicionados por quienes los guían y aniquilados a través de la extrema violencia a la que están sometidos, también asumen distintos apodos según el tipo de violencia sufrida o la degeneración, que el lector sigue, hacia la pérdida de la propia identidad:

aquellos que cruzaron las fronteras [...], los sin cuerpo [...], los sin nombre que llegaron de otra tierra [...], los sin alma [...], los sin Dios que vienen de otras patrias [...], los sin voz [...], los sin tiempo [...], los sin alma que nacieron más allá de las fronteras. (Monge 111)

A las voces efímeras de los sin voces se contraponen otras citas, también en cursiva, de algunos versos pertenecientes al “Infierno” de la *Divina Comedia*, que constituyen la voz de otro coro, y que puntúan el texto creando un tejido narrativo, cuyos hilos se mezclan continuamente con la ficción y los testimonios de los individuos que cayeron en las redes de los traficantes de cuerpos. Como se puede leer en el texto: “*Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete*, los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que *habrán de abandonar toda esperanza*” (Monge 60). Aquí, las fuentes, a pesar de que aparentemente no tienen nada que ver entre ellas, dialogan y se compenetran hasta llegar a ser casi indiscernibles y construir un texto que tiene una fuerza lírica notable y un dramatismo que nunca resulta patético.

El estilo sobrio de Monge, la prosa descarnada y el ritmo cadencioso contribuyen a crear un texto que evoca la solemnidad y la conmemoración religiosa. El lenguaje, que se parece a la cróni-

ca y está contaminado con la jerga, no economiza en la descripción de las escenas de violencia extrema, contadas por el narrador, distanciado e imparcial, incluso con la conducta de los traficantes. La lengua está subvertida, como si indicara la imposibilidad de representar la violencia humana con la escritura tradicional y fuese necesario reinventarse el lenguaje.

El texto, que se compone de una estructura narrativa compleja, presenta tres intertextos: la historia de amor de los traficantes, los fragmentos de los testimonios de los migrantes, que corren en paralelo al relato principal, y las citas de la *Divina Comedia* que dramatizan la situación y provocan un sentimiento de exasperación; la concienciación de que la salvación es imposible. Además, se puede añadir un cuarto intertexto compuesto por los nombres dados a todos los personajes por parte de la voz narradora. Así, la novela que surge de estos múltiples textos es una narración que traspasa la frontera de un solo género literario, lo cual da lugar a una obra híbrida, una historia ficcional de denuncia y testimonio donde se invierte la normal contraposición entre víctimas y victimarios. El relato de los victimarios, definido por el mismo autor como “la historia del último holocausto de la especie” (Monge 341), plantea una reflexión necesaria sobre cómo seguir viviendo después de conocer el horror del que es capaz el hombre, y cómo es posible seguir “observando” la muerte de los migrantes de cada rincón del planeta. Este tipo de novela en particular, que “‘libera’ al relato autobiográfico del testimonio de su función legal y lo lleva a la posibilidad de construir un relato aún desde el horror y la vulnerabilidad” (Peña Iguarán 148) permite transformar de manera crítica la realidad y reflexionar sobre cuál es la necesidad de la narrativa actual hoy. Como afirma Pardo Fernández: “De lo que se trata, al fin, es de la raíz, el origen, el afán de constituir (descubrir, recuperar) la identidad. Toda la narrativa sobre la migración, sobre la frontera como herida y sobre los mexicanos como pueblo, se conforma a partir de la idea de la raíz al aire, sin sustento: el desarraigo” (Pardo Fernández 175-176). Aparte de la

violencia gratuita ejercida sobre cuerpos indefensos, no queda nada; sólo la miseria humana.

EN LOS SENDEROS DE LA BREVEDAD

La *nouvelle* o novela corta moderna pasa a la pizarra

José Cardona-López
Texas A&M International University
cardona@tamiu.edu

Resumen: Este artículo es una presentación y discusión de cómo ha sido la dinámica histórica de las diferentes presencias de la *nouvelle* o novela corta en la literatura de Occidente, desde su surgimiento en el siglo XIV hasta el XX. Al mismo tiempo se exponen y comentan algunos planteamientos que autores y críticos han hecho respecto de esta forma literaria.

Palabras clave: nouvelle, segundas veces, *Novellentheorie*, romanticismo, modernismo

Résumé : Cet article consiste en une présentation et une discussion au sujet de la dynamique historique des différentes présences de la *nouvelle* – ou roman court – dans la littérature occidentale, depuis son apparition au XIV^{ème} siècle jusqu’au XX^{ème} siècle. Dans le même temps seront examinées certaines réflexions autour de cette forme littéraire, formulées par des auteurs et des critiques.

Mots-clés : nouvelle, deuxièmes fois, *Novellentheorie*, romantisme, modernisme

Abstract: This article is a presentation and discussion of the historical dynamics and different presences of the *nouvelle* or short novel in Western literature, from its emergence in the 14th century to the 20th century. At the same time, it exposes and discusses some approaches that authors and critics have made about this literary form.

Keywords: *Nouvelle*, second times, *Novellentheorie*, Romanticism, Modernism

Introducción

Si bien la *novella* es una forma narrativa que aparece en el siglo XIV italiano, con el *Decamerón* (1351-1353) de Giovanni Boccaccio, la novela corta moderna nace en y con los inicios de la modernidad que Octavio Paz identifica en *Los hijos del limo* y que se ubica entre finales del siglo XVIII y el XIX. De manera más precisa, la *novelle* nace en brazos del romanticismo de Alemania.

Desde su aparición y hasta nuestros días esta forma literaria se caracterizará por su elusividad para dejarse definir. Ya en 1828 Wilhem Meyer decía que la *novelle* era como un camaleón que vivía cambiando de color, que fingía toda intención de definición y al mismo tiempo rehusaba estar encerrada tras los barrotes de la teoría (Weing, *The German Novella* 159). Una circunstancia que favorece esa elusividad de la novela corta moderna que aún conserva es su, por llamarla así, crisis de identidad permanente que a ella se le adjudica. Esto ocurre cuando por su extensión se le ve solamente como un texto narrativo situado entre la novela y el cuento o *short story*.

A partir de lo anterior, en este trabajo quisiera mostrar y discutir cómo han sido las presentaciones de la novela corta en la historia de la literatura de Occidente. También quisiera hablar de lo que a partir del siglo XIX en Alemania algunos escritores y críticos han dicho de ella, en ese intento por referirse con algún rigor a un objeto literario que es tan elusivo.

La novela corta en la literatura de Occidente

La novela corta como forma autónoma entre otros géneros literarios ha tenido desarrollos e impulsos mediante segundas veces. Llamo segundas veces a la presencia de ella en otros tiempos y lugares de la literatura, luego de la primera que tuvo durante los años de la peste negra de 1348-53 que asoló gran parte de la población europea. En las segundas veces tal forma literaria va a nutrirse de cambios esenciales en ella y en su concepción.

En la literatura francesa, durante calendarios similares a los del *Decamerón*, el término *novelle* aparece en *Le livre du Chevalier de La*

Tour (Landry) pour l'enseignement de ses filles (1371-1372) para designar la forma de un texto narrativo en que se cuentan hechos exagerados. La palabra *nouvelle* es utilizada de nuevo en 1462 por un anónimo en su libro *Les Cent Nouvelles nouvelle*. Este libro, como el anterior, contiene historias emparentadas con el estilo de las de Boccaccio. En 1558, con el título de *Histoires des Amans Fortunez* aparece *Heptaméron* de Marguerite de Navarre, este último nombre es adoptado a partir de la edición de 1559 (Pabst 337).

En los libros de *nouvelles* como los citados, al igual que en el *Decamerón*, el marco bajo en el que se inscribían las historias era importante y necesario. Para vencer el aburrimiento y el fastidio de una proscripción a la que ha sido llevado un grupo de personas, *Heptamerón* es concebida como un pasatiempo literario con la intención de educar. Las historias van atadas por la situación que padecen los diversos narradores que están encerrados en un convento a raíz de una catástrofe natural.

La primera segunda vez de la novela corta ocurre en España en el siglo XVII. En este periodo la *novella* de Boccaccio y otras de la literatura románica, como se sabe, van a contribuir al surgimiento de la novela moderna con el *Quijote*.

La forma de escribir a la manera de Boccaccio da lugar a lo que en la España de entonces se llamaba 'novela', de manera particular a lo que Cervantes llamaba con ese nombre, forma narrativa de la que él se consideraba pionero, tal como lo expresara en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* (1613): "me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa" (I, 52). Walter Pabst puntualiza que este término en manos de Cervantes "no corresponde ni al italiano de 'novelle' ni a esa abstracción conceptual delimitada por los más divergentes intentos de definición, que es la palabra 'Novelle', novela corta" (214).

Además de lo puntualizado por Pabst hay que decir que Cervantes hace un saludable ajuste de cuentas con la *novella*. La aísla del marco narrativo y le construye otro al incluir algunas novelas cortas en *El Quijote*. El nuevo marco que le da va a ser aquel que favorece la locura de un hombre que anda por el mundo construyendo sus mundos. En ello me parece ver una propuesta hacia el carácter de calidad artística que debe tener este tipo de narración, pues locura y creación artística son versiones alteradas o corregidas de la realidad objetiva del mundo. Respecto de la calidad artística de la novela corta, precisamente en la *Novellentheorie* o teoría alemana de la *novelle* se plantea que la “eficacia [de la novela corta] y su poder de convencimiento dependen de la severidad y lo artístico de su forma” (traducción mía, Bennett y Waidson 18)¹.

Cabe mencionar que en el ámbito de las letras hispánicas el término ‘novela corta’ aparecerá en España durante los años de la Restauración del siglo XIX (Ezama Gil 142). Esta situación es muy particular, pues la *nouvelle* o *novella* va a presentarse en España con este nuevo nombre luego de que ella contribuyera a generar la novela moderna, luego de que otra forma literaria diferente de ella poseyera un nombre propio. De nuevo vemos la presencia de su elusividad para dejarse definir, ahora legitimada por el hecho de que ella adopta un nombre derivado del que obtiene otra forma narrativa de la que ella puede reclamar maternidad. Algo así como que para tener nombre la madre debiera esperar que primero lo tuviera su hija, más aún, como que la madre pudiera existir solo si la hija naciera. De esta manera, se puede decir que la crisis de identidad que a esta forma literaria se la ha adjudicado adquiere grave acentuación, pues junto a su marca de origen que es la extensión, ahora tiene un nombre y apellido como dados en préstamo: novela corta. Lo mismo pudiera decirse de su equivalente en inglés: *short novel*.

En la España actual, la carga del término ‘novela corta’ es muy fuerte en el acercamiento crítico a esta forma literaria, y se mani-

¹ En las citas de otras lenguas subsiguientes la traducción de ellas es de mi autoría.

fiesta en una forma por lo menos limitada en sus alcances. Al respecto, László Scholz plantea que entre quienes en España la estudian están los que acuden a una “tendencia historicista que intenta conectar la novela corta con formas medievales y renacentistas” mientras que otros la consideran “una forma narrativa de a medias asignándole una posición intermedia entre el cuento y la novela” (1073). Habría, pues, una labor crítica que no permite incluir las características que ha alcanzado la novela corta con el romanticismo y la modernidad².

La novela corta moderna

La otra segunda vez de la novela corta ocurrirá entre finales del siglo XVIII y todo el XIX en Alemania. En esta ocasión, más que segunda vez, fue una expresión contante y sonante del eterno retorno, expresión tan cara a Nietzsche, Borges y otros. Fue un retorno en el que la novela corta pasó a ser la novela corta moderna y que ya con lo logrado también va a manifestarse en otras literaturas, como la francesa e inglesa. En cuanto a las condiciones históricas que rodearon el surgimiento de esta forma literaria en Alemania, Brigitte Eggelte dice “[c]uando Boccaccio creó sus ‘novelle’ en el siglo XIV, la peste y su amenaza para el hombre eran su trasfondo [luego, ya en los años] finales del siglo XVIII se vive en Alemania una situación también extrema, debido a las invasiones napoleónicas” (75). Para ese entonces Goethe escribe *Conversaciones de emigrados alemanes* (1795). Un grupo de gente de la nobleza alemana deja sus tierras y, con el fin de llenar el tiempo de sus vidas, ahora arrinconadas por la política y el ocio, se cuen-

² No obstante, en 1991, al analizar la obra de Leopoldo Alas, Gonzalo Sobejano señala que la “novela corta” contiene “un suceso notable y memorable; un tema puesto de relieve a través de ‘motivos’ que lo van marcando, un punto o giro decisivo que ilumina lo anterior y lo ulterior en el destino de un personaje; una estructura repetitiva y composición concentrada que le infunde una calidad dramática (Martínez Arnaldos 44). En esta caracterización se exponen rasgos discutidos por la *Novellentheorie* sobre la novela corta moderna (Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck, Christoph Martin Wieland, August Wilhelm Schlegel y Theodor Storm) así como por Judith Leibowitz.

tan “historias curiosas [para] que les entretengan e instruyan; de ahí surgen las anécdotas y el cuento que narran los personajes, en un guiño de Goethe al *Decamerón* de Boccaccio” (Moreno Claros).

En el marco de la *Novellentheorie*, una de las declaraciones respecto de una novela corta que es muy citada es la que en forma muy breve precisamente Goethe le brindara a su secretario y confidente Johann Peter Eckermann en 1827: la *nouvelle* trata de “un evento que es inaudito, pero que ha tomado lugar” (Bennett y Waidson 9). Goethe señala esta característica y a continuación añade que “gran parte de lo que hay en Alemania bajo el título de *novelle*, no es una *novelle*, sino simplemente una narración o lo que quieras” (Weing, “The Genesis...” 494). O sea que no había textos que se avocaran a narrar historias que dieran cuenta de sucesos inauditos en una realidad objetiva. A pesar de que esta declaración ha llegado a ser de uso recurrente en los planteamientos sobre la *nouvelle*, también ha sido muy criticada. Al respecto Siegfried Weing dice que ellas deben ser entendidas en la totalidad del contexto de toda la obra del autor y que no es un comentario para encontrar un nombre para su narración conocida como “*Novelle*” publicada en 1828, sino más bien “el producto sucinto de sus tres décadas de preocupación teórica y práctica con el género” (508).

Antes de las palabras de Goethe, a partir del estudio de las obras de Boccaccio, Cervantes y el mismo Goethe, en 1801 Friedrich Schlegel había planteado que en una *novelle* la historia debe ser asombrosa y suficientemente atractiva para el lector, por lo que así eternamente aquella conservará su novedad (Weing, *The German* 27). Para que la historia mantenga el carácter de desconocida y asombrosa, el autor debe intervenir con su subjetividad al narrar un hecho objetivo. En esta subjetividad el autor tiene ocasión para plantear sus sentimientos. De esta manera la *nouvelle*, que es típicamente el extremo de objetividad, puede acceder a ser subjetiva (McBurney Mitchell 11). Este acercamiento narrativo doble de objetividad y subjetividad permitió que Schlegel advirtiera una tensión inherente en la *novella* (Weing, *The German* 29).

Según E. K. Bennett y H. M. Waidson, de lo dicho por Goethe a Eckermann se desprende que en la *nouvelle* debe aparecer un aspecto de la vida que, aunque sea extraño y a la vez alejado de lo cotidiano, debe presentarse como sucedido en el mundo real y no en el de la sola imaginación (18). Así, en la *nouvelle* habría espacio para la presencia de lo fantástico, lo cual encontraría un buen camino de expresión mediante el *Wendepunkt* o punto de giro central de la historia narrada que identifica Ludwig Tieck en una novela corta moderna. Dice Tieck, al igual que lo hace August Wilhelm Schlegel, que los eventos de la *nouvelle* son de naturaleza extraordinaria y que deben presentarse como si hubieran ocurrido en la realidad. Agregaba que en toda *nouvelle* ocurre un punto de giro que es un “acontecimiento de mayor o menor importancia que, aunque pueda ocurrir fácilmente, todavía es extraño, y quizá único” (Bennett y Waidson 11). Desde tal momento, bajo las condiciones de lo narrado, la historia se conduce a una conclusión perfectamente natural, aunque inesperada (McBurney Mitchell 34).

Como buena representante del romanticismo, la novela corta moderna va a tener cercanías con la literatura de lo fantástico. A este respecto conviene lo dicho por Paul Ernst: “[l]o improbable, que puede aún ser intensificado hasta lo imposible, es la propia atmósfera en que la novelle, esa hermana de los cuentos de hadas, se siente más a gusto” (Bennett y Waidson 11). Siguiendo la gramática de Tzvetan Todorov, si el sentimiento de lo fantástico emerge en esa vacilación para optar por una explicación de lo extraño mediante las vías de lo natural o de lo sobrenatural (24), en una *nouvelle* pueden presentarse situaciones en que lo improbable también llega a ser posible. Entonces en la *nouvelle* podría aparecer o lo extraño explicado o lo extraño no explicado.

El evento extraordinario que ha entrado en la realidad cotidiana objeto de la narración mediante el punto de giro central está representado usualmente por un símbolo, mismo que expresa el significado de una novela corta (Bennett y Waidson 15). Paul Heyse estudió la presencia de aquel símbolo y su importancia en

una novela corta, y a sus planteamientos se los conoce como *Falkentheorie* o “teoría del halcón”³. Este símbolo se identifica también como un *Dingsymbol*, inclusive se le identifica como un *leit-motif*. Werner Bergengruen llama la atención a que la función de tal símbolo puede ejercerla no solo un objeto concreto sino también uno abstracto, que bien puede ser “una costumbre, una forma de hábito, una fijación ociosa que domina la vida, una memoria, un prejuicio, un impedimento físico o espiritual, un rasgo de carácter, un momento de confusión o cualquier otra cosa peculiar del héroe de la Novelle” (Ahlers 394). Este símbolo en la novela corta moderna es, pues, amplio en sus formas de manifestarse para cumplir la función esencial de sugerir el significado.

En la Francia del siglo XIX, autores como Alfred de Musset y Villiers de L’Isle Adam utilizaron en forma indistinta los términos *nouvelle* y *conte* para muchas de sus creaciones. Por su parte Próspero Mérimée prefería llamar *nouvelles*, bien a sus obras de esta forma o de otros escritores rusos “sobre las que expuso determinados puntos de vista teóricos” (Pabst 421). Mérimée define a la *nouvelle* como una narración que no es un cuento porque introduce el análisis en la historia; tampoco llega a ser una novela, porque en forma rápida y breve simplifica el mismo análisis y en lugar de explicar sugiere (Leibowitz 121). La *nouvelle* sería, entonces, una forma literaria diferente del cuento y la novela porque, en razón de su extensión, analiza escamoteando la profundidad, con lo que da lugar a la sugerencia.

En 1859 Charles Baudelaire define lo más sustancial de la *nouvelle* francesa de su tiempo. Al comentar la obra de Théophile Gautier, en contraposición con las amplitudes que se permite la novela, dice: “La *nouvelle*, más comprimida, más condensada, goza de los beneficios eternos de la contención: su efecto es más intenso; y como el tiempo consagrado a la lectura de una *nouvelle* es menor que aquel necesario a la digestión de una novela, nada se

³ Una exposición de esta teoría, así como la de Tieck y otros planteamientos en el marco de la *Novellentheorie* aparecen en José Cardona-López, *Teoría y práctica de la nouvelle* (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003).

pierde de la totalidad del efecto” (678). El proceso de creación artística del autor, en el que ha sido necesaria la condensación, va a producir en el lector un efecto de orden completamente estético en un breve período de tiempo. En estas palabras de Baudelaire podemos distinguir algo de gran importancia importante: extensión corta y tiempo breve. Será labor del escritor el desempeñarse, y tal vez por un largo período de tiempo, en un espacio corto, ese que conlleva la marca de origen de la novela corta, en tanto que el lector lo hará en uno breve. Llamo marca de origen a la primera característica que en esta forma literaria se encuentra, su extensión corta, bien sea que se le considere en páginas o palabras.

Si a ella la llamamos ‘novela breve’ es un nombre que alude al tiempo de la lectura, el que sería el sitio exacto donde ella debiera situarse, tal como corresponde a otras formas artísticas como la poesía, el drama, la música. En español ‘novela breve’ es un término que no ha tenido un uso tan extendido como el de ‘novela corta.’ Aun en inglés se usa ‘Short Novel’⁴. El nombre ‘novela breve’ en español tuvo circulación entre otros muchos durante las primeras tres décadas del siglo XX en España, cuando los escritores trataban de nombrar sus novelas de pocas páginas, pero todo acabó por decantarse hacia el de ‘novela corta,’ mismo cuyo uso cobró fuerza editorial entre finales del siglo XIX y comienzos del XX (Ezama Gil 142-143).

Para Henry James, los términos de producción de una *nouvelle* corresponden a los de una pintura, en la que hay efectos ricamente resumidos y tratados en escorzo (139), por lo que esta forma literaria moderna vendría a ser eminentemente una de la sugerencia. James dice que el “mérito y signo principal [de la *nouvelle*] es

⁴ En Estados Unidos el término *novella* goza de mayor atención y precisión en su uso por parte de escritores. A este respecto cabe mencionar que, en 2013, en la Conferencia de la Asociación de Escritores y Programas de Escritura de los Estados Unidos, en un panel que destacó por tener una gran audiencia, varios escritores ofrecieron sus reflexiones sobre la *novella* y su actual avivamiento creativo en ese país.

el esfuerzo por hacer la cosa complicada con brevedad y lucidez fuertes —para llegar, en nombre de la multiplicidad, a una especie de ciencia del control,” y de esta forma alcanzar su “esplendor frugal, su ideal de economía” (231). James define a la *nouvelle* como un tipo refinado de composición que favorece “[t]onalidades y diferencias, variedades y estilos” y, sobre todo, el valor “de la idea *desarrollada* en forma afortunada” (220). La idea desarrollada en forma afortunada brinda ocasión al significado de la *nouvelle*, elemento necesario para su distinción frente a la anécdota. Según Lauren T. Cowdery, “[l]as intenciones de los escritores románticos alemanes de definir la *nouvelle* se iluminan cuando se comparan con la concepción de la *nouvelle* de James tal como él la describe en sus prefacios” (9).

La novela corta moderna en Hispanoamérica

Según Octavio Paz el modernismo hispanoamericano fue “nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo” (128). Entonces, aún bajo la forma de esa metáfora, pudiera decirse que el romanticismo va a expresarse por una segunda vez en estas tierras, quizá con la fuerza de un nuevo eterno retorno y con él se habría continuado la dinámica de las segundas veces de la *nouvelle* que he planteado. Durante el modernismo destacarán como autores de novelas cortas o *nouvelles*: Abraham Valdelomar, Clemente Palma, Rafael Arévalo Martínez, Efrén Rebolledo y Amado Nervo⁵.

⁵ En los años que siguieron al inicio de la vida independiente de los países hispanoamericanos en el siglo XIX, muchos autores escribieron obras narrativas de extensión corta, y por esta característica a algunas narraciones se las ha llamado ‘novelas cortas.’ Para su conocimiento del público fue necesaria su difusión mediante revistas. En general la calidad literaria de estos textos era escasa. No obstante, de manera particular en México, entre los autores de este tipo de narraciones van a sobresalir Manuel Payno y Joaquín Fernández de Lizardi. Ver Óscar Mata, “Los inicios de la novela corta en México.” *Literatura Mexicana* 5.2 (2018): 385-399.

El modernismo propondrá una estética y una concepción del mundo y la sociedad nuevas y necesarias para la literatura hispanoamericana. Al respecto, luego de declarar que la procedencia de sus versos está en el modernismo, en su prefacio a *El oro de los tigres* (1972) Borges dijo que este movimiento fue una “gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España” (1081). Luego, ya en 1981, en una entrevista concedida al poeta Harold Alvarado Tenorio dirá: “todo procede del modernismo, al decir modernismo pienso evidentemente en su jefe [Rubén Darío], aunque desde luego ahí están los otros, desde luego ahí están Valencia, Lugones, Jaime Freyre, Amado Nervo, etc., podría mencionar muchos nombres” (Luis Alberto Ambroggio).

La prosa del modernismo, en la que éste va a tener valiosos desarrollos con el ensayo, la crónica, el cuento, el poema en prosa y la prosa poética, poseerá un vigor que luego, entre las renovaciones que significaban las vanguardias y otras formas de la literatura mundial, le permitirá enlazarse y permanecer con sus logros esenciales en la producción de novelas cortas de gran factura a lo largo del XX en Hispanoamérica. Es mediante este estado de cosas que pudiera hablarse de otra segunda vez de la *nouvelle*, ahora en el ámbito de las letras hispanoamericanas.

La narrativa hispanoamericana del siglo XX estuvo acompañada por la presencia de la novela de pocas páginas en el quehacer literario, al tiempo que, de manera general, los autores llevaban a cabo sus producciones en medio de un diálogo constante con las tendencias de la literatura universal. Tal fue el caso, entre la segunda y tercera década del siglo XX, de los Contemporáneos de México. De este grupo destacaron como autores de *nouvelles* Gilberto Owen con *Novela como nube* (1923), Salvador Novo con *El joven* (1923), Xavier Villaurrutia con *Dama de corazones* (1928) y José Martínez Sotomayor con *La rueda de aire* (1930). Por su parte, en América del Sur, Roberto Arlt publica *El juguete rabioso* (1926) y María Luisa Bombal *La última niebla* (1935).

En los años cuarenta aparecen *nouvelles* como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato. Otros autores posteriores, como los del *boom* de la novela, también escribirán *nouvelles*: *El perseguidor* (1958) de Julio Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de Gabriel García Márquez, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes y *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa. Todas ellas son *nouvelles* que han pasado a la Literatura y su historia como obras maestras por su perfección y la elaboración de los significados múltiples que encierran. Uno los escritores más destacados de la narrativa hispanoamericana del siglo XX que siempre cultivó la escritura de *nouvelles* fue Juan Carlos Onetti. En su producción destacan *El pozo* (1939), *Para una tumba sin nombre* (1943), *Los adioses* (1954), *Tan triste como ella*, *La cara de la desgracia* (1969) y *La novia robada* (1973). Una labor creativa similar a la de Onetti la van a tener también Juan García Ponce y Álvaro Mutis. Del primero sobresalen *La vida perdurable* (1970), *La presencia Lejana* (1968) y *El libro* (1970), de Mutis *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988) y *Un bel morir* (1989).

Mariano Baquero Goyanes plantea que la novela corta en español parece aludir a un simple proceso de extensión, nada más, pero la diferencia de ésta con la novela es algo más que un mayor o menor número de páginas, probablemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave para diferenciarla (23). Sostiene que “[h]ay más afinidad entre novela corta y cuento, que entre ambos y la novela” y, tal como ocurre en el cuento, agrega que “la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional” (23).

Mario Benedetti, autor de la novela corta moderna *La tregua* (1954), se interesó en la interpretación de la *nouvelle*. Planteaba que la “*nouvelle* es el género de la transformación” (Benedetti 21), característica derivada de que el *proceso* es la palabra que la definiría, contrario a la *peripecia*, que conviene al cuento. Si el cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa, la *nouvelle* “recurre

a la explicación” (20). Con respecto al ritmo que el escritor otorga a su creación, Benedetti dice que de manera general el del “cuentista es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de *nouvelles*, en cambio, tiende a lograr una tensión paulatina. El novelista, por último, obedece a un ritmo necesariamente más lento” (28).

José María Merino dice que, al igual que el cuento, “[l]a novela corta está obligada también a la brevedad, aunque en su caso la referencia de extensión sea la novela larga y no el cuento. Hablar de páginas sería demasiado tosco, y acaso convenga mejor hablar de tiempo de lectura, como lo hizo Poe: una ficción que pueda leerse de un tirón” (29). Es una puntualización necesaria, pues al igual que en otros campos de las artes, el efecto del producto artístico terminado en manos del destinatario final es lo que importa, y en este caso se alude al efecto estético de intensidad logrado en tiempo breve. Siempre teniendo en cuenta al destinatario final, Merino dice que similar al “resto de los especímenes de la narrativa breve, las novelas cortas son el instrumento idóneo para la formación del gusto lector” (31). Y agrega que a esta forma narrativa la “brevedad le da por lo común una tensión poética y dramática a la que difícilmente se sustrae un lector que, por otra parte, ve premiado a corto plazo su esfuerzo por apropiarse de su contenido” (31).

A partir de distinguir entre enigma, misterio y secreto, así como de explicarlos, Ricardo Piglia plantea que el secreto conviene a la *nouvelle*, “género incierto que no termina de encontrar su definición y que, quizá leído en relación con el cuento, se abra algún tipo de hipótesis sobre su especificidad” (187). Para él, secreto es “un vacío de significación, algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice” (Piglia 190). En tales términos, en una *nouvelle* el secreto contendría la explicación final del enigma y el misterio que en su trama puedan contenerse. No obstante, ya en la construcción de la *nouvelle*, la función del secreto es unir “personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto, sin

que se explique esa conexión” (200). Con esta función, dice Piglia, la *nouvelle* es un “hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro” (201).

Luis Arturo Ramos dice que la novela corta le propone al lector “desde los primeros párrafos o mediante capítulos numerados o fragmentos divididos por blancos tipográficos, a ponderar el texto a profundidad y no solo horizontalmente” (42). Así, la lectura pudiera pasar a ser más activa que pasiva. Plantea que en la novela corta “el espacio es tan importante como el personaje y la historia misma. Y éste, el espacio, hay que construirlo en su apariencia externa y en su significatividad metafórica” (43). Respecto de sus “novelas cortas” afirma que en ellas incluye “la descripción más o menos minuciosa del ambiente exterior a fin de que el protagonista se desenvuelva y signifique” (44). Para Ramos los significados de espacio y personaje en una novela corta son necesarios. El del espacio, a mi entender, se lograría mediante la eficacia de un lenguaje de lo aludido, el del personaje con su desempeño en aquel espacio.

Algunas conclusiones

A partir de lo planteado y discutido pudiera adelantar las siguientes conclusiones:

La novela corta se ha presentado en la literatura de Occidente mediante segundas veces. En cada una de esas ocasiones ella ha avanzado en su afirmación como forma autónoma de la literatura. La segunda vez más importante, que por sus características llega a expresarse como un eterno retorno, ocurre a finales del siglo XVIII y XIX en Alemania. De esta manera ella se convierte en la novela corta moderna.

En Hispanoamérica la novela corta moderna del siglo XX es un derivado de los desarrollos de la prosa iniciados en el modernismo y de sus enlaces con las vanguardias y otras formas del arte y la literatura universal. Sería también una segunda vez que, ya en

el siglo XXI, coincide con tiempos en los que lo breve en literatura parece tener una muy buena opción por parte de los lectores.

El planteamiento de Federico Schlegel respecto de la subjetividad del autor al narrar un hecho objetivo, así como la declaración de Goethe sobre una característica principal de la novela corta moderna, han servido para instalar un diálogo alrededor de lo que sería esta forma literaria. Para hacer un ajuste con los términos de la realización final de la *nouvelle*, Baudelaire, da cuenta del efecto estético de la obra en el lector. De esta manera escritura y lectura ahora ya estarían representadas en el espacio de tal conversación.

Siguiendo el diálogo sobre la novela corta moderna que acabo de mencionar, James habla de la *nouvelle* en términos de su producción en manos del escritor. Ya en las letras hispánicas Benedetti y Merino lo harán teniendo en cuenta su efecto en la lectura. Baquero Goyanes y Piglia se referirán a la *nouvelle* a partir de su interpretación como lectores críticos, en tanto que Ramos volverá a referirse a ella sobre todo en términos de la escritura.

“La cosa de salir haora en librO”: César Bruto y la reinención humorística del discurso literario

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino

anna.boccuti@unito.it

Resumen: Este artículo vincula la imaginación humorística y la degradación cómica con los límites del discurso letrado. En los textos que el humorista argentino Carlos Warnes publicó entre los cuarenta y setenta en revistas populares como *Cascabel* y *Caras y Caretas*, la parodia costumbrista y el humor del absurdo detonan la escritura y ligan con una tradición atípica de la literatura latinoamericana.

Palabras clave: humor, literatura argentina, parodia, absurdo, César Bruto

Resumé : Nous mettrons en relation l’imagination humoristique, la dégradation comique et les limites du discours littéraire dans les textes de l’humoriste argentin Carlos Warnes publiés dans des revues populaires comme *Cascabel* et *Caras y Caretas*. La parodie *costumbrista* et l’humour de l’absurde sont le détonateur de l’écriture et coïncident avec une tradition atypique de la littérature latino-américaine.

Mots-clés : humour, littérature argentine, parodie, absurde, César Bruto

Abstract: This article links humoristic imagination and comic degradation with the limits of the lettered discourse. In Argentinian humourist Carlos Warnes’s work, published in between 1940s and 1970s in popular magazines like *Cascabel* and *Caras y Caretas*, the “parodia costumbrista” and absurd humour make writing detonate and intertwine with an untypical tradition of Latin American literature.

Keywords: humour, Argentinian literature, parody, César Bruto

1. Versiones del humor

El humor es sin duda una de esas formas literarias basadas en un movimiento transgresor, término que aquí se entiende en su sentido etimológico, del latín “trans-gredi”, es decir, “ir más allá”: superar las fronteras, ir más allá de los límites y de las normas. Cuando hablamos de “modo literario” nos ceñimos a la definición propuesta, entre otros, por Remo Ceserani: “Los modos pueden concebirse como procedimientos retórico-formales, actitudes cognitivas y agregaciones temáticas, formas elementales de lo imaginario históricamente concretas utilizables por diversos códigos, géneros y formas en la realización de textos literarios y artísticos” (131, trad. del autor)¹. El humor, por tanto, debe entenderse como un discurso (“procedimientos retórico-formales”) y una mirada (“actitud cognitiva”) específicos sobre el mundo, transversales a los géneros literarios propiamente dichos. En cuanto fuerza de deconstrucción, crítica y creación, la vía humorística desafía “la realidad domesticada por la *doxa*” (Noguez 27) sugiriendo una *antidoxa*, o sea una visión contraria al sentido común para derribar “una serie de juicios cristalizados, implícitos, corrientes, jamás cuestionados –juicios de realidad y juicios de valor” (Noguez 27). En otras palabras, el humor amplía los límites de lo convencional jugando con las “matrices”, como las llamaba Koestler, es decir, “el aprendizaje condensado en hábitos”. (Koestler 33, trad. mía), y por lo tanto pone a prueba las formas de los discursos oficiales y el conjunto de reglas codificadas que constituyen los géneros literarios, hasta el punto de socavar las normas y la validez del propio lenguaje, como ya teorizó Sigmund Freud en su famoso ensayo *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905). En este estudio, el padre del psicoanálisis destacó el carácter intrínsecamente subversivo del humor verbal: según Freud,

¹ “I modi possono essere concepiti come procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell’immaginario storicamente concrete utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici” (131).

más allá de su contenido², todos los chistes, en la medida en que se realizan a través de las combinaciones libres de material fónico, sonidos, conceptos, modificando la relación entre significado / significante, sortean en primer lugar las categorías de la lógica racional y las reglas del lenguaje y recuperan así el placer infantil y anti-utilitario del juego: el placer que provoca el chiste surge, por lo tanto, también de su rebelión a las inhibiciones que la razón crítica impone en la edad adulta (Freud cap. 3).

Significativamente, el lúdico-humorístico se convirtió en uno de los modos de representación más populares durante el cambio de sensibilidad que se dio entre finales del siglo XIX y principios del XX, para al final culminar en el nivel filosófico en la ruptura radical con el positivismo y en el nivel artístico con el rechazo de la estética realista por parte de las vanguardias históricas. Se trató de un fenómeno de ruptura con la tradición que, como es sabido, se manifestó con características análogas en ambos lados del Atlántico en las primeras décadas del siglo XX: en Europa la burla futurista, el lenguaje lúdico del dadaísmo, las greguerías surrealistas, marcaron un profundo punto de inflexión en la experimentación de lenguajes y códigos de expresión, determinando el abandono de la concepción del arte como mera representación. Análogamente, en América Latina la inflexión humorística caracterizó por ejemplo (y entre otros) la poética del grupo martinferrista o, si queremos limitarnos al ámbito rioplatense que es el objeto privilegiado de este ensayo, la literatura inclasificable de Macedonio Fernández, es decir, gran parte de la serie de “atípicos” de la literatura latinoamericana, para retomar la definición con la que Noé Jitrik designó esas formas literarias que se contra-

² En su ensayo sobre el chiste, Freud destaca chistes inocentes o abstractos y chistes tendenciosos: éstos últimos –según Freud dotados de más valioso contenido– se dividirían a su vez en chistes hostiles y obscenos, y tendrían la función de eludir las inhibiciones tanto psíquicas como sociales; los chistes inocentes, en cambio, estarían faltos de contenido y su placer derivaría justamente de la gratuidad de los juegos de condensación y desplazamientos con el material verbal e intelectual de las palabras. Ver Freud, cap. 3.

ponían a los códigos semióticos establecidos y que proliferaban al margen de las escrituras “típicas” (6). Estas escrituras atípicas serían otra expresión de la tensión entre tradición y renovación que Emir Rodríguez Monegal describe como un proceso constructivo permanente de las letras hispanoamericanas del siglo XX, un “doble movimiento [...] hacia el futuro y hacia el pasado, que permite integrar la ruptura dentro de la tradición” (139). Podríamos entonces considerar el humor como una descarga que hace detonar los géneros y los lenguajes, pero lo hace a partir de una profunda conciencia de la fuerza normativa y modelizadora de éstos últimos: al transgredirlos (por ejemplo, mediante la parodia o la duplicidad de la palabra irónica) reconoce su vigencia, y así realiza este movimiento de ruptura dentro de la tradición que mencionamos antes.

2. “césar BrutO”: rumbos de una escritura atípica y transgenérica

Entre las escrituras atípicas y –como se tratará de mostrar– transgenéricas más originales de la literatura argentina, Roberto Ferro incluye los textos que Carlos Warnes (1905-1984) escribió bajo el heterónimo “césar BrutO” entre los años 40 y 80 del siglo XX (Ferro 235-236); una producción abundante y muy poco estudiada que creemos merezca la pena explorarse más detenidamente. Un primer indicio de la excentricidad de este personaje reside en su desconocimiento de las reglas de la lengua, y en particular de la lengua escrita: César Bruto ignora las normas gramaticales, altera la sintaxis y la morfo-sintaxis, inventa su propio léxico, haciendo del error lingüístico y lógico que desemboca en el absurdo su marca distintiva³. Y no podía ser de otra manera, puesto que se nos presenta como el hijo del redactor que un día va a trabajar al diario en lugar de su padre enfermo y termina siendo contratado permanentemente, aunque, por su joven edad, todavía no sepa leer ni escribir. De esto se derivan también las características sub-

³ Por esta razón, todos los errores (tipográficos, ortográficos, sintácticos) que aparecen en las citas de ahora en adelante son de atribuirse al texto original.

rayadas por la designación onomástica, que resulta especialmente elocuente en la medida en que reúne los nombres de dos personajes históricos antitéticos y juega con los significados de los términos “césar” y “bruto” en castellano, poniendo en contacto dos cualidades evidentemente paradójicas. Paradójicas como la escritura de un analfabeto...

Con la firma de César Bruto, Warnes redacta miles de notas que se publican en revistas de gran difusión en la clase media: de 1942 a 1945 en *Cascabel*, en 1947 en *Rico Tipo*, de 1950 a 1955 en *Caras y Caretas*, de 1958 a 1969 en *Vea y Lea*, y también en *Patoruzú*, *Tía Vicenta*, *Satiricón*, entre otras, todas estas publicaciones marcaron verdaderos hitos en la historia del humor gráfico y, más en general, en la cultura argentina⁴. Cabe señalar que a lo largo de esta producción sistemática César Bruto nunca aparece relacionado con Warnes⁵, cuya autoría, por tanto, sólo puede deducirse gracias a informaciones extra-textuales: César Bruto se configura, entonces, como un personaje autónomo e independiente de su creador, con su propia historia familiar (que asume como objeto privilegiado de narración) e incluso con una iconografía propia. De hecho, desde su exordio en *Cascabel*, los textos de César Bruto están acompañados por las ilustraciones de Oski –alias de Oscar Conti (1914-1979)– que se reconocían por su trazo marcadamente anti-mimético y caricatural. De manera que, como sugiere Laura Cilento (*Siguen las firmas* s.p.), las imágenes actuaban como meta-signos, declarando la identidad cómica y ficcional de César Bruto y al mismo tiempo orientando al lector ante el tipo de lectura al que debían someterse estos insólitos textos periodísticos plagados de incorrecciones (lingüísticas y tipográficas). Comenta al respecto Juan Sasturain:

⁴ Al respecto, ver Vázquez 1985.

⁵ Recuerda Laura Cilento que Warnes siguió escribiendo, con su nombre real, cuentos caracterizados por la hipercorrección formal y el registro hierático típico del humor inglés. (“César Bruto: las incorrecciones del *Homo Typographicus*” 275)

En 1942 [Oski] se encontró con Carlos Warnes en las páginas imprevisibles de *Cascabel* y nació, naturalmente, el tipo de dibujo que DEBÍA ilustrar las bestialidades idiomáticas y gramaticales de César Bruto: la ingenuidad impune con que César Bruto usaba el lenguaje era equivalente a la estudiada torpeza de Oski. (86) ⁶.

La intersección de texto icónico-texto verbal atestigua el carácter totalmente transgenérico del humor de César Bruto, que se sitúa así —como recuerda Cilento (*Siguen las firmas*, s.p.)— en la zona multimodal de la literatura a la que pertenecen las revistas. En este tipo de publicaciones los textos humorísticos adquirirían densidad semiótica mediante el diálogo sea con los referentes extra-textuales que eran objeto de discusión en los periódicos (por ejemplo, el contexto político o los hechos de actualidad), sea con los elementos materiales de composición de la página, como la diagramación del texto, las ilustraciones, el color, es decir, todo el conjunto de elementos gráficos que concurren a la significación junto con el texto verbal y que, en el formato del libro tradicional, en gran medida se perdían o se trasladaban a otros planos. Sin embargo, estas notas también fueron recogidas y circularon en volúmenes más o menos en los mismo años en que se publicaban en las revistas: *El pensamiento vivo de César Bruto* (1946), *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), *Los grandes invento deste mundo* (1952), *El secretario epistolárico* (1955), *Brutas Biografías de Bolsillo* (1972), *Brutos consejos para Gobernantes*, (1972, reeditado bajo el título de *Consejos para futuros gobernanteS* diez años después) recopilan gran parte la producción de Carlos Warnes / César Bruto. Por consiguiente, nos parece que esta presentación editorial legitima una lectura de los textos también afuera del “sistema misceláneo

⁶ La colaboración Warnes / Oski será una de las más duraderas y productivas del humor gráfico argentino, hasta tal punto que esta unión artística se identificó por un tiempo con otro heterónimo, “Brutoski”, derivado de la fusión de los dos nombres: César Bruto y Oscar Conti. Con este heterónimo aparece, por ejemplo, el “Medicinal Brutoski Ilustrado” (1955), que el diario argentino *Clarín* volvió a publicar en fascículos en el año 2007.

del *magazine*” (Sarlo 20)⁷ para los que estaban pensados y donde mejor se activaba su potencial humorístico.

Nos corrobora en esta elección el hecho de que también el pasaje de soporte (de revista a libro) se convierte en parte del juego ficcional y se aprovecha para finalidades humorísticas, lo cual prueba no solamente la fama que, desde sus primeras apariciones, César Bruto había alcanzado, sino también que el autor no ignoraba las repercusiones de esta metamorfosis material en la recepción de los textos y en la plena eclosión de su sentido. Como puede leerse en la “Pequeña aclaración” que abre *El Pensamiento vivo de César Bruto*, el volumen del debut literario de César Bruto, “la cosa de salir haora en librO” (*El Pensamiento* 11) es llevada a la atención del lector como signo de distinción social y cultural, en un juego basado en la oposición “intelectuales / ignorantes” que reconoce el valor del quehacer literario, aunque a través de las exageraciones del modo cómico y de la enunciación irónica:

Antes denpensar me gustaría aclarar de que al hacer este librO no tengo la idea deducar a nadie, ni de salir con el invento de algo nuevo, ni de que alguno se crea de que lo hago para la satisfasión propia de sentirme orgulioso por estar encuadernado. La cosa de salir haora en librO es para irme abriendo camino entre medio de los inteleptualeS, ver si algún día me nonbran miembro de lacademiA y después un lanse al premiO nobeL, lo cual es un afan de superasión dipno de todo estímulo en el más anplio vocablo de la palabra. (César Bruto, *El Pensamiento* 11)

César Bruto se presenta entonces como un “recienvenido” a la literatura, y es justamente la relación con la literatura y el recurso a la cultura letrada (cierta literatura y cierta cultura letrada) como

⁷ El “sistema misceláneo” al que alude Beatriz Sarlo “consiste en la yuxtaposición de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes [...] Esta variedad de textos tiene en común su brevedad y su mera yuxtaposición es puntuada mediante el intercalado de material gráfico, viñetas, fotografías y anuncios” y describe la organización de esos periódicos que alcanzaron gran popularidad a comienzos del siglo XX, como *Caras y Caretas*. (Sarlo 20)

repositorio de resortes humorísticos que en esta ocasión queremos indagar, para iluminar estos textos de manera más eficaz⁸.

3. Entre el costumbrismo y el absurdo

El juego con la cultura involucra en primer lugar la lengua utilizada por el narrador analfabeto, quien, como se ha dicho, se expresa mediante un idioma cómico propio y un discurso irreplicable, impronunciable, totalmente trasgresor. Incluso la composición tipográfica se convierte en un territorio para la invención humorística⁹, ya que se usan de manera incorrecta las letras minúsculas y las mayúsculas: éstas, muy a menudo, aparecen arbitrariamente en el final de las palabras, como puede verse en la grafía originaria de “CésaR BrutO” y en todos los textos de los que César Bruto es autor, delatando la condición de irregular de este redactor analfabeto¹⁰. Es en esa manipulación integral de la lengua —que invo-

⁸ Claramente, el humor de Warnes no toma únicamente la práctica literaria como blanco, ya que la creación de un autor (falsamente) ingenuo como César Bruto —estrategia clásica de lo cómico para desplazar el punto de vista y crear una perspectiva extrañada— posibilita la irrisión de los cimientos racionales de las convenciones sociales, de los valores morales y de la cultura misma, según una axiología humorística fundada en la inversión / vaciamiento de todo lo que el sentido común (la *doxa*) califica como positivo, bueno, conveniente. César, además, se presenta como un “vivo”, como aclara el título de su primer libro (*El Pensamiento vivo de César Bruto*) y es a través el filtro de una viveza cómicamente exagerada que interpreta el mundo, casi a la manera de un pícaro.

⁹ Cilento se detiene en el análisis de las incorrecciones tipográficas que, según ella, permiten detectar en la literatura de Bruto “la explotación compleja de los componentes del dispositivo periodístico que la auspició, la contiene y la ofrece al público lector”. El tono del experimentalismo de César Bruto no estaría por lo tanto directamente vinculado con las búsquedas expresivas de tipo vanguardistas, sino que dependería de la combinación de un proyecto creador original con la renovación gráfica y formal en acto en aquella época en el medio periodístico. Ver Cilento, “César Bruto: las incorrecciones del *Homo Typographicus*” 276.

¹⁰ Laura Cilento aclara que no es correcto hablar de analfabetismo *tout court*, pues César Bruto, aunque cometa muchos errores, es capaz de leer y escribir. Se trataría más bien de un caso de analfabetismo funcional, es decir “alguien que tiene competencias básicas de lectura (suele definirse como un nivel formativo que habilita para leer textos simples, como los del periódico), pero no

lucra todos los niveles del discurso y hasta el aspecto concreto del lenguaje en la página impresa— donde mejor puede apreciarse el componente absurdo del humor de Warnes, puesto que cada frase actúa una verdadera liberación “de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad” (302), para retomar las palabras de *Para una teoría de la humorística* (1944) del vanguardista Macedonio Fernández, quien, en las páginas de sus personalísimas teorizaciones sobre el humor, oponía al “Humor Realista” un Humor Conceptual, falto de pulsiones agresivas, capaz de fabular mundos dotados de autonomía referencial mediante el juego lógico-imaginífico.

La conexión entre César Bruto y Macedonio a través del absurdo ya ha sido subrayada por la crítica en varias ocasiones. Jorge B. Rivera ha destacado cómo a partir de la mitad de los años cincuenta empieza a recuperarse la lección absurdista legada por el surrealismo y las filosofías irracionistas (Rivera 609), en tiempos más recientes Pablo De Santis ha evidenciado el papel jugado por la estética macedoniana del absurdo lúdico en la modificación del humor costumbrista, que De Santis compara al “humor realista” según Macedonio puesto que “necesita de páginas ya escritas para escribir y de voces pronunciadas para imitar” (De Santis 495). De hecho, en César Bruto la herencia *costumbrista* permanece en las invenciones lingüísticas que asumen como modelo paródico el idioma de las clases populares de la Argentina de los años 40 y 50, a la manera de las notas costumbristas de principio del siglo XX, donde los lectores podían “oír” las voces de *gringos* y *criollos viejos* “registradas” mediante diálogos típicos que la parodiaban, enfatizando sus incorrecciones para convertirla en objeto de risa¹¹. Sin embargo, no queda aquí huella de la tensión realista que animaba aquellos textos, porque la proliferación de invencio-

puede adecuarse a situaciones de uso más sofisticado o específico de la lengua” (Cilento, *Incorrecciones* 275).

¹¹ Al respecto, ver Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*; y Rogers, *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*.

nes discursivas es ahora tan desaforada que el referente objeto de imitación parece alejarse detrás del texto, o mejor, convertirse en un pre-texto de la escritura. Por cierto, como en el humor realista y costumbrista, también a la escritura de Bruto subyace un hipotexto que es evidentemente todo el catálogo de errores de (ortográficos, gramaticales, sintácticos, léxicos) de un segmento de la sociedad argentina de la época, pero la acumulación de barbarismos, vulgarismos, anacolutos, etc. termina por crear un idioma que va más allá de la voluntad de imitación dentro del realismo.

Además, a diferencia de los textos costumbristas que se basaban, en la mayoría, en la reproducción de diálogos –o sea de una forma de comunicación esencialmente oral–, las notas de César Bruto poseen una marcada conciencia escritural¹²: la escritura es representada (o mejor dicho, puesta en escena) como una práctica codificada en la que, a pesar de las dificultades, el autor se aventura “brutamente” –o sea, a la manera de un “bruto”. En esa exhibición de una lengua y de una textualidad paródicas basadas en las reiteradas transgresiones de la norma se ponen implícitamente en tela de juicio las leyes que organizan el lenguaje, los géneros del discurso y, en última instancia, las categorías lógicas con las que aprendemos la realidad y expresamos nuestra experiencia del mundo, y es aquí donde mejor puede apreciarse el componente absurdo y conceptual del humor de César Bruto.

De hecho, la primera y tal vez más importante violación humorística del idiolecto cómico de este autor ficcional se da en la abolición de la distancia entre idioma escrito y habla. En esta reinención total, todos los rasgos de la oralidad (incierto segmentación de las palabras, repetición, planificación incontrolada de la progresión del discurso, interpelaciones al interlocutor) se

¹² En *El secretario epistolario* (1955) esta conciencia escritural es central y llega a adquirir la forma de un juego con un género textual en particular: la carta. César Bruto propone a sus lectores modelos de cartas para toda ocasión (incluso las más improbables, por ejemplo “Testamento de un viejo avaro”, “Ofresimiento de soborno a un jugador de fútbol”, “Modelo de carta para dejar un higo abandonado”).

ponen al servicio de la intención cómico-paródica y penetran en la escritura, como podemos ver en el texto “Hijo de madre viuda”:

El ser hijúnico de madre viuda, o sea no tener arriba del mundo más familia que la madre noble que nos da la vida y uno agarra y les paga con ser ingrato, como dise el tango de josE betinotI que mi tío aquileZ lo guarda en disco y lo toca cuando está triste y le viene el surmenaje de ser guér-fano y seacuerda de que cuando era chico y la vieja dél le desía sienpre : –Seguí una carrera, quel que tiene carrera nunca se muere de hambre, migito... Pero mi tío aquileZ salió de mala cabeza y más le gustó sienpre ir a juntarse con los tipos de ideasvansada, o sea, narquista, y en vez de salir un lindo tenedoR de librO como quería su buena y dulce viejita, que adentro de la gloria estea, o costrutor de obrA como quería su padre, se vino masimalista, partaquista, nilista y otra montonera de cosas rusa que lúnico que ganó fué que lo metieran preso por alterante del órden [...] (*Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy* 67)

Tanto las elecciones léxicas y morfo-sintácticas como los reenvíos inter-textuales sitúan socialmente a César Bruto como un enunciador de las clases populares, pero al mismo tiempo dejan entrever la voluntad de alcanzar un discurso “letrado”. Como muestra este pasaje, en la lengua polifónica de César Bruto resuenan ecos varios de discursos pertenecientes a ámbitos muy distintos –en este caso, evocaciones del discurso del tango¹³ y del discurso político–, como siempre, oportunamente yuxtapuestos y deformados para finalidades cómicas. La literatura forma parte de este conjunto heterogéneo de discursos a los que el autor humo-

¹³ Se alude aquí al famoso tango de José Betinotti *¡Cuanto siento!*, más conocido por su primer verso como *¡Pobre mi madre querida!* que trata precisamente de los remordimientos de un hijo por haber descuidado a su madre. Ver Rey de Guido y Guido 70.

rístico hace referencia y que concretamente parodia en su escritura, así convirtiéndola en espacio de reflexión y juego.

4. La literatura en juego

El catálogo de las evocaciones literarias en la obra de César Bruto es muy amplio y sin duda intentar su sistematización excede los límites de este trabajo, pero es posible destacar algunos ejemplos para iluminar los distintos modos de apropiación cómica de la literatura —y de la cultura letrada en general— puesto en acción por nuestro autor analfabeto.

Por la mayoría, se trata de alteraciones de temas y textos clásicos de la formación escolar: entre estos encontramos la reminiscencia popularizada del *topos* medieval del *tempus fugit*, que se adapta con efectos ridículos gracias a la incongruencia entre el objeto y el registro adoptado, como muestra un fragmento de “Crónicas autobiográficas”:

Se estamos acercando rápidamente a la istoria aptual de mi vida o sea adonde se acaban los recuerdos del tiempo pasado que fué mejor para venirse a vibir los tienpos de ahora que son propiamente una basura con la carne cara, el pan caro, el aseite caro y que si yo fuera gobierno ya berían cómo arreglaba el asunto de tantos caparadores de productos limentisios que es una vergüenza en el paix del trigo y la carne. (*Pensamiento vivo* 43)

El tópico literario de la exaltación de los tiempos pasados como época de felicidad se encuentra aquí banalizado, vaciado de sus matices existenciales, y se utiliza para subrayar los aspectos materiales y cotidianos más problemáticos del presente: el costo de la vida, el mal gobierno, la distancia entre las clases sociales. Las quejas por los malos tiempos también se expresan a través de lugares comunes conceptuales (“...y que si yo fuera gobierno ya berían cómo arreglaba el asunto...”, “que es una vergüenza en el paix del trigo y la carne”): a estas ideas estereotipadas corresponde, en el nivel discursivo, una forma verbal cristalizada, en la que resuena una reproducción paródica de los discursos de la época.

Uno de los textos posiblemente evocado en estas líneas, “Las coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique, se cita en cambio manifiestamente en las *Brutas biografías de Bolsillo* (1972), en la nota “Manrique: ¿era mejor el tiempo de antes?”. Aquí el humor de Bruto se despliega tanto en la inversión del *topos* que parece sugiere la pregunta del título como en la degradación paródica de los versos del poeta objeto de cita directa en el texto, tal vez para que puedan enterarse del disfraz humorístico también esos lectores que no están familiarizado con las coplas de Manrique. Bruto parafrasea en su lengua coloquial y en su visión y experiencia del mundo los versos del poeta español, convirtiéndolos, otra vez, en una cadena de lugares comunes:

a manriquE se le murió el viejo, nada menos quel maestrE don rodrigO, y entonces el jorgE manriquE le dedicó una montonera de coplas, disiendo que “no somos nada”, que “a la final todos vamos a parar a la fosa”, que hoy estamos y maniana no estamos... como puede verse en estos versos tomados al azahar [*siguen versos de las coplas*] [...] ¡Ha, qué coplas haría manriquE, el antiguO, con los temas que hay haora! (*Brutas biografías* 113)

Todos los tópicos evocados por los versos de Manrique —y principalmente el *vanitas vanitatum* al que aluden las paráfrasis del pasaje citado— conocen una transformación de tipo cómico que provoca su trivialización y reducción al horizonte vivencial de Bruto: de la incongruencia entre los valores sugeridos por el hipotexto y los valores sugeridos por el texto parodiante y de su degradación se origina el efecto cómico.

Pero, como aclaré anteriormente, no toda la literatura pertenece a la enciclopedia de César Bruto: pueden convertirse en blanco de la risa y objeto de reinención humorística sólo aquellas obras familiares al “hombre común”, de las que nuestro redactor alfabeto ofrece unas cuantas, divertidas, reescrituras —como prueba el listado de autores cuyas semblanzas se reúnen en *Brutas biografías de bolsillo*— siempre acordes con su concepción “económica” y utilitaria del mundo.

Gracias a un rápido vistazo al sumario de este volumen, “Aparición de los personajes por orden alfabético” (que en realidad, como anticipa el título, está estructurado a la manera de los créditos finales de las películas, resaltando así de nuevo una torpe gestión de los códigos), podemos darnos cuenta de que César Bruto es un aficionado de la mitología y de las tragedias griegas: ahí aparecen, entre otros personajes, “CASANDRA: esperta de adivinanzas” (181), “HERCULES: símbolo de la fuerza brutA” (182), “PENELOPE: esposa fanática” (183), “FEDRA: la enamorada de su hijastro”, “EDIPO: inventor del complejo de” (182). La reescritura de esta última tragedia se ajusta una vez más a las preocupaciones económicas de las clases trabajadoras:

¡Esas son desgracias para lamentar, y no el complejo de andarse quejando porque sube la carne, sube el pan, sube la leche y suben los hueboS! ¡Mientras uno no mate al padre ni se case con su vieja, puede desir que todo marcha sobre rieles, y viba la pepA! (56)

También en este caso el efecto cómico deriva de la transposición de una idea y de un registro altos en una idea y en un registro más bajo y, en general, inadecuado (y este es el procedimiento más utilizado por César Bruto)¹⁴. En otros casos, en cambio, César Bruto revela una insospechada familiaridad con los clásicos “serios” de la cultura occidental, como prueba la nota “ELECTRA: el hanlet femenino” (58), donde los personajes de Sófocles y de Shakespeare se encuentran justamente asociados por el tema de la venganza.

Lo que produce un inevitable efecto humorístico es, de todos modos, la interferencia y superposición de contextos culturales (y temporales) distantes, como podemos ver en “HOMERO: el decano de los aedoS” (*Brutas biografías* 85). La colisión de las series de imágenes que provoca la detonación humorística es clara des-

¹⁴ Por supuesto, también el uso impropio del término “complejo” así como del argumento paradójico que cierra la cita y la exclamación conclusiva participan de esta construcción cómica.

de los primeros versos, donde se proyecta el presente sobre el contexto de producción poético de la Grecia antigua y Homero se convierte en el protagonista excepcional de funciones teatrales muy concurridas, presididas por un “espíquer y animador de aquellos recitales griegos”, en los que “apenas el viejo y barbudo poetA se presentaba en el escenario, llovían los aplausos y los gritos de la hinchada: “¡Dale, homerO, dale! ¡Y dale, homerO, dale!...” [...] la sala se venía abajo de aplausos, y cada griego gritaba por valor de un corO: “¡Otra, otra, otra!... ¡Que cante la bronca de aquileS contra agamenónN!” (*Brutas biografías* 85-86).

La superposición de contextos (activa también en el nivel lingüístico, como señala la elección terminológica para la ira de Aquiles: el lunfardismo “bronca”) llega a extremas consecuencias en la comparación (y confusión) entre Homero y el más célebre cantor de la literatura argentina, el gaucho Martín Fierro: “la cosa es que apenas el tipo subía al esenario y enpesaba: ‘Aquí me pongo a cantar / al compás del instrumento / la iliadA que yo siento / y la odisea sin par...’” (85). Los versos del I canto del poema de José Hernández, *Martín Fierro* (1872) se aluden abiertamente (y con cierta preocupación por las reglas más elementales de la versificación, como la rima)¹⁵ en una conmistión de indudable efecto ridículo. Sin embargo, hay que señalar que, detrás del disfraz humorístico, los textos de César Bruto vehiculan también cierto grado de información acerca de los personajes y las obras que mencionan: por ejemplo, la comparación entre Homero y Martín Fierro había sido defendida por Leopoldo Lugones en una de las conferencias que dio en el 1913 en el teatro Odeón de Buenos Aires, luego reunidas y publicadas en ocasión de las conmemoraciones para el primer centenario de la independencia argentina en el volumen titulado *El payador* —por lo tanto no resultaba ni inédita ni totalmente cómica, y también la comparación entre Electra y

¹⁵ Se pueden reconocer claramente los primeros versos del *Martín Fierro*: “Aquí me pongo al cantar / al compás de una víguela / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria / como la ave solitaria / con el cantar se consuela” (9).

Hamlet estaba bien fundamentada, ya que ambos personajes quieren vengarse de la muerte de uno de sus padres. Además, en varias ocasiones César Bruto nos brinda incluso información y datos precisos, como en el caso de la designación onomástica de Homero: “La verdad es que no se llamaba homerO sino melesigeneS, pero tomó ese seudónimo a causa de que, siendo siego, sus conpatriotas le desían ‘omeoroN’, o sea ‘el que no ve’...” (*Brutas biografías* 85). Podemos afirmar por lo tanto que, al lado de la finalidad humorística, estos textos cumplían también una función educativa¹⁶, lo cual respondía, por otra parte, a las exigencias del sistema misceláneo de magazines y almanaques en los que se publicaban¹⁷.

5. “El estilo describir corto”

Si por un lado es cierto que el que se ofrece como material cómico es un universo bien connotado socialmente y bien situado en el contexto histórico y extra-textual de la época, evocando claramente esas masas populares que, en las décadas del ‘43 al ‘55, constituían la base del consenso del gobierno del general Juan Domingo Perón, al punto que la crítica ha hablado de sátira y de risa antiperonista (Gené), por otro lado también es cierto que hay un juego paródico que se cumple a nivel del discurso cuyo efecto secundario (tal vez involuntario) es concientizar los lectores sobre la complejidad de la producción lingüística y textual, más allá de la sátira.

Una reflexión sobre los diversos géneros y modelos textuales subyace a toda la escritura de César Bruto. Las que hasta ahora he llamado, de manera genérica, “notas”, de hecho corresponden a géneros y formas textuales codificadas que, de nuevo, se someten

¹⁶ Esto se observa más claramente en las otras notas biográficas, dedicadas, por ejemplo, a inventores, personajes de la ciencia, etc.

¹⁷ Hay que recordar, de todos modos, que las *Brutas biografías*, publicadas en 1972, pertenecen a la producción tardía de César Bruto, cuando la inventiva lingüística resulta menos irregular y exuberante, la sintaxis y las argumentaciones menos paradójicas.

a la degradación humorística: la autobiografía en *El Pensamiento vivo de César Bruto*, la crónicas de viaje en la segunda parte de *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo*, las cartas en *El secretario epistolárico*, la biografía en *Brutas biografías*, las voces enciclopédicas in *Los grandes invento deste mundo*. Dentro de estos textos, muy a menudo construidos como cajas chinas, aparece también todo un vasto y multiforme repertorio paródico de entrevistas, poesías, anécdotas, fábulas, en el que se exhibe el manejo de las reglas de la escritura.

La preocupación por los aspectos más formales de la escritura es el tema del texto “El estilo describir corto”, en el que César Bruto, retomando las quejas de un amigo que le reprochaba redactar frases demasiado largas, se esfuerza para corregir su “estilo”. La parodia toma como objeto la unidad lógico-sintáctica constituida por los párrafos, que se encuentra totalmente desarticulada en el discurso de Bruto. Para nuestro autor, el párrafo no tiene ninguna función de organización y programación lógica del texto, sólo es un hecho tipográfico, que puede aprovecharse, como siempre, para ventajas económicas:

mi tío me contestó de que se entiende por párrafo a la cosa esa donde enpiesa y acaba la escritura, y agarró y me mostró un diario y me hizo ver que cada tanto viene un renglón sin enyenar del todo, o sea donde el puntacho que escribe se aviva y para relienar más pronto la coluna pone un punto y sigue a la línea de abajo y se hace paragar el blanco que queda. También me dijo de que las cosas escritas con muchos párrafos quedan mejor, así yo agarro y ya que lo disen lo hago así y salute. (*El Pensamiento vivo* 169)

César Bruto por lo tanto se limita a reproducir el aspecto gráfico del párrafo, sin preocuparse por organizar nuevamente el discurso: la escritura es una operación superficial, privada de su función. En otro nivel, podemos ver como una adhesión especial al significante vacía de sentido el significado. Eso es lo que justamente pasa con el texto que estamos analizando: Bruto lleva a cabo al pie de la letra lo que el título anuncia (“escribir corto”),

pero termina escribiendo un texto-río que, según las reglas de la exageración cómica, se extiende hasta las tres páginas:

Otra gran baina de la gente que tiene plata es la cosa de.

Envitar a sus amigos a comer adentro de su casa, lo cual se.

Hase mandando antes las envitasion, o sea de que no es cosa de.

Agarrar y abrir la puerta de calie para que se metan cualquier.

Poligriyo que ande por la vereda y se cole a morfar de arriba.

(*El Pensamiento vivo* 170)

Un mismo procedimiento de aplicación superficial de la regla se encuentra también en la forma diálogo, que se convierte en una *pièce* de lo absurdo:

La cosa es que acordándose en casa del barrio el otro día, alguno agarró y dijo un idea que otro se la contestó y otro entervino, o sea que se armó lo que se dise propiamente un dialogo entre todos:

–Ho! –dijo mi papa– ¿Se acuerdan del barrio?

–Iés! –dijo mi tío – ¿Por qué se te ocurre preguntar?

–Bah! –dijo mi vieja– ; debe ser la cosa esa de la nostalgia.

–No –dijo mi tío–. Se acuerda del barrio por la cantina.

–Para mi –dijo mi viejo– desir la verdá a la cantina la estranio bastante–

–Y la jente –dijo mi tía la casada con froiláN trigueño– de la cantina era toda sucia.

–Y borracha –dijo mi vieja.

–Y –dijo mi tío– siempre prenunciaba palabras esabrutas.

–Y ni tan siquiera –dijo mi hermano– sabia sentarse arriba de la mesa.

(*El pensamiento vivo* 175-176)

El idioma cómico se expresa dentro de una forma cómica ella misma —y que provoca, en ambos casos, involuntarios efectos de estilo— llamando la atención del lector justo sobre el procedimiento de composición formal del texto, que Warnes domina con sensibilidad extraordinaria. El que se enseña al lector es un juego con la regla consistente en la infracción constante de la regla misma, que por un lado subraya los límites de las reglas y por otro las necesita para poder reconocer y reírse de la infracción cómica.

Pero el discurso se hace más claramente metadiscursivo —y por lo tanto humorístico, como ha explicado Umberto Eco (1981)— cuando se cuela en los umbrales del texto. Los volúmenes que recogen las notas de César Bruto presentan o, mejor dicho, exhiben, señales de su disfraz humorístico en todas sus partes, incluso el paratexto (nota a pie de página, glosario, bibliografía, etc.), y todos esos lugares textuales que cumplen con una función informativa externa al texto: hasta las erratas son objeto de reescritura cómica. El error no se corrige, entonces, más bien se substituye con otro error, según un procedimiento de mera imitación-exhibición formal:

FE DE ERRATAS

Página ??. —En la línea 11, adonde dise: *Entonce yo me para-ba...*, tiene que desir: *Entonsec, esétera, esétera*.

Página ??. —En la línea 26, que dise: Al ser yo presidentE de una conerensia de la..., tiene que lerse: *de alguna conferensia*

Página ????. —La línea 14 dise: *Yo estuve dinvitado en la chosa de yelo del*, se ruega de ler: *Yo fúí dinvitado...*

Igualmente no niego de que a lo mejor tal vez pueda ser de que se haiga pasado uno que otro dibtongO o galisismO en alguna parte, pero el ques buen leptor sabe sienpre haser ojo de buen cubero y perdonar el pequenio defedto, porque nadies nasió infalible y hasta los cabalios de carrera, que muchas veses son hijos de madníficos pour

saN resultan unos burrO y no ganan un premiO ni a pa-
los. – C.B.¹⁸.

La penetración de la lengua cómica en el paratexto suspende tanto el sujeto de la enunciación como el enunciado a mitad de camino entre la dimensión textual y la dimensión extratextual: eso es lo que pasa, por ejemplo, con las indicaciones tipográficas, donde se mezclan elementos reales (la fecha y la tipografía donde realmente se imprimió el libro) y elementos de la ficción humorística. De este tipo es el colofón que aparece en *Consejos para Brutos gobernantes*:

Este libro lo compuso el lipotemista altunA
y en fecha 17 de diciembre de 1982 tra-
taron de mejorarlo en los tayeres
gráficos de companiA jeneraL
fabriL financierA. La co-
rrebsión y supervisión
estuvieron a cargo de
cabaL, güarleI pe-
redA y sanettI y
ahora esperamos
no ir todos
nosotros en
ca nA.
(*Brutos consejos* 151)

Como Lejeune (1975) y Genette (1987) han observado, el paratexto es uno de los lugares más decisivos para la determinación de la dimensión pragmática de la obra, es decir, su acción en el lector, que se dispone a leer el texto de una u otra manera según los códigos y las informaciones que encuentra en este umbral del texto, donde se conectan lo textual y lo extra-textual, “*le texte [...] et le discours du monde sur le texte*” (Genette 6). La aplicación del

¹⁸ En *Brutas Biografías de bolsillo* la deformación cómica concierne la denominación misma: *la dicitura stessa*: “fe de erratas” *diventa* “fe de ratas”.

lenguaje cómico en el paratexto, justamente donde no es por lo general admitido, señala entonces la presencia de una instancia autorial y al mismo tiempo sugiere una modalidad de lectura, estableciendo un pacto de tipo humorístico entre autor y lector. Pues, aunque Warnes intencionalmente se oculte tras el heterónimo, sigue actuando en el texto en calidad de autor implícito, y su voz, solo aparentemente ausente, orienta al lector sobre cómo deben leerse estas páginas.

Otros espacios liminares donde el pacto humorístico va cobrando fuerza son los prólogos. Aquí, el juego con las identidades autoriales, reales y ficticias, se practica provechosamente: en el *El Pensamiento vivo* Carlos Warnes (autor real, extra-textual), escribe el prólogo del libro de César Bruto (heterónimo, autor ficticio, textual), convirtiéndose así en el garante de su arte y, por analogía, de su existencia. En *Brutas biografías*, en cambio, el heterónimo César Bruto resume su carrera literaria y afirma que empezó a escribir con un heterónimo, Carlos Warnes: el verdadero autor se convierte así en un heterónimo ficticio, en una refracción humorística que tiene como resultado final hacer oscilar las fronteras entre lo humorístico y lo serio, entre la ficción y la realidad; la narración cómica desestabiliza no sólo los discursos, sino todas las identidades. Por esta razón, creo que podemos afirmar que nos encontramos ante un “humor integral” que, como traté de mostrar en este breve recorrido, por un lado se sirve de la parodia costumbrista para satirizar la idiosincrasia social de un país y de una época pero al mismo tiempo la trasciende, al optar por un lenguaje y una lógica que se fundan en lo absurdo: lo que se cuestiona, en última instancia, son las categorías con las que aprendemos y representamos el mundo, que el humor de César Bruto, al igual que el de otros autores de mayor prestigio literario como Macedonio o Julio Cortázar –declarado admirador tanto de Macedonio como de César Bruto– muestra en su incoherencia y su risible fragilidad.

DOS FORMAS DE LO ÍNTIMO

Diario de un suceso

Pepa Merlo

Universidad de Granada

pepa.merlo@gmail.com

Resumen: El artículo ahonda en la dinámica entre lo público y lo privado en la escritura autobiográfica de mujeres. Se centra en el diario y las memorias como medio de expresión de la subjetividad y observa, concretamente, el caso de la obra de Elena Garro.

Palabras clave: público, privado, soledad, mujer, diario, subjetividad, Elena Garro

Résumé : Le présent article approfondit la dynamique public/privé dans l'écriture autobiographique féminine. Il se focalise sur le journal et les mémoires en tant qu'expression de la subjectivité et examine, concrètement, le cas de l'œuvre d'Elena Garro.

Mots-clés : public, privé, solitude, femme, journal, subjectivité, Elena Garro

Resumen: This article is concerned with the dynamics between public and private spheres in women's autobiographical writing. It focuses on the diary and the memoirs as a means of subjective expression by paying particular attention to Elena Garro's work.

Keywords: Public, private, solitude, woman, diary, subjectivity, Elena Garro

“Todo está dicho, pero como nadie escucha es preciso comenzar de nuevo”.
André Gide

A veces es necesario evidenciar lo obvio. Darle forma real a la certeza para que siga siendo cierta. Sacar a lo público lo que pertenece al ámbito de lo privado, para que su realidad sea efectivamente real. Un hecho pierde consistencia y el contorno se disipa, y la forma se diluye precisamente cuando estamos ante lo más notorio, cuando dejamos de dirigir nuestra mirada a lo indiscutible, cuando la indiferencia lo sitúa fuera de nuestro foco de atención, porque entonces, deja de existir, aunque seamos conscientes de que late vivo, aunque vivamos en él.

Y la palabra se convierte en instrumento, en pieza fundamental para elevar lo privado a la categoría de lo público. Para darle a lo subjetivo un cariz de objetividad. Memorias, biografías, diarios... contar el suceso, para ser consciente de la propia vida, escribirlo, convertir lo real en ficción, para así constatar su certeza. La paradoja de la realidad, cierta en cuanto que inventada. Como si leyendo lo vivido lo legitimáramos.

La soledad, la indefinición política, jurídica y social, en la que la mujer ha vivido, hace que sea la que más ha cultivado este tipo de género, aunque no se refleje en las listas de autores mayoritariamente masculinos. Los nombres que han trascendido a lo largo de la historia (Virginia Woolf, Anaïs Nin, Ana Frank, Zenobia Camprubí, Sylvia Plath, Rosa Chacel...), son escasos en comparación con la cantidad real de mujeres que han dejado constancia del día a día de su vida con la palabra. Convertir sus experiencias vitales, la visión íntima y personal del mundo, en obra literaria, transformarse en personajes literarios, ha sido el modo de tomar conciencia de sí mismas. Sacar a la luz ese exilio interior en el que la mujer ha vivido, abrir las ventanas a los ojos de la sociedad de ese “cuarto propio” que reivindicaba Virginia Woolf, para que

todo el mundo pueda asomarse a él y hacerlo así visible. Airear ese “espacio interior” en el que la mujer viene desenvolviéndose, ese lugar privado que la sociedad le ha concedido, tal vez con la esperanza precisamente de destruirlo al mostrarlo.

Y nace el “querido diario” al que dirigirse, ese psicólogo, ese confesor, al que describir los acontecimientos de una vida, (“*cogito ergo sum*; pienso, por lo tanto, soy”), por eso la importancia de la data, de la constatación del tiempo, del paso de los días, de los años, es decir, de la existencia de una vida:

12 de Junio de 1942: Espero poder confiártelo todo como aún no he podido hacer con nadie, y espero que seas para mí un gran apoyo.

28 de septiembre de 1942: Hasta ahora has sido para mí un gran apoyo [...] Esta manera de escribir en mi diario me agrada mucho más y ahora me cuesta esperar cada vez a que llegue el momento para sentarme a escribir en ti. ¡Estoy tan contenta de haberte traído conmigo! (Frank 4-5)

El diario como medio para contar la validez del conocimiento de un sujeto castrado, para expresar la subjetividad, lo que hace individuo al individuo. El diario es la prosopopeya, la personificación, perfecta de la hoja en blanco (leíamos esa frase de Ana Frank tan ejemplificadora: “para sentarme a escribir en ti”)¹. Pero tratarse (o el haber sido, puesto que en los últimos tiempos y con el auge de las nuevas tecnologías el concepto ha cambiado) de una herramienta de expresión fundamentalmente femenina, despierta la polémica de si considerarlo o no como un género literario, lo que no deja de ser bastante significativo. Inconscientemente el diario suscita la idea de “lo cursi”, pues ha sido considerado de manera errónea un concepto privativo de la mujer². Lo que ha

¹ En el caso concreto de Ana Frank, el diario fue un instrumento de supervivencia.

² En el diccionario de María Moliner encontramos la siguiente definición de lo cursi: “Se dice de lo que pretende ser elegante, refinado o exquisito, pero resul-

propiciado que se genere a lo largo del tiempo una argamasa en la que se ha fundido y confundido “diario”, “dietario”, “memorias” e incluso “biografía”, en un intento de alejarse de esa pátina de “feminidad” que se atribuye a los diarios. De hecho, los diarios escritos por hombres suelen estar más cercanos a “apuntes de campo”, “agendas de ideas”, cuando no, y como ya hemos señalado, se trata más de dietarios o memorias que de diarios en sí.

Miguel Sánchez Ortiz diferencia entre diario y dietario:

Los diarios se suelen articular más en la referencia subjetiva de quien los escribe y los dietarios son más proclives a abrirse a una objetividad a veces un tanto forzada.

Así, en los diarios, entendidos como un registro de los avatares de la vida íntima de quien los escribe, predomina sobre todo el punto de vista del autor o de la autora, y esto es así hasta tal punto que los acontecimientos que se relatan sólo encuentran significación ordenándose desde dicho punto de vista. Quien escribe un diario se sitúa en el centro del mundo que describe y por ello la capacidad empática de su escritura viene condicionada por sus virtualidades analógicas respecto de la vida de quien lo lee. Ejemplo Virginia Woolf. (Sánchez Ortiz 122-123)

ta ser afectado, remilgado y ridículo”. Desde este punto de vista afectado, remilgado y ridículo (adjetivos que, por otro lado, son masculinos) pueden ser aplicados tanto a la mujer como al hombre.

Desde el punto de vista etimológico, la palabra “cursi” (ver *Diccionario Etimológico*) aparece en el castellano de Andalucía en 1865 y podría venir del árabe, lengua en la que “kursi” significa “figurón, personaje importante”. Aunque una segunda teoría, la que tiene más predicamento, y que podemos situar en el Cádiz del siglo XIX, donde parece que se asentaron en la ciudad una familia francesa venida a menos, los “si cour“. Las hijas eran un modelo de esnobismo y de afectación y eran conocidas por sus vestimentas y costumbres pretenciosas. Los gaditanos, para hablar de ellos sin que la familia lo supiera, invirtieron el orden de las sílabas del apellido “Si Cour“, dando así el origen de la palabra “cursi”. Ver artículo de Carlos Moreno Hernández referencia exacta en bibliografía. O en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/cursi.html>

Esta definición sitúa el diario en la categoría de literatura, puesto que no sólo señala al escritor y la existencia de un lector, sino que propone una relación entre ambos. Cuando, independientemente de que exista o no un tercer actuante –un lector ajeno– la relación en el diario debe darse entre el autor o autora con el propio diario, con esa personificación que se hace del diario, es decir, una relación entre el autor o la autora y él o ella misma. Lo que no impide que exista un lector ajeno a ese binomio. Esta diferenciación es fundamental, pues supone que el autor cuando se enfrenta al diario se enfrenta a sí mismo, escribe con una cierta libertad que reprimiría el hecho de tener presente la existencia de un lector mientras se produce la escritura. El autor del diario tiene presente al lector, quiere que sea leído en un futuro, pero en un futuro que se vislumbra lejos de la vida del artífice del mismo. La figura del lector es *sine qua non* con el diario, pues de otro modo el carácter testimonial que quiere tener el diario no tendría sentido, pero el autor no pretende otro tipo de relación o comunicación con el lector que no sea el “esto fui”, “esto me sucedió”, “estuve vivo”. En la medida en la que alguien lea lo escrito, el narrador será una realidad.

Los dietarios –señala Miguel Sánchez–, vienen a ser la otra cara de la moneda. En los dietarios [...] quien escribe se difumina, los acontecimientos de su vida tan sólo son una excusa para hablar de los temas más diversos y bajo las formas más insólitas. [...] Por ejemplo, Ernst Jünger o Josep Plá, autores de una sólida obra dietarística. (Sánchez Ortiz 122)

El diario es íntimo. El dietario, siéndolo, no lo es tanto. La temporalidad sería el punto común que uniría dietarios y diarios y que, a su vez, los alejaría de memorias y autobiografías.

Las memorias entrarían más en esa opinión de André Gide de que el escritor no debe escribir su vida de acuerdo a como ha vivido, sino que debe escribirla de acuerdo a como la debe de contar; en suma, convertir en pura ficción la propia vida o un pasaje de la misma y al protagonista en escritor, con lo que con-

lleva el término de profesionalización. El autor de un diario no tiene por qué ser un escritor tal y cómo entendemos esta figura. Siguiendo los pasos de lo que hasta ahora estamos proponiendo, lo normal sería que un “no escritor” comenzara escribiendo un diario, para terminar, tal vez, profesionalizándose como escritor y redactando entonces sus memorias, más si se trata de una figura femenina. Sin embargo, extrañamente, a veces ocurre lo contrario. Es el caso de Elena Garro, una escritora que trabaja las memorias y el diario, pero que, como casi todo en su vida, invierte la lógica.

Elena escribe unas extraordinarias memorias, reflejo no sólo de un país en guerra, sino de una sociedad intelectual cuyos ideales estaban poniéndose en jaque. De todos los episodios que pudo narrar, muchos y atrayentes para ese público lector de vidas ajenas, eligió para sus memorias el pasaje que en cierto sentido está más lejos de lo que finalmente marcó su vida. En *Memorias de España. 1937* quiso narrar su presencia en el Congreso de Intelectuales Antifascistas que reunió en plena Guerra Civil a lo más granado de la intelectualidad internacional y, entre todos ellos, una de las pocas no intelectuales del grupo. Pero su paso por el congreso no resultó baladí. Su “no presencia” terminaría siendo primordial, pues su visión ha resultado un documento sumamente ilustrativo, no sólo por el retrato esclarecedor que hace de muchos de los asistentes, y de otros tantos personajes españoles no vinculados a él que desfilan por las páginas de sus memorias, sino por la estampa que dibuja de un país en guerra, una España filtrada por los ojos de una jovencita mexicana, que nada sabía de lo que estaba ocurriendo, que: “sin saber cómo ni por qué iba a un Congreso de Intelectuales Antifascistas, aunque yo no era anti nada, ni intelectual tampoco, sólo era estudiante y coreógrafa universitaria” (*Memorias...* 5).

Cuenta Spender cómo durante las jornadas del congreso, “la hermosa señora Paz, esposa del no menos hermoso poeta, el joven Octavio Paz, cayó en un llanto histérico causado por un súbi-

to arrebató de conciencia de lo que estaba sucediendo” (Sheridan 61).

Rodeada de los nombres más importantes del panorama poético-literario-intelectual, parece que transita por la historia como si la historia no fuera con ella:

En la noche, los intelectuales se reunieron en los sótanos del hotel a discutir. Yo cabeceaba de sueño junto a una columna y escuché decir a Malraux, que estaba rodeado de un grupo pequeño: “Si el imbécil de Mancisidor lleva esa acusación contra Gide, me retiro del Congreso”. Jef Last, el joven secretario de André Gide, que combatía en España, aprobó sus palabras. José Bergamín dijo algo en voz baja y yo no dije a nadie lo que había oído. Recordé que Gide había escrito un famoso librito, *Retour del P'URSS*, en el que criticaba al sistema soviético y entendí por qué Mancisidor quería hacer una declaración en contra de él. Fue casi lo único que entendí en el Congreso (*Memorias... 23*).

Entre los sesenta y seis delegados que acudieron al Congreso, la hermosa señora Paz, no era más que eso, la esposa y acompañante del poeta mexicano, una joven rubia de la que Rafael Alberti decía: “esta chica, con esa vocecita sólo dice barbaridades” (*Memorias... 7*).

De todos los pasajes de una vida tan rica como la que vivió la “Tolstoi mexicana”, como la definió Borges, con sus luces y sus sombras —pocos personajes en la historia tienen tantas luces y tantas sombras como Elena Garro—, para narrar sus memorias viene a escoger aquella aventura vital en los comienzos de una madurez que ni siquiera se vislumbraba, en un país ajeno y en mitad de una guerra que marcaría de algún modo el resto de la historia de Europa. Ella viene a describirnos un mundo, no el político real, sino el intelectual, un tema recurrente en toda su obra de ficción: “Yo no puedo escribir nada que no sea autobiográfico”³.

³ Páramo, Roberto, *El Heraldo de México*, 31 de diciembre de 1967, p.2

Elena Garro rompe con el género “memorias” y lo usa no para describir un pasaje de su vida, aunque también lo haga, sino para desvelar la mentira que supone un mundo en el que ella ha creído y del que ha terminado desencantada. La joven rubia e inocente que había situado en una esfera superior, por encima de políticos, gobernantes, aristócratas, reyes..., a los intelectuales, aquellos que poseían el conocimiento y el don de las artes, los únicos merecedores del respeto, han terminado desencantándola. Que mejor lugar que un congreso lleno de intelectuales de izquierda llegados de todos los rincones del mundo a un país que, a esas alturas, zozobraba del lado de la derecha, para dibujarlos, para perfilar cómo en realidad no son más que quimera, un reflejo de aquellos otros que, años después la obligarían a abandonar su país posteriormente a la famosa matanza de Tlatelolco en 1968. Decepcionada con ellos utiliza el género para evidenciar a toda una clase, la de los intocables, para que sea el lector con “lo que no se dice” quien saque sus propias conclusiones: “Nunca había oído hablar de Karl Marx” (*Memorias...9*), “Decidí leer a todos los marxistas y no sólo a ellos, sino a sus antecesores, a sus contemporáneos, a sus discípulos y a sus opositores. También descubrí que los marxistas no han leído a Marx ni a los marxistas” (91).

Era más fácil para ella en los años 78 y 79, viviendo un “auto exilio”, perdida en otra España, quizás en cierto sentido no menos dura que la de aquellos años de guerra, en una Ávila difícil de por sí, para aquella mujer cosmopolita, que debió suponer la reclusión en una cárcel con la tortura de unas murallas terriblemente franqueables, en la que a duras penas soportó el encierro. Era perfecto hablar sin hablar. Esa es la esencia de sus memorias. Ella que hasta entonces había usado la ficción para camuflar personajes reales de la historia de su país, criticar posturas políticas concretas, y retratar personajes claves. Hambrienta, endeudada y cabreada con el mundo de la intelectualidad, toma como objeto de sus memorias, un pasaje decisivo para España, en apariencia inocente y ajeno a sus propios intereses, pero donde se traza un

retrato desgarrador de algunos de los intelectuales más importantes —entre ellos el propio Octavio Paz— y de la actitud terrible y real de muchos de ellos —como muestra, el pasaje en donde narra la visita a la casa de Antonio Machado—.

Si Elena Garro utiliza las memorias con un objetivo que trasciende al propio género, hará igual con el diario:

Martes, 10 de Marzo de 1992: Compré este cuaderno con intenciones de escribir a mano, ya que no hay luz suficiente para distinguir las teclas de la máquina de escribir. No hay luz ni de día ni de noche. La casa o piso es muy oscuro y la electricidad se necesita a cualquier hora del día o de la noche. Aquí, frente a mí, está la máquina de escribir sobre un sillón de mimbre. No tengo mesa [...] El frío es húmedo. La calefacción deficiente y los pies sobre el suelo empiezan a helarse, el frío sube hasta la espalda y congela todos los enormes problemas que tengo, que pueden reducirse a uno: falta de dinero. Absoluta falta de dinero. (Rosas Lopátegui 474)

Aparentemente, como todo en esta fenomenal escritora, nos muestra un diario con su data, nada extraño, en principio, que no sea la vuelta a esa edad en la que se escriben los diarios, a la edad de la adolescencia. Con una letra pequeña e irregular, casi infantil, en un cuaderno escolar, va narrando los días que pasan. Nada fuera de esa “literatura del yo” como definió Juan Bonilla al diario⁴. Pero compró un cuaderno “con intenciones”, un cuaderno en el que los días no están marcados únicamente por el hambre, el frío, la falta de recursos o el olvido al que ha sido arrojada detrás de unas murallas de piedra que pesan mucho menos que la situación a la que su vida se ha visto abocada: “Me llevé un baúl lleno de recortes de insultos y eso, caray, es pesado. Todos los días, en todos los periódicos, me ponían del asco, y eso duele” (Rosas Lopátegui 485).

⁴ Bonilla, Juan: “Auge de un género: los diarios, Literatura del yo”. *La Galerna*. Revista de Manual de Ultramarinos, 2016.

Rompe las reglas del diario. Elena Garro sabe lo que quiere hacer de él. No se trata de evidenciarse para constatar que está viva. Aún en la miseria más absoluta y en los momentos más terribles por los que pasó, no hay nadie más vivo que Garro. No hay un “querido diario” al que contar penas y alegrías. Hay una necesidad de paliar ese dolor, de disipar insultos, de que esos mismos que la ponían “del asco” entiendan su error. Hay una necesidad de constatar que en una polémica hay dos partes y en la suya sólo se atendió una. Toma entonces el diario como único modo de expresión, se sirve de él para hacer realidad no su propia vida, sino su verdad. La verdad de su matrimonio, la verdad que la ha llevado a un exilio tal vez más forzado de lo que son ya de por sí todos los exilios, la verdad de su relación sentimental y profesional con Octavio Paz:

Me casé porque él quiso, pero desde entonces nunca me dejó volver a la universidad. Me dediqué a periodista porque él ganaba muy poco dinero entonces y porque eso no apocaba a nadie, sino que producía dinero. Y me dediqué a callar porque había que callar. (Carlos Landeros, *Los Narcisos* 130-131 en Lopátegui 14)

4 Julio de 1976: Él continuaba rogando: “Suicídate, Helencitos, entonces yo podré escribir y decir que eras una mujer maravillosa, que eras la poesía misma, el genio..., y luego me suicido yo”. (Lopátegui 423)

Cambia de voz y su “querido diario” es el mundo al que no le dieron la oportunidad de escuchar. Son los periodistas que la prejuzgaron y la convirtieron en culpable de cada nueva causa en la que se veía involucrada, por muy surrealista e increíble que pudiera parecer:

—Yo no asistí a esa fiesta, nunca conocí a Oswald y nadie jamás me interrogó sobre el asesinato de Kennedy [...] a mí me cuelga historias de todo tipo. ¿Cómo se desprende una de tanta estupidez[...]. (Lopátegui 262)

Involucrada en la matanza de Tlateloco, ella se defendería:

Ante los periodistas lo único que declaré fue que yo no tuve nada que ver. Todos los intelectuales firmaron los manifiestos, les dije, yo nunca; todos los intelectuales desfilaban con carteles diciendo “abajo el gobierno”, yo nunca. ¿Cómo pueden decir que soy la culpable? Que hablen ellos, los que lanzaron a los estudiantes a la calle. Ahora se murieron los muchachos y ellos están escondidos debajo de la cama ¡¿Pero quién, quién fue?!, me preguntaban; había mucha excitación, querían nombres, pero no no di ninguno. Pues ahí están todos los que firmaban, en los manifiestos de los periódicos, fue todo lo que les contesté; al día siguiente vi que ellos apuntaron los nombres como si yo los hubiera mencionado. (Lopátegui 287)

Para Elena el diario es su único medio de expresión. El único medio en el que narrar la otra versión de los hechos, la suya. En la que exponer la parte del conflicto que ha sido ocultada. Y el tono cambia, dependiendo de si lo narrado es vivencial, o es anecdótico, es una auto defensa o si por el contrario se trata de un discurso político:

En este momento en que el mundo entero se debate entre dos soluciones políticas y económicas, la casta dirigente mexicana acumula fortunas inmóviles, extensiones gigantescas de tierras atentatorias al equilibrio no solo de México, sino del mundo, adopta una actitud suicida...”. (Lopátegui 266)

“Estoy rendida quiero escribir, escribir, escribir” (28). Cuando decide dejar de luchar, pasa a la acción con la palabra. Y rompe las reglas del diario, como rompió las reglas de las memorias. Ataca en varios frentes, todos camuflados con la data, la sucesión de hechos, el no ocurre nada, una aparentemente cotidianidad. Pero va, con cada día, configurando el personaje, justificando actitudes, narrando episodios que terminarán por describir el otro lado de la orilla.

27 de diciembre de 1960:

Los días han perdido su “individualidad” y se han convertido en “días masa”. De estos días colectivos, pegados los unos a los otros no queda un recuerdo visual, sino un recuerdo sensorial doloroso. La memoria pierde –con el sufrimiento– los ojos y adquiere una piel sensible y casi intocable. Son ya siete años sin cara, sin luz, sin fechas. Siete años que han pasado en un tiempo sin mañanas y sin noches. Mi pasado inmediato: una herida de siete años. (241)

Una herida que Elena quiso sanar narrando esos días, los de siete años, los del resto de su vida, para presentarse a un mundo que la prejuzgó sin escucharla, para definirse, para justificar así algunas actitudes que habían sido condenadas sin detenerse a intentar entender. Quiso gritar todo lo que no quisieron escuchar. Día a día, año a año... Dando forma real a su certeza: “Cuando la mujer escribe, muere. Es una sentencia de muerte”.

De la biografía a la novela de artista

Las hojas muertas de Bárbara Jacobs

Gabriel Manuel Enríquez Hernández

Centro de Estudios Literarios, UNAM

enriherg@unam.mx

Resumen: Este trabajo aborda el problema genérico que plantea *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs. Detrás de la biografía paterna hay elementos autobiográficos que buscan resolver un conflicto artístico. Se advierte, además, su intención de transgredir los límites impuestos por la biografía y la autobiografía, pues el autor aborda simultáneamente las características de la novela de artista.

Palabras claves: Bárbara Jacobs, novela de artista, hibridez genérica, biografía, autobiografía

Résumé : L'article aborde le problème générique posé par *Las hojas muertas* de Barbara Jacobs. Derrière la biographie paternelle se cachent des éléments autobiographiques qui cherchent à résoudre un conflit artistique. Son intention de transgresser les limites imposées par la biographie et l'autobiographie se manifeste lorsque l'auteur aborde simultanément les caractéristiques du roman de l'artiste.

Mots-clés : Bárbara Jacobs, roman d'artiste, hybridité générique, biographie, autobiographie

Abstract: This paper is concerned with the generic problem posed by Bárbara Jacobs's *Las hojas muertas*. It shows that, behind the paternal biography, there are autobiographical elements that seek to resolve an artistic conflict. The study also demonstrates her intention to transgress the limits imposed by biography and autobiography, simultaneously addressing the characteristics of the artist's novel.

Keywords: Bárbara Jacobs, Artist Novel, genre hybridity, biography, autobiography

Los críticos de Bárbara Jacobs —ávida lectora y coleccionista de diarios, biografías y memorias— han señalado que su obra se caracteriza por una hibridez genérica, mezclada con un alto grado de intimidad y con una tensión narrativa que transita entre la memoria, los datos biográficos y la ficción. Estos géneros se conjugan en su novela *Las hojas muertas* (1987), ubicada, no sin razones, en “los límites de la biografía y la autobiografía” (Llarena 15). En las siguientes páginas abordaré el problema genérico que plantea este texto de la escritora mexicana y mostraré que detrás de la biografía paterna hay elementos autobiográficos empleados para buscar y resolver un conflicto fundamentalmente artístico. Es posible advertir, además, su intención de transgredir los límites impuestos por la biografía y la autobiografía, pues Jacobs aborda simultáneamente las características de la novela de artista. Asimismo, se intentará mostrar el carácter intertextual que su novela corta mantiene con otras obras de la autora.

Descendiente de la ola de emigración que arribó a las costas de América, conformada por los habitantes de la Gran Siria (Líbano, Siria, Israel, Jordania, Turquía e Irak), herederos todos ellos de los hombres rojos que inventaron el alfabeto, los fenicios, Bárbara Jacobs Barquet, segunda de cinco hijos, nació en un país alejado de las montañas libanesas, México, el 17 de octubre de 1947. Norma, madre de Bárbara, debió haber sido Barakat Landy, pero, a causa del desconocimiento del árabe, lo mismo que al proceso de adaptación fonética al español, los agentes de migración en Veracruz cambiaron el apellido paterno a Barquet el día en que Dib Barakat, su padre, ingresó al país. Norma se casó con su primo, Emile Jacobs, hijo de Rashid Nahum Yaoub, quien, al ingresar a los Estados Unidos por Ellis Island, en Nueva York, padeció el mismo proceso que sus coterráneos en México, la alteración del nombre. Este hecho, entre otros, provocó un profundo sentimiento de exilio en todos los transterrados, heredado por sus descendientes mexicanos.

De niña, Bárbara Jacobs vivió en una propiedad de cinco casas con un jardín enorme que el abuelo Dib Barquet construyó en

Chimalistac en un terreno que había formado parte durante el siglo XVI del huerto del convento de El Carmen. En ella convivían tíos, primas, hermanos, cuñadas, abuelos y padres, comunicados a través de una pluralidad de idiomas: árabe, francés, inglés, español, la lengua indígena de la nana, incluso uno inventado por los primos¹. Nada más natural que la escritora caracterizara esta parte de su infancia como una Babel, lo mismo interna que externa. En aquel terreno multifamiliar y plurilingüe, Bárbara Jacobs creció con la figura distante y cercana de un padre misterioso, amado: Emile Jacobs, que solía alejarse del barullo familiar y se encerraba en su cuarto para dedicarse de tiempo completo a la lectura de sus libros en inglés. Los cinco hijos desconocían su pasado.

Gracias a los textos que ha escrito Bárbara Jacobs sobre sí misma sabemos que antes de ser una asidua lectora ya escribía su diario y, además, a instancias de una amiga, muy pronto comenzó a escribir cuentos². Según ha contado la propia escritora, alrededor de sus treinta años, en 1977, alentada por gente cercana, decidió narrar la vida de su padre, pues quienes la conocían consideraban que era digna de ser conocida: “‘Tienes que escribir sobre tu papá’. Lo que él hizo en la vida es algo que objetivamente merece ser contado, merece ser rescatado, porque ya no hay nadie así” (Belloni 57). A los 17 primos, Emile Jacobs les parecía el héroe total. En principio, no es difícil estar de acuerdo con ellos. Para compartir esta visión, referiré los datos que aparecen en la contraportada de la novela publicada por la editorial Era, en su primera edición de 1987, narrados todos ellos en *Las hojas muertas*. Los hechos abajo descritos constituyen una revelación del pasado desconocido del padre, surgidos, a decir de la propia Jacobs, a partir del descubrimiento de una fotografía, unos uniformes militares y algunos papeles guardados en un cajón de la madre, mantenido bajo llave:

¹ He tomado todos estos datos biográficos de dos fuentes: Benedetta Belloni y la propia Bárbara Jacobs. Para mayores datos, consúltense las referencias.

² Puede consultarse el texto “Cómo empecé a escribir” en su libro *Juego limpio*.

Miembro de una familia de emigrantes libaneses, el protagonista pasa de niño vendedor de periódicos en una pequeña localidad del este de los Estados Unidos, a corresponsal de una revista neoyorkina en el Moscú de los años treinta y a combatiente de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española; más tarde, entre varios oficios y quehaceres, establece y dirige un hotel en la ciudad de México. Mientras tanto, su arraigada pasión por la lectura se convierte en su ocupación diaria, solo interrumpida de vez en cuando por miradas al pasado, que ve como una época ciertamente más feliz. (cita)?

A esta síntesis de la vida de Emile Jacobs, narrada en *Las hojas muertas*, hay pocos datos que agregar. Coincide, además, en los hechos fundamentales, con los que su hija proporciona a Roberto Bonilla. Es este un hecho que, de entrada, nos lleva a correlacionar la historia allí contada con hechos extratextuales, objetivos, verdaderos:

Vengo de emigrantes libaneses. Mis abuelos paternos emigraron a la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos; los maternos, a la ciudad de México. Yo nací en México en 1947. Soy la segunda de cinco hijos. De niñas, mi hermana y yo vivimos con nuestros abuelos maternos en la casa central de una comunidad de cinco dentro de un mismo jardín. En las otras cuatro vivían nuestros padres y hermanos, y nuestros tíos y primos. Crecí oyendo varios idiomas a mi alrededor: español, inglés, francés, árabe y la lengua autóctona de mi nana. Mi padre, neoyorkino, fue periodista en Moscú en los años treinta. Después luchó en la Guerra Civil de España como integrante de la Brigada Lincoln de las Brigadas Internacionales. Mi padre es un lector de vocación. A él le debo mi afición a la lectura y mi inclinación a escribir. (Llarena 172-3)

Tal vez habría que agregar que, a su regreso de España y ante la inminencia de la segunda Guerra Mundial, se enlistó en el ejército de los Estados Unidos. Sin embargo, a causa de su pasado,

fue relegado, prácticamente exiliado, del ejército norteamericano. Incluso le colocaron un espía, quien, pasado un tiempo, se volvió su amigo. Al término de la guerra, su currículum vitae persistió como un obstáculo para encontrar trabajo acorde con sus facultades. De aquí que decidiera abandonar su país para venir a México.

Visto de esta manera, cabe advertir la singularidad de la vida de Emile Jacobs, y, en ella, ciertamente, al héroe que encarnó el estadounidense descendiente de libaneses. Desde el punto de vista genérico, y hasta este momento, considero que no existe problema alguno en concordar que la obra posee una *intención* biográfica, aunque en estricto sentido no se trate de una biografía. Los datos no se presentan aquí, como propone Caballé para el caso de la biografía, con el objetivo de acumular una cantidad máxima de información que muestre la complejidad humana del biografiado (57-58), sino que, por el contrario, está basada en apenas un puñado de apuntes biográficos, con la intención de configurar la verosimilitud del relato. Con la elaboración de la biografía paterna en *Las hojas muertas*, Bárbara Jacobs se propone, constantemente, dirigir la atención del lector hacia el amor incondicional al padre, sin exhibir complejidad alguna en torno a la singularidad de su persona. No son escasas las ocasiones en que el narrador plural caracteriza su infancia como la época en que fueron felices. Uno de los géneros hacia el que la autora dirige sus fines es la biografía literaria, género que, en su propia clasificación, se aproxima más “al de la novela o al del ensayo literario que al de un estudio o investigación académicos” (Jacobs *Compañía* 57)³. El aspecto temático, por otra parte, plantea un problema aparentemente insustancial: ¿cómo es posible que un padre distante, encerrado en sí mismo y en la lectura, haya podido generar

³ “La intención de este género”, anota Jacobs, “está en el calificativo. Es biografía literaria cuando su concepción y señaladamente su desarrollo aspiran a convertirla en obra de arte. Así, es su escritura, son los giros de esta, los que podrán satisfacer dicha aspiración” (*Compañía* 57).

amor incondicional en sus hijos, aun antes de saber su pasado con tintes de heroísmo?

Ahora bien, detrás de la biografía literaria se encuentra latente, implícita, sosteniendo un diálogo intertextual con el resto de su obra, como aquella historia B con la que Ricardo Piglia ha caracterizado el cuento, otra que a la autora le interesa narrar. Antes de abordar este asunto, juzgo necesario atender el problema del narrador plural, pues considero que en esta novela hay un pacto de identidad entre narrador y autor. Ha sido la propia Bárbara Jacobs quien ha expresado en dos o tres entrevistas el carácter plural de los narradores de *Las hojas muertas* y ha especificado que quien narra la historia son los hombres y las mujeres de su familia. Encontrar la voz que narrara esta historia le llevó años. Fue uno de los factores para que la novela, desde su concepción hasta su impresión, tardara diez años en ser publicada. En ese párrafo aglomerativo con alto contenido de oralidad que Jacobs ha construido para su novela, en el que tiene cabida la voz del narrador, nadie puede negar que exista un narrador plural, pues así lo dice la autora repetidamente a lo largo de la novela, como en la frase de inicio: “Ésta es la historia de papá, papá de todos nosotros”, o como cuando enuncia la voz narrativa: “las mujeres de nosotros”, “los hombres de nosotros”. Pero sucede que las voces no expresan una diversidad de puntos de vista, sino más bien un mismo tono teñido de ingenuidad predominante en ambos géneros. La inocencia con la que se narra resulta adecuada pues permite al autor referir candorosamente hechos carentes de ella, como la llamada en Navidad de la exnovia para recordarle al padre que lo sigue amando, o la descripción de los enseres domésticos de tío Gustav que evidencia el enajenamiento que rodea al tío, antagonista del padre: “La casa de tío Gustav era muy moderna y tenía muchas cosas de madera y olía a casa moderna americana llena de aparatos eléctricos que no sabíamos para qué servían pero que servían de maravilla” (9). El aparente narrador plural se conecta en más de un sentido con los múltiples voes que Bárbara Jacobs

describe en la entrevista que le concede a Jan Martínez, periodista de *El País*, el 11 de agosto de 2016:

Jan: ¿Quién ha escrito *La dueña del Hotel Poe*?

Bárbara: Como hay varios estilos se puede decir que hay varios yoes. Pero al final soy solo yo.

Por otra parte, la lección aprendida con Augusto Monterroso lleva a Bárbara, su esposa, a encarar el desafío que plantea la escritura de textos autobiográficos. Para trascender en este género – dice Monterroso –, el escritor debe presentar un conflicto auténtico en el personaje, consigo mismo y con los demás, capaz de revelar “algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier época” (Jacobs *Compañía* 25). El conflicto expuesto en la novela se traza a partir de dos líneas paralelas, una explícita y otra intertextual, cuyo propósito global consiste en mostrar “el destino trágico del artista, incapaz de salvar las distancias entre la literatura y la vida” (Contreras párr. 10). La trayectoria elegida para el padre, quiero decir, al héroe que le interesa perfilar a Bárbara Jacobs, resulta ser el escritor con carácter humanitario que Emile siempre buscó o quiso ser. La figura heroica del soldado conductor de ambulancias durante la Guerra Civil española pasa a segundo término pues, en estricto sentido, éste último depende de aquél.

La línea narrativa intertextual, ubicada en la estructura narrativa, quiero decir, el conflicto reservado para la autora, de carácter autobiográfico, consiste en encontrar, a través de la memoria o el reacomodo de ella, el primer recuerdo que desencadena lo mismo la trama del relato que su propio destino vital, y que contiene la respuesta a la pregunta que ella misma se ha hecho en torno a su conflicto, la búsqueda de sí como artista y como persona; búsqueda fundamental para un escritor, según considera Jacobs en *Juego limpio* (2011).

Cuando un autor examina su vida, hace bien, por cierto, en empezar por el principio y establecer lo más precisa-

mente su genealogía, su herencia, su ubicación. Pero debe dar el paso siguiente. Encontrar en sus primeros años algo que haya marcado su existencia. Todos tenemos esa experiencia determinante; pero no todos la buscamos ni mucho menos la encontramos como para explicarnos el desarrollo de nuestra biografía. Por eso, leer autobiografías no fallidas es iluminador. [...]

Un primer recuerdo o, según afirma [Monterroso], “el que por alguna razón decidí hace años escoger como el primero”, hará las veces de esquema desencadenante. Es un concepto aterrador, por determinista. Y es la tarea a la que se enfrenta el autor de autobiografía. Se necesita valor y lucidez, aparte de una sensibilidad casi enfermiza.

Si al emprender la búsqueda de sí mismo no hubiera dado con aquel recuerdo, si no se hubiera dado a la tarea de entenderlo, habría permanecido callado; es decir, no habría sido escritor. [...] Pero no es fácil recordar el primer recuerdo. Es un privilegio recordarlo. O cuestión de maña acomodar algún recuerdo en el origen de todos los que lo seguirán para retratar el interior de un autobiógrafo. Lograr que un recuerdo desencadene y conforme una vida es parte de la misión; pero sobre todo lo es explicarla.

El primer recuerdo de un autor puede ser el punto de partida de la reconstrucción de su vida; y puede, si él sabe entenderlo, determinarla y constituir su teoría de vida. (“El primer recuerdo de un escritor” párr. 4-8)

El primer recuerdo de Jacobs está constituido, en realidad, por dos; uno que ella recuerda por sí misma y otro que su nana le contó (o que, con cierta maña, acomodó). Uno nos remite al encuentro que sostiene en la playa con un escritor desconocido que la elige a ella para hacerle construcciones de arena; puentes, carreteras, castillos. El otro, a las ocasiones en que la niña que fue, sin saber leer todavía, se echaba a los pies del padre para imitar su

postura lectora⁴. Es imposible no escuchar los ecos del pacto de identidad que la escritora ha establecido con el padre, como ella misma reconoce en *Juego limpio*: “Por instinto y en imitación de mi padre, que es un lector nato, temprano me incliné por la lectura y en un momento dado por la literatura: por la elaboración de literatura” (*Dos libros* 355). Incluso, lo lleva una generación más allá, a trazar su árbol genealógico literario, pues a la abuela, a Mamá Salima, como recordaremos los lectores de *Las hojas muertas*, “siempre la veíamos meciéndose en una mecedora y fumando con un libro en las manos. Su casa estaba llena de libros y periódicos y revistas, pero sobre todo libros en librerías que habían sacado de Líbano cuando emigraron” (15). Y más todavía, observamos que se crea el vínculo de identidad entre la abuela y el padre, la razón del porqué se convirtió en su hijo favorito:

Antes había tenido una tienda en la que vendía tapetes persas, pero como le daba por leer detrás del mostrador no se daba cuenta de cuando entraban los clientes en busca del tapete, o si se daba cuenta no les hacía caso porque prefería seguir leyendo o estaba tan concentrada que de veras no los oía pedir el precio de este tapete y el significado de su diseño. La cosa es que mejor cerró la tienda para seguir leyendo en paz y sólo de vez en cuando escribir algo en el periódico árabe. (15)

Consecuente con el tema, la estructura elegida para narrar el conflicto paterno es la del *Künstlerroman*, o novela del artista, en la que, como es sabido, se narra la evolución y destino de este. Si bien Vicente Quirarte ha señalado en el artículo de Llarena que *Las hojas muertas* es una “*Bildungsroman*, a su manera” (5), considero que la novela corta es más específicamente una *Künstlerroman*. Adelanto una diferencia apuntada por Morgenstern, para quien la *Bildungsroman* “representa la formación de lo puramente humano, pues en ella asistimos al proceso educativo de un ser humano, no de un artista o de un hombre de Estado” (Plata 78);

⁴ Véase “Cómo empecé a escribir” en *Juego limpio*.

a diferencia de la *Künstlerroman* que, como señala Márquez Villanueva: “La fatal separación del rebaño que marca la excelsitud del artista lo vuelve epicentro de toda suerte de conflictos lo mismo con la sociedad que consigo mismo” (Plata 78).

Podemos agrupar las características de la *Künstlerroman*, que ha definido ya Maurice Beebe, en dos grandes áreas: por un lado, la caracterización del sujeto, es decir, el artista que resulta un ser sensible, introvertido, enfocado en su trabajo y en sí mismo, pasivo, abstraído y, consecuentemente, ausente, poseído por sus pensamientos; y, por otro, la relación que el artista mantiene con la sociedad: para Beebe, “la búsqueda del yo constituye el eje central sobre el que se construye la novela de artista, y dado que el yo vive casi de forma continua en conflicto con la sociedad, ello provoca la aparición de la pugna entre vida-arte, lo que finalmente, acaba convirtiendo al artista-héroe en artista exiliado” (Plata 76-77).

Este es el paradigma que desarrolla Jacobs para la biografía de su padre y para sí misma. Es así que, entonces, tienen sentido las frases expresadas con candidez, casi sin querer, a lo largo del texto: “Papá se había ido de los EU hacía mucho tiempo y era bastante diferente de su hermano y hermana”, o “Papá y mamá eran diferentes, sobre todo papá, pero no nos habíamos preguntado si era buen o mal padre y lo que sí era que nos caía bien, aunque lo conociéramos poco porque nos platicaba poco” (27). Y, sobre todo, explican, como en el caso de la abuela, lo imposibilitado que está el padre para iniciar cualquier tipo de actividades comerciales, como conservar el Hotel Poe o sostener el negocio de los puros, exitoso mientras Paquito estuvo al frente de él.

Según narra Bárbara Jacobs, su padre se trasladó a Moscú, imbuido por las ideas socialistas de Bernard Shaw, con la intención de escribir y enviar artículos para una revista literaria estadounidense. Con doble ironía porque la revista nunca los publicó y, a causa del viaje a un país comunista, nunca pudo ser aceptado para laborar en su propio país de nacimiento. Cabe recordar que, justamente, para la novela de artista el viaje consiste no solo en un

aspecto geográfico, sino en uno metafórico, como vía de conocimiento del mundo y como un buceo en el interior de sí mismo y, prácticamente, resulta inherente al fenómeno literario (Estébanez en Plata 113); asimismo, sus “protagonistas recorren un trayecto vital en el que las diversas experiencias se erigen en momentos fundamentales en esa trayectoria educativa y formativa del héroe-artista hasta lograr su madurez, personal y creativa” (Plata 113). No es otro el sentido que encontramos en *Las hojas muertas* en voz de su narradora: “Moscú fue la universidad de papá. En Moscú se encontró con la cultura y con el arte y con la historia y hay muchas cosas que hizo ahí por primera vez que a veces nos parece que allí nació y ahí se educó y ahí se hizo hombre y en cierto sentido fue así y no es así sólo porque nosotros así lo veamos” (51).

En uno de los epígrafes de los capítulos del libro se encuentra la finalidad del viaje y la autocrítica que realiza el propio Emile Jacobs de sí mismo: “I was going to be the greatest writer! I didn’t have a book published yet, but I was going to be a great writer. I wrote about theatre. What did I know about theatre? Nothing! But I wrote about everything and nothing: chess, dancing, music! (38). Las colaboraciones se perdieron y este es justamente uno de los significados del título de la novela: las hojas muertas; desde luego, también hay resonancias de la canción del mismo título escrita por Jacques Prévert y popularizada por Yves Montand en 1945. En los años sesenta, la cantó Enrique Guzmán. Evidentemente, también hace referencia a las hojas con las que el padre pretende cubrirse el día en que muera, con su pantalón y suéter viejos para no gastar en entierro, bajo el puente que contempla desde su ventana.

El conflicto humano de la novela tiene, en apariencia, un doble sentido: de un lado, el misterio del padre y su conflicto como artista; vale decir, la elección de su destino al seleccionar la escritura de su obra por encima de las exigencias productivas de la sociedad; del otro, el conflicto creativo de la autora por encontrar ese primer recuerdo que desencadene la historia del relato y dé

sentido a su propia vida. No obstante, ambos se concitan en el compromiso asumido con una búsqueda literaria que redundará en el reconocimiento de un yo literario identificado con el lenguaje, pues, como señala Isaura Contreras, “la vida de un escritor no tiene más interés que incidir en la realización de la obra, destino trágico del artista definido desde el romanticismo, que lo muestra incapaz de salvar las distancias entre literatura y vida” (párr. 10). Por encima de este exilio permante y heroico, que lleva a Bárbara Jacobs a preferir escribir una carta a tomarse una taza de café para comunicarse con la gente, hay posiblemente uno más terrible: la indiferencia y el olvido.

Las circunstancias me han orillado a esa no pertenencia que es el reino del aislamiento, reino por excelencia del escritor, extranjero en el mundo o no. Mi trabajo es solitario, corro el riesgo de que no sea leído, de que se me dirija irremediabilmente al vacío. Mis temas —que no son sino mis temas— no suelen ser del gusto de la época ni del mundo (*Juego limpio, Dos libros* 357).

La escritura biografía literaria de Emile Jacobs permite a su hija trazar el exilio inherente a su condición de antepasados migrantes: no es americana por derecho paterno, no es libanesa por derecho atávico y los mexicanos la ven como extranjera. Pero también la habilita, a través de los vasos comunicantes que ella misma ha construido en otros textos, para indagar en sus orígenes con el objetivo de expresar el porqué de su autoproscrición; vale decir, su condición de artista. Este último exilio le permite cimentar una narración basada en párrafos “aglomerativos”, con diversas voces que emiten una sola visión para crear una entrañable trama de significados dispuestos en capas. El resultado al terminar la novela es sorprendente, pues resulta prácticamente antitético al exilio: quedamos envueltos en una sensación de calidez y simpatía por sus personajes, conquistados por esa voz inocente que tomó tantos años en madurar.

DE CRUCES E INNOVACIONES

¿Qué es poesía? dices mientras clavas...
Reflexiones sobre el fenómeno mediático
de la actual *parapoesía* española

Álvaro Salvador
Universidad de Granada
alvaro@ugr.es

Resumen: El artículo presenta una lectura crítica de la poesía difundida a través de redes sociales en España. Basado en varios ejemplos de la llamada “parapoesía” española, el autor propone contrastar estos textos con varias de las características tradicionales de la poesía.

Palabras clave: poesía, parapoesía, mercado editorial, internet

Résumé : Le présent article propose une lecture critique de la poésie diffusée sur les réseaux sociaux en Espagne. A partir de divers exemples de ce que certains qualifient de « parapoesie », l’auteur met en regard cette production et les caractéristiques traditionnelles de la poésie.

Mots-clés : poésie, parapoesie, marché du livre

Abstract: This article offers a critical reading of the poetry that is disseminated in Spanish social networks. Taking into consideration several examples of the so-called Spanish “parapoesía”, this study seeks to establish comparisons between these texts and the characteristics of traditional poetry.

Keywords: Poetry, “parapoesía”, publishing market, Internet

En los últimos dos años y medio, aproximadamente, se viene produciendo en España un fenómeno insólito relacionado con la poesía: la aparición de una serie de jóvenes, cantautores los unos, *youtubers* los otros, todos difundidos principalmente, y en primer lugar, a través de las redes sociales, que han protagonizado un suceso nunca experimentado hasta ahora con la poesía, la venta de cientos e incluso miles de ejemplares de sus libros y una repercusión y éxito extraordinario en recitales y lecturas en locales y teatros. El éxito de la difusión mediática produjo en poco tiempo la aparición de algunas editoriales gestionadas por ellos mismos y, más tarde, el interés de grandes grupos (como por ejemplo Planeta o Espasa Calpe) que les han dedicado colecciones enteras para su difusión y venta. El resultado ha sido que los poetas tradicionalmente habituales en las listas de ventas, los poetas que podríamos calificar como los integrantes del canon actual de la poesía española, han desaparecido de las mismas y sólo han quedado algunos nombres significativos de lo que podríamos llamar “poesía tradicional” en otras lenguas.

Hasta aquí todo bien. Se podría pensar que se ha producido un espectacular renacimiento del género poético, impulsado por voces jóvenes y llevado a un éxito económico que la poesía no había alcanzado nunca ni nunca había soñado con alcanzar. Sin embargo, no todo son parabienes. El fenómeno ha provocado una impresión de confusión y generado no pocas polémicas en el seno del ambiente cultural español. ¿Qué es lo que principalmente se les achaca a estos poetas? ¿Qué cuestiones son las que ponen en duda la posible valía del fenómeno? Antes de avanzar en las argumentaciones de unos y otros, voy a enumerar algunos de los títulos que actualmente acaparan las listas de la poesía española: “Con un cassette y un boli bic” de Defreds (21 semanas en las listas); “La chica no olvida” de Irene X (3 semanas). “Indomable. Diario de una chica en llamas” de @srtablebi (45 semanas); “Las almas de Brandon” de César Brandon (33 semanas); “Metralla y purpurina” de Luis Ramiro (5 semanas) y “Los amores imparables” de Marwan (39 semanas). Junto a ellos, apenas Rupí Kaur

(cuya poesía es de un estilo muy parecido) y Bachmann, Bolaño y Bukowski.

La principal censura que se les hace a todos estos chicos y chicas es la de que escriben como adolescentes y que lo que escriben no es poesía, sino simples pensamientos o sentimientos, puestos en renglones unos debajo de otros. Uno de los principales representantes de una poesía clara, coloquial y conversacional, muy criticado, por cierto, por los poetas esencialistas y culturalistas, Luis Alberto de Cuenca, la ha calificado como “parapoesía”, es decir, algo que se dirige a la poesía, pero no es poesía. Álvaro Valverde, poeta notable y crítico actual de uno de los suplementos más prestigiosos, “El Cultural” del diario *El Mundo*, los ha definido como “desahogos liricoides” (“Público, no lectores” 7). Sin embargo, no sólo las editoriales les han dado cabida (“la pela es la pela”), sino que algunos notables y laureados poetas, muy colocados en los medios de comunicación y en las instituciones oficiales, les dan cobijo y les ayudan en su promoción.

Ellos se defienden acusando a sus detractores de “viejos cascarrabias”, afirmando que prácticamente no han leído nada ni a nadie, como no sea a sus mismos compañeros en internet y que por esa misma razón son jóvenes que no tienen “que pagar peaje” y que “pueden crear sus puentes con un solo clic y con la única pretensión de escribir lo que sienten” (Sesma 6).

El problema es que, a veces, esos puentes son demasiado estrechos. Veamos algunas muestras de estos poetas y de sus poemas. En primer lugar, un poema de esta misma defensora, Loreto Sesma, que en su alegato alude a Rimbaud, Pizarnik y Lorca, titulado “Solo dame una razón” (el subrayado es nuestro):

Si nos da miedo el amor,
es porque hubo una vez nos hicieron daño, (sic)
o incluso dos.

Y cuando a la tercera,
cuando en teoría va la vencida,
lo que ocurrió es que realmente nos dimos por vencidos.
Así que no juzgues a alguien por lo que quiere

o deja de querer,
porque a lo mejor tiene el corazón hecho añicos
y unas cicatrices en su piel que no se irán,
por mucho tiempo que pase.
El amor es ese tren que no es que no espere,
sino que atropella.
Pero es dirigido por alguien por quien te habrías tirado
a las vías una y otra vez.
Por eso no vuelve a pasar,
porque cada amor mata.
Y la ilusión del siguiente es lo que resucita,
y por eso hay quien dice que si no has muerto por lo me-
nos siete veces en vida
es que no has vivido nada.
Hay que tener un par de cojones
y mucho
pero que mucho coraje para enamorarte,
porque aquel que te sonrío
es el mismo que una mañana te dejara las sábanas frías
y un hueco imposible de llenar en tu cama...”

Sin comentarios. Aunque el segundo y tercer verso necesita-
rían varios comentarios sintácticos y gramaticales. Sólo añadir que
esta chica suscitó un gran escándalo (con dimisiones en el jurado
incluidas) al obtener en 2017 uno de los premios de poesía más
prestigiosos que se conceden ahora en España, el Ciudad de Meli-
lla, editado por Visor. Significativamente en la edición del libro
no se incluye la composición del jurado, información que ha sido
una constante en las ediciones anteriores (Sesma, *Alzar el duelo*).

A continuación, citaremos otro poema del que ha sido uno de
los pilares del fenómeno, el cantautor Marwan, un poema titulado
“Imagina”, título de indudables resonancias pretenciosas, musica-
les y reivindicativas (el subrayado es nuestro):

Imagina que estás despierta y sin rasguños.
Imagina que es domingo y eres feliz
y la calle es blanca para que vuelas hacia un lugar soñado.

Imagínate feliz en playas sin gasolina,
ni lunes acorralados, imagínate
conduciendo sin preguntas.
Entonces corres a sus brazos y los dos se perdonan,
como si os pareciera una historia narrada en tercera per-
sona,
por irreal y por bella.
imagina que os dais cuenta
de que intentar llevar la razón te quita la paz.
E imagínate que hacéis el amor en cualquier parque
porque la vida así lo pide
y queda a cien metros la casa
y eso es demasiado esperar.
Y ya puestos a elegir
imagina que ese tipo soy yo
que esta página es mi mano
que estas letras son mi voz bajando por tu cuello.
Imagina también que somos otros
porque nos tocamos y todo cambia
y que todo aquel dolor era solo
la antesala de esta vida nueva.
Tal vez así podamos volver a estar juntos
en algún otro lugar y no solo en este poema.

Tampoco necesita muchos comentarios, se comenta por sí solo. Aunque sí convendría aclarar que las faltas de concordancia y las incoherencias de sentido que pueden observarse desde el verso séptimo al undécimo no son errores de este copista, sino redacción original del autor.

Y finalmente un poema de la que ha sido, sin duda, la estrella de todo este movimiento, la poeta de quien algún pope de la poesía de la experiencia ha dicho que era una poeta que “estábamos necesitando desde hacía tiempo”, Elvira Sastre, el poema “Estrella fugaz” (el subrayado es nuestro):

Hay una tristeza inherente a las cosas
que las hace bellas
y no quiero llegar a comprender nunca.

Hoy he tenido un sueño triste
y he despertado en una cama carente de nada,
en unas sábanas blancas y tristes,
y en el balcón mis plantas me miraban tristes.
He salido a la calle y era pronto.
Los domingos por la mañana
Madrid se pone más bonita que nunca:
pasearla así ha sido como ver una estrella fugaz,
y me ha parecido todo tan triste
que me he puesto la canción más triste de mi cabeza
y he deseado la soledad.
Me he acordado/ de todo lo que he olvidado
y he maldecido el paso del tiempo por un momento;
después he leído que la mujer de Cortázar
tenía los ojos azules y apenados,
y el mundo me ha parecido algo más sencillo,
pero también más triste.
Los fantasmas también quieren flores,
pero la gente solo tiene miedo.
He visto a una pareja sentarse separada
en el metro
con los ojos a un centímetro de distancia,
a una niña reírse a carcajadas de una verdad,
dos manos besarse en una terraza,
una tierra abandonada a través de una ventana
y a alguien pensar en otra vida,
y me he puesto triste
al verme en todos ellos.
Después,
he vuelto a casa,
a mi refugio blanco y triste,
a mi paz en calma culpable,
al fin de cada comienzo,
y te he mirado tranquila y bella,
en el sofá y en tu universo
de estrella fugaz,
y he dejado toda la tristeza en la puerta.

Hemos leído los poemas y seguramente cada uno tiene una opinión sobre ellos. Yo como no quiero ser ventajista, ni viejo cascarrabias ni académico encorsetado, intentaré analizarlos desde su propio medio. Estos escritores afirman que su RAE, su Enciclopedia Británica es internet, por lo tanto recurramos a internet para intentar dilucidar si eso que hemos leído es poesía. Buscamos entonces en el más utilizado de los buscadores, la “Definición de poesía” y aparece lo siguiente: “La palabra poesía proviene del término latino *poësis*, que a su vez deriva de un concepto griego. Se trata de la manifestación de la belleza o del sentimiento estético a través de la palabra, ya sea en verso o en prosa. De todas formas, su uso más usual se refiere a los poemas y composiciones en verso.”

Existen ciertas normas formales que hacen que un texto sea considerado como parte de la poesía, como los versos, las estrofas y el ritmo. Este tipo de características forman parte de la métrica de la poesía, donde los poetas aplican sus recursos literarios y estilísticos. Cuando un grupo de autores comparte las mismas características en sus poesías, suele hablarse de la conformación de un movimiento literario.

Entre las principales características de la poesía, puede mencionarse el uso de elementos de valor simbólico y de imágenes literarias como la metáfora, que necesitan de una actitud activa por parte de quien lee los poemas para poder decodificar el mensaje.

En definitiva, la definición que nos topamos en internet no difiere demasiado de las que podemos encontrar en manuales o tratados más sesudos. Al parecer hay tres condiciones para que podamos hablar de poesía en verso (que es de lo que se trata y no de prosa poética):

- 1.-Una primera condición es la musicalidad de la palabra, que se consigue a base de los recursos técnicos que nos proporciona la métrica y, por supuesto, el oído (o la ausencia del mismo) del escritor. La coartada del verso libre es una falsa coartada, porque el ritmo del poema y su musicalidad deben existir, aunque el

poema no se someta estrictamente a las reglas métricas de la retórica tradicional.

2.-Una segunda condición de la poesía es la intensidad. La poesía puede contar historias, los sentimientos o la belleza están a menudo ligados a la vida o a elementos y situaciones que tienen que ver con la vida (las lecturas que hacemos, los cuadros que vemos, los paisajes que contemplamos) y, por lo tanto, la poesía también cuenta historias, aunque no puedan contarse estas historias como se cuentan en la prosa, como se narran en una novela o en un cuento. Lo que se cuenta en un poema está regido por la intensidad, por la elipsis, por el fogonazo expresivo. Es una distancia parecida a la que hay en una historia, desde el desarrollo de la misma que se hace en una novela al desarrollo que se hace en una película. Intensidad, elipsis y todos los recursos de la retórica. Es por esta razón por lo que la mayoría de los poemas modernos son cortos, de una extensión que se mueve entre 20 y 40 versos a lo sumo. Los poemas largos, después de la épica, son poemas muy difíciles de llevar a cabo con éxito.

3.-Para lograr esa intensidad son absolutamente necesarias las figuras retóricas, fundamentalmente dos: la imagen y la metáfora. Sin imágenes y metáforas, la poesía no brilla, no funciona. Ni tampoco cuando las pretendidas imágenes o metáforas son fallidas. La coartada de la utilización de un lenguaje cotidiano, no convencional o directamente antipoético tampoco sirve de mucho, porque los grandes poetas que utilizaron estos métodos de “extrañamiento” como Gabriel Celaya, Nicanor Parra, Bukowski, o Ángel González, los utilizaron siempre con una conciencia clarísima de su utilidad: hacer brillar más el lenguaje poético, reforzar la intensidad, la originalidad o la musicalidad del poema.

Finalmente, y como una condición *sine qua non*, el poeta debe conocer perfectamente las reglas de utilización del lenguaje que use para sus poemas, no solamente las reglas métricas o retóricas, sino en primer lugar las reglas ortográficas, sintácticas y gramaticales de su lengua. Sin ese conocimiento, difícilmente podrá levantar el aparato expresivo que es un buen poema.

Pues bien ¿hay algo de esto en los poemas citados? O para decirlo de un modo más preciso ¿cuánto de todo esto hay en los poemas citados? Personalmente pienso que muy poco. Son esos poemas que cualquier jurado aparta de la competición en la selección previa de un premio poético. Son esas lamentaciones adolescentes, mal cosidas y mal elaboradas, que en algunos casos, y después de mucho estudio, muchas lecturas y muchas correcciones pueden apuntar hacia el nacimiento de un poeta o de una poeta. Pero Marwan Abu-Tahoun Recio va a cumplir ¡40 años!, nació en 1979, Elvira Sastre tiene 26 años, Loreto Sesma es un poco más joven 22, pero no adolescente, Defreds, que en realidad se llama José Ángel Gómez Iglesias tiene 34 años, Luis Ramiro tiene 42... En fin, en general, nada de adolescentes ni de jóvenes en edad de aprendizaje tienen estos autodenominados poetas.

Entonces, a continuación deberíamos preguntarnos ¿a qué se debe su éxito? Es difícil dictaminarlo con seguridad, pero yo me atrevería a aventurar que el éxito de estos escritores (al fin y al cabo escriben algo) es el síntoma literario de lo que las redes sociales están poniendo de manifiesto: esto es, el nivel cultural y de alfabetización que demuestran en la actualidad los jóvenes españoles que se asoman constantemente, con una compulsión rayana en lo enfermizo a las redes sociales.

Deberíamos entonces reflexionar sobre qué tipo de educación estamos dando a nuestros alumnos de secundaria y a nuestros alumnos de universidad, si después de casi veinte años de estudios no son capaces de distinguir un buen poema de un mal poema. Pero también deberíamos reflexionar sobre qué intenciones tienen aquellos que los jalean y los protegen e incluso intentan justificar sus evidentes limitaciones, desde sus posiciones de privilegio, desde su consagración literaria. ¿No será porque se atemorizan al ver cómo estos jóvenes les arrebatan las posiciones de honor en lo económico y también en la popularidad masiva que proporcionan las redes? ¿Intentan acaso que los jóvenes les dejen algún lugar dentro de esa nueva hegemonía? ¿Es quizá esa la razón de que organicen giras y festivales acompañándolos en

sus lecturas? No lo sé, pero todo esto me inquieta y me preocupa, como me preocupa la corrupción de la política y la degradación de la democracia en mi país. Creo que todos los fenómenos citados tienen que ver entre sí y que auguran un futuro más bien sombrío.

Como señala Álvaro Valverde en el artículo citado “me da que la farsa dura ya demasiado, aunque sospecho que va a más. Sí, los hay que se han dado cuenta de que esto es rentable. Pobre poesía”.

La estética de la ambigüedad

Bio-bibliografía ilustrada de Mario Bellatin

Vittoria Martinetto
Università di Torino
vittoria.martinetto@unito.it

Resumen: Este trabajo analiza la relación entre fotografía y literatura como metáfora recurrente de la literatura contemporánea. Se observa la forma en la que Mario Bellatin plantea no sólo una relación dialéctica entre sus textos narrativos y las fotografías que los integran, sino también la construcción por imágenes de su excéntrico universo autoficcional a través de una intensa actividad en Instagram.

Palabras clave: fotografía, literatura, Mario Bellatin, autoficción, Instagram

Résumé : Nous analyserons la relation entre photographie et littérature en tant que métaphore récurrente de la littérature contemporaine dans l'œuvre de Mario Bellatin. L'écrivain propose non seulement une relation dialectique entre ses textes narratifs et les photographies qui leur sont jointes, mais aussi une construction par l'image de son univers auto-fictif excentrique sur le réseau social Instagram.

Mots-clés : photographie, littérature, Mario Bellatin, autofiction, Instagram

Abstract: This article analyses the relationship between photography and literature as a recurring metaphor in contemporary literature. It discusses the way Mario Bellatin proposes a dialectic relation between his narrative texts and their accompanying photographs. In addition, this study investigates the images that construct his eccentric self-fictional universe and his intense Instagram activity.

Keywords: Photography, literature, Mario Bellatin, self-fiction, Instagram

Quien se acerque al “universo Bellatín” del nuevo milenio, no podrá dejar de fijarse en la aparente seriedad con la que el escritor juega entre texto y documento fotográfico. Y no sé si en segundo lugar o en primero, quien se acerque al escritor en carne y hueso, no podrá dejar de fijarse en cómo este también juega de forma parecida con la propia imagen a través de las fotos publicadas en portadas de libros, en la prensa y, finalmente, en las redes sociales. En ambos casos hay un desfase, como un asincronismo, la creación de simulacros, imágenes vicarias de algo que está siempre en otro lugar. Como un “Congreso de Dobles” permanente. Y todo contribuye a seguir edificando la ambigua arquitectura a la Escher de una obra que entra y sale de las páginas de los libros sin solución de continuidad, como en el proyecto de *Los cien mil libros de Bellatín* que ha convertido una idea de editorial artesanal en una obra de arte conceptual expuesta en Documenta, Kassel, con la que el autor declara estar “tratando, en la medida de lo posible, de hacer que todos sus libros formen un bloque para dar la impresión de ser uno solo, ejemplar de una escritura del Siglo XXI” (Fig.1)¹.

La escritura de los siglos XX y XXI, como se sabe, se alimenta de



Fig. 1

¹ Texto sacado de un correo electrónico enviado por Mario Bellatín a la autora de este artículo el 4 de julio 2017. Agradezco también al autor por el permiso de publicar algunas de las fotos aparecidas en su cuenta Instagram. En la fig. 1, el escritor aparece en el cuarto de su casa adaptado para alojar los volúmenes del proyecto que son una reimpresión artesanal –libritos blancos, todos del mismo tamaño que llevan un sello bordado de tinta roja con el título de la colección y la imprenta del pulgar del autor en la contracubierta numerada– de las ediciones Alfaguara, Sexto Piso u otras oficiales, de sus obras.

relaciones dialécticas con otras artes narrativas, principalmente el cine y la fotografía. Sin embargo, mientras entre literatura y cine hay un nexo sólido, basado en el guion y en una común sintaxis narrativa, su relación con la fotografía es por lo general considerada difícil². De hecho la relación transmedial (Ryan) entre fotografía y literatura –como han ilustrado Roland Barthes, Susan Sontag o John Berger, entre otros– significa no solo pensar en la fotografía como una de las metáforas más recurrentes del imaginario literario contemporáneo por su peculiar mecanismo fragmentario e instantáneo de capturar lo visible y ponerse en diálogo con la memoria, sino como elemento capaz de modificar las convenciones del género narrativo, cuando se presenta integrada en un libro como iconotexto que no es simple ilustración. Inaugurada por las vanguardias históricas –piénsese en las obras de André Breton– esta peculiar relación dialéctica entre foto y texto literario ha sido practicada en época más reciente por autores como los mismos Roland Barthes y John Berger, por W.G. Sebald, Bruce Chatwin, Nicolas Bouvier, Pietro Citati y, obviamente, por nuestro Mario Bellatin. Por cierto menos frecuente con respecto a una modalidad de referencia, es decir una presencia ficticia

² La bibliografía al respecto es bastante extensa. La redacción de este artículo se ha servido de algunos ensayos que sólo en parte tratan de la copresencia de texto narrativo e imagen fotográfica que interesa aquí, aún revelándose preciosos para reflexionar diacrónicamente sobre la incidencia de la técnica fotográfica en la concepción de la *mimesis*. Además de un recorrido histórico de esta “revolución invisible” –desde el momento en que la imagen ha adquirido la fuerza de una prueba generando el temor que el artista se redujera a un operador o técnico (véase las famosas reticencias de Baudelaire o Proust), hasta liberar el arte de la obsesión de reproducir la realidad (según la lección de los surrealistas)–, estos estudios se dedican sobre todo a tomar en cuenta la fotografía *in absentia*, es decir, cuando es capturada por la mirada de un autor que la convierte en elemento de narración en calidad de écfrasis. Véase Michele Cometa y Roberta Coglitore (eds.), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*; Diego Morimorio (ed.), *Gli scrittori e la fotografia*; Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*; Valeria Sperti, *Fotografia e romanzo: Marguerite Duras, George Perec, Patrick Mondiano*; y Michele Vangi, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkman, Julio Cortázar, W.G. Sebald*.

—tematizada o simulada— de la fotografía en el texto literario bajo forma de écfrasis, la modalidad iconotextual atrae un interés crítico cada vez más creciente que indaga la clase de interacción entre estos dos sistemas semióticos: cómo los autores escogen las imágenes, si su función es mimética o simbólica, si iluminan lo escrito o plantean pistas falsas y, en definitiva, cómo el texto narrativo y el documento fotográfico pueden recíprocamente “alterarse” dentro de una obra.

Para empezar, las seis breves novelas de Mario Bellatin a las que nos referimos son quizás uno de los ejemplos más emblemáticos e interesantes de uso de la imagen fotográfica en narrativa, porque en estos casos las fotos participan sin duda alguna en la construcción de la historia u orientan su interpretación —sobre todo hacia la ambigüedad—, pues su reproducción no es en absoluto marginal o irrelevante, ni su función, didascálica como aparenta ser. El sospechoso juego puesto en escena por el aparato fotográfico incorporado o añadido como apéndice a dichas obras, ha sido ya exhaustivamente comentado por Iván Salinas Escobar, Lourdes Dávila, Gersende Camenen, Craig Epplin y Gianna Schmitter (ver bibliografía). Para sintetizar sus análisis, recordamos que en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*, el material fotográfico es añadido como post-ilustración, y en cuanto tal y por los pies de foto que indican el referente en el texto, debería documentar una verdad, mientras que su carácter genérico, impreciso y borroso no comprueba otra cosa sino una ausencia de prueba y desenmascara una lúdica impostura, aún más donde las mismas fotos reaparecen en diferentes libros³. Lo mismo vale para *Perros héroes*, con la

³ Este uso ambiguo del aparato iconográfico podría sugerir un indirecto homenaje de Bellatin a *L'empire des signes* de Roland Barthes, en cuya nota introductora el escritor francés trata de dar una idea de la circulación del sentido entre texto e imagen y la desvinculación de significante y significado en la cultura japonesa: «Le texte ne ‘commente’ pas les images. Les images n’illustrent pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d’une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori*» (*Oeuvres complètes*, III 239).

diferencia de que aquí no hay “modo de empleo” por falta de subtítulos, y el aparato fotográfico que sigue al texto es verosímilmente documental, si no fuera, otra vez, por la pésima calidad de las imágenes, repetidas y de escaso interés, que en verdad muy poco ilustran de los sucesos narrados. En *Jacobo el mutante* y *Las dos Fridas*, en cambio, según anota Schmitter, las fotos están incorporadas al texto a la manera de W.G. Sebald, provocando una fragmentación que puede llegar a separar las frases, e instalando de esta manera un “mecanismo de zapping dirigido” entre foto y texto, que perturba la lectura a intervalos regulares (237). Sin embargo, mientras en *Jacobo el mutante* la monotonía de las fotos que muestran tierra, hierbas y agua en blanco y negro, juega como pura interferencia decorativa o eco en el recuento de la apócrifa novela de Joseph Roth, en *Las dos Fridas*, las fotos tienen una presencia gráfica más preponderante, que fuerza al texto a organizarse a su alrededor y no al revés, y además llevan subtítulos. Aquí se hace patente una complementariedad entre texto e imágenes donde estas ilustran detalles omitidos o solo evocados en la crónica del viaje al pueblo donde vive el supuesto “doble” de la artista mexicana, y por lo tanto Bellatin nos sorprende recurriendo, ocasionalmente, a una de las funciones clásicas de la ilustración, es decir la denotación.

Las novelas del autor mexicano-peruano están continuamente atravesadas por personajes reales ficcionalizados, muchos de los cuales son escritores, vivientes o muertos (Joseph Roth, Yukio Mishima, Alain Robbe-Grillet, Bohumil Hrabal, Iván Thays, Margo Glantz...), *last but not least*, Bellatin mismo, en primera persona autoficticia, o como su propio doble o heterónimo gracias a procesos de metamorfosis a los que el lector asiste y que constituyen en sí un argumento narrativo. El cuestionamiento de la identidad del autor, que está y no está en sus páginas según el lema del *je est un autre*, es quizás uno de los temas que más le obsesionan a Bellatin, siendo el eje del juego de ambigüedades que el escritor pone en escena una y otra vez, y que no acaba en sus novelas, sino que sigue en alguna medida en la vida real a través

de las fotos publicadas con cierta asiduidad en diferentes medios. Hay en esta mutua contaminación entre vida y obra, por un lado, una descarada transgresión de las reglas de la ficción narrativa, por otro, un intencional desenfoque en la elaboración de datos reales, donde incluso los amigos del autor que detectan muchos más detalles que el lector común (por ejemplo la presencia del hijo Tadeo o de la Sheika de la mezquita sufi que el autor atiende en el D.F.), asisten a su transfiguración literaria con una mezcla de familiaridad y extrañeza. La costumbre del autor de borrar límites entre lo literario y lo literal, hace que una de las narrativas definidas —con disgusto de Bellatin, más kafkiana o surrealista— sea paradójicamente, como ya le aconteció a García Márquez con el realismo mágico, una de las que se fundan mayormente sobre datos saqueados a su cotidiano. Por otro lado, podría asimismo decirse que es la vida misma del autor la que es inoculada por su literatura, como le acontece al Mishima/Bellatin contagiado por su propio libro *Salón de belleza* a través del actor que interpreta la versión teatral de la novela... (Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* 50). Como una pintura que rebosa del marco que debería contenerla, el personaje/Bellatin pasa directamente de las páginas de sus obras a su vida, prosiguiendo la construcción de su identidad huidiza e imaginaria, a través del discurso borroso y fragmentario de unas fotos parecidas a las que supuestamente documentan la existencia de Shiki Nagaoka, de un Mishima y una Frida redivivos, o del hombre inmóvil... Como observa Gersende Camenen, « Le jeu maintenu dans les textes avec l'autobiographie, transformant l'écrivain en un personnage de ses propres fictions, se reflète en effet dans l'utilisation de la photographie, laquelle prend le contre-pied de l'une de ses fonctions premières, celle consistant en authentifier et à se porter garante de vérité » (párr. 6). Hasta en los muchos retratos que aparecen en las portadas de sus libros, donde el autor posa en actitud sabia mostrando, como marca de fábrica, el brazo postizo con sus numerosas prótesis artísticas, Bellatin re-interpreta la fotografía de escritor (hoy en día convertida en género y utilizada como resorte en las estrategias editoria-

les) eligiéndola como lugar de reflexión sobre la figura del autor contemporáneo, cuya identidad es un simulacro, una construcción textual, una performance constituida por un conjunto de discursos y de gestos repetidos (Fig.2, Fig.3).



Fig. 2



Fig. 3

Y a propósito de la repetición y la intertextualidad “palinces-
tuosa” (Martinetto, “Palimpsestos en el universo Bellatin” 21)
que son los ladrillos utilizados por Bellatin para edificar la arqui-
tectura autárquica de su narrativa, Craig Epplin sugiere un parale-
lismo que nos llevará otra vez al discurso sobre la fotografía. En
su ensayo “Mario Bellatin: Literature and Data Imaginary”,
Epplin desarrolla la interesante idea de que la estrategia narrativa
de plagio auto-referencial y la proliferación de textos ya publica-
dos en que se funda el proyecto de *Los cien mil libros de Bellatin*,
funciona formalmente a la manera de una red hipertextual: “This
dynamic of reuse –comenta– exemplifies an archival impulse in
his aesthetics, reflecting the potential for endless dissemination of
contemporary data objects” (76). Sin embargo, sus textos y sus
fotos remiten al imaginario social de los datos digitales y su acu-
mulación masiva de forma crítica, señalando un desfase en su

relación con el mundo real. En definitiva la obra de Bellatin –entendiendo ya su vida y sus libros como un *unicum*– se compromete con el medio tecnológico contemporáneo y al mismo tiempo lo subvierte: la idea de crear reciclando y ensamblando fragmentos ya existentes mima el “data processing” y hasta parece remitir al *Uncreative writing* de Kenneth Goldsmith⁴, pero dentro de su universo el juego incesante entre proliferación y desaparición funciona más bien como un cuestionamiento de los conceptos de identidad y diferencia.

Así es para Mario Bellatin: lo literario no está necesariamente en el lenguaje –véase la ya difunta Escuela Dinámica de Escritores donde se prohibía la práctica de la escritura en favor de técnicas interdisciplinarias como la danza y la fotografía– sino en la yuxtaposición de contenidos heterogéneos en cuanto a forma y substancia. Se trata de lo que los norteamericanos llaman *mash-up*, es decir el diálogo lúdico entre realidad y ficción que crea materia literaria abarcando tanto la (re)-producción textual como la fotográfica o la de otros medios (Mariani/Schmitter 195-96). Y en este sentido la fotografía potencia el lenguaje de tal manera que convierte esta técnica, tradicionalmente pensada como *analogon* de la realidad, en un instrumento más al servicio de la ficción, o sea de la mentira. “Trans-genérica”, como la define Camenen, « l’écriture de Bellatin est également pluri-sémiotique dans la mesure où elle s’élabore dans le miroir de l’image. En effet, cette recherche des limites de la littérature se manifeste aussi à travers une série d’opérations textuelles, iconiques, plastiques et parfois “interventionnistes” qui interrogent l’art de narrer en mettant le texte face à l’image, dans un rapport de concurrence et/ou de

⁴ Citado por Epplin (70). A propósito de (auto)plagio y proliferación, Epplin establece también un interesante paralelismo entre el proyecto de *Los cien mil libros de Bellatin* y *Les cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau (72), y también menciona la ejemplar reseña de Bellatin a la nueva traducción de una novela de Yasunari Kawabata, donde el escritor no hizo más que ensamblar fragmentos de reseñas a su propia obra, limitándose a substituir su nombre por el del escritor japonés (74-75).

complémentarité ». Y concluye : « On peut même parler d'un devenir-image de l'écriture chez Bellatin. L'image apparaît en effet comme la frontière du texte, son autre sans cesse espéré, conjuré ou mimé » (2012). De hecho, a partir de 2001, los textos del autor han 'coqueteado' sin cesar con la fotografía, tanto en modalidad iconotextual (las seis novelas publicadas entre 2001 y 2009) como de referencia (*Libro uruguayo de los muertos*, 2012). A este propósito es interesante recordar la (des)proporción entre texto y documento fotográfico en las seis novelas que siguen el formato "texto-foto amalgama": *Shiki Nagaoka* con 42 páginas de texto y 50 fotos; *Jacobo el mutante* con 27 páginas de texto y 27 fotos; *Perros héroes* con 61 páginas de texto y 13 fotos; *Las dos Fridas*, con 43 páginas de texto y 63 fotos; *Biografía ilustrada de Mishima*: 55 páginas de texto y 50 fotos; *Los fantasmas del masajista* con 72 páginas de texto y 22 fotos (el número de páginas varía en ediciones diferentes de las citadas aquí –de acuerdo con el criterio gráfico– pero no la cantidad de fotos).

Ya a través de la falsa biografía de Shiki Nagaoka, Bellatin empezaba a reflexionar de forma metaliteraria sobre el potencial de la fotografía en una relación dialéctica con la literatura: "Años después se supo que el interés de Shiki Nagaoka por la fotografía, sólo tenía que ver con su temprana pasión por lo literario. Consideraba un privilegio contar con imágenes visuales enteras, que de algún modo reproducían al instante lo que las palabras y los ideogramas tardaban tanto en representar", y más adelante pregonaba la fotografía narrativa como "medio alternativo a la palabra escrita" conjeturando que pudiera ser "la forma en que sean concebidos los libros en el futuro" (*Obra reunida* 217). Años más tarde, en *El libro uruguayo de los muertos* –texto curiosamente falto de aparato fotográfico– el autor parece haberse definitivamente apropiado de las reflexiones de su personaje, postulando un proyecto al que había ya puesto mano con los cinco libros precedentes: "Me dedicaré sólo a escribir y a tomar fotos. Quiero sacar adelante este formato de texto-foto amalgama, que significa que no puede existir una sin la otra. La imagen sin el texto y viceversa" (124). Al

término de un uso concreto de la foto en narrativa, sin embargo, en esta novela en forma de carta-confesión Bellatin parece haber dado un paso más adelante con respecto a la idea misma de texto-foto amalgama, hacia una preeminencia de las imágenes: “Las fotos ocupan todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio. La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero” (43).

El hecho es que Bellatin, como apunta Diana Palaversich “emplea el discurso fotográfico de una manera postmoderna: presenta la imagen no como una prueba por excelencia de la referencialidad y de la (re)producción de significado, sino más bien como sitio en el cual lo real está siempre ausente” (29). Y, en verdad, la reflexión sobre literatura y fotografía arranca precisamente de la problemática del icono como imagen de una cosa ausente planteada por Platón y por la especulación aristotélica sobre la reminiscencia. Al mismo tiempo, nos recuerda Valeria Sperti, la sesión fotográfica detiene la vida, recuerda el rigor mortis; hipostasia el ser en estado de memorabilia, como teorizó Freud en *Duelo y melancolía*. La imagen fotográfica contiene en sí un silencioso *memento mori*, pues está conectada con la muerte precisamente por el *click* que bloquea el fluir del tiempo. Las cosas o las personas fotografiados son idealmente objetos perdidos y melancólicos por antonomasia, algo ausente que existe sólo en el *hic et nunc* de la observación (Sperti 13-15). La fotografía, en suma, para decirlo con Susan Sontag: “is both a pseudo-presence and a token of absence” (16). Si conectamos estas reflexiones a conceptos que vuelven incesantemente dentro del universo Bellatin, como los de presencia-ausencia, simulacro-copia, identidad-máscara, se entiende la fascinación del autor por el mundo de la fotografía, porque el eje de los discursos alrededor de este misterio moderno es el cuestionamiento de la identidad en el sentido amplio. La fotografía, nos dice John Berger, “quotes rather tan

translates” (483) las cosas y los eventos, porque en ella, como ya había anotado Barthes, la relación entre significantes y significados no es de “transformación” sino de “grabación”, y la aparente ausencia de un código refuerza el mito de lo “natural” fotográfico (*L’aventure sémiologique* 33). De hecho, mientras un dibujo sobre papel remite al modelo real o imaginario que uno guarda en la mente o tiene delante de los ojos, la foto no. La foto saca de lo real una huella, un instante, y expone a nuestra mirada una apariencia.

¿Qué citan las fotos de Bellatin? Quizás no esté fuera de lugar recordar aquí la etimología y el uso latino del término “persona” como máscara del actor, y luego el pasaje, en el siglo XIII y en lengua francesa, a “personnage” que hasta nuestros días significa “persona cuya vida (o parte de vida) merece transformarse en cuento” (Meacci 13-14). Barajar las apariencias –las máscaras, o sea, las personas– es uno de los juegos más practicados por la narrativa de Bellatin, hasta investir su biografía verdadera (Fig. 4, Fig. 5, Fig.6).

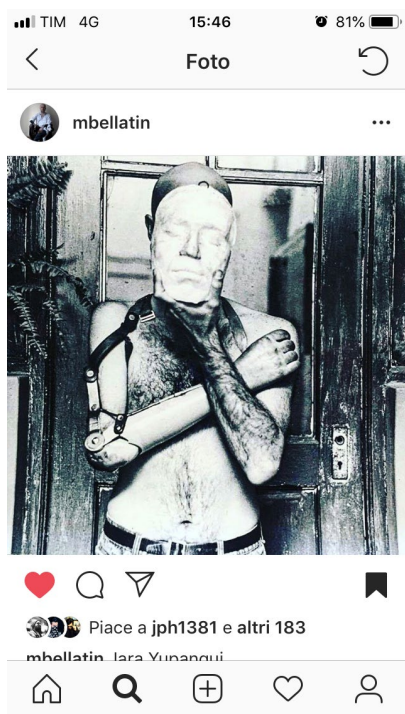


Fig. 4



Fig. 6



Fig. 5

Ya he recordado el famoso happening del Congreso de dobles⁵: cuando afirmo, quizás de forma un tanto arbitraria, que el autor extiende el juego a la vida real a través de las fotos publicadas en medios sociales, me refiero a que hay en éstas los mismos elementos de su cotidiano –perros, derviches, prótesis– que aparecen duplicados en sus libros justamente como si antes hubiesen pasado por el filtro fotográfico que les ha permitido acceder a una “realidad fantasma” (*Las dos Fridas* 10) (Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9).



Fig. 7

⁵ Se trata de un evento organizado en 2003 por Mario Bellatin que llevaba el título de “Escritores duplicados: narradores mexicanos en París”, donde actores no profesionales sustituían a los cuatro escritores mexicanos anunciados: Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitlor y José Agustín. Más tarde Bellatin publicaría los textos leídos por los dobles, acompañados por las fotos de dichos autores.



Fig. 8



Fig. 9

De alguna forma, por la impostura de apuntar a algo que está siempre ausente, la fotografía constituye para Bellatin el simulacro de la imposibilidad de narrar su propia vida o de vivirla sin ficcionalizarla. Algunas reflexiones de Barthes en *La chambre claire*, sobre todo donde profundiza el tema de la separación entre el sujeto y su propia imagen, parecen venir como anillo al dedo para ilustrar la actitud del escritor mexicano-peruano: « Car la Photographie, c'est avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité ». Y más adelante: « Devant l'objectif [...] je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (je me laisse) photographeur, je suis immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars) [...] je ne suis ni un objet ni un sujet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre” (29-30). Innumerables son los autorretratos de Bellatin que podrían tomarse como ejemplo, y de los que aquí he seleccionado tan solo tres (Fig. 10, Fig.11, Fig.12).



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

A propósito de las reflexiones de Barthes sobre fotografía, retomadas en diversos momentos de su obra, hay que señalar cómo el grande semiólogo francés no se cansaba de expresar su estupor frente a la duplicidad de la representación fotográfica —entre *obvie* y *obtus*—, y al carácter paradójico de “un mensaje sin código”⁶. Al comienzo veía entre escritura y fotografía una diferencia enorme subrayando cómo el escritor trabaja con materiales —las palabras— que conllevan un sentido en sí mismas, mientras que las imágenes fotográficas, según la clásica definición de Charles Peirce, son un “índice”, algo tautológico en relación al objeto retratado en cuanto reproducido miméticamente⁷. Sin embargo, Barthes acabó por reconciliar la fotografía con las otras formas de lenguaje, encontrando el lugar de su gramática y sus leyes en el destinatario al concebir una fenomenología de la mirada: « Comment lisons-nous une photographie ? Que percevons-nous ? Dans quel ordre ? [...] La photographie est verbalisée dans le moment même où elle est perçue, ou mieux encore : elle n’est perçue que verbalisée » (cit. en Vangi 56). Esto es evidente en la “lectura” de las imágenes producidas por Bellatín en Instagram, cuyo proceso de descifre es inmediato en la percepción de su aficionado lector, pues adquieren verdadera connotación según la gramática del universo “bellatinesco”. De hecho, el uso que el autor hace de la fotografía es anti-denotativo: asume los signos de otro sistema

⁶ Barthes llega a formular una distinción entre un “sentido obvio” y un “sentido obtuso” de la imagen, entendiendo por obvio, sus significados informativo y simbólico intencionalmente producidos por el autor y susceptibles de ser interpretados y, por obtuso, lo que en la percepción de una imagen se sustrae a ser claramente expresado, como un significante sin significado (Cf. *L’obvie et l’obtus: essais critiques III*).

⁷ « Avant même que l’écrivain le prenne, le mot a déjà une signification. Le matériau de l’écrivain est quelque chose que signifie déjà, avant lui, et avant tout le monde. Il travail avec des morceaux de matériaux qui ont déjà un sens [...] il y a une différence évidente » (« Sur la photographie », entrevista a Barthes de A. Schwartz y G. Mandery (*Œuvres complètes V* 933)). Y sin embargo, en el caso de Bellatín, como vemos, los fragmentos sacados de lo real en forma de fotografía vienen ya “equipados” de significación para su destinatario.

para hacer de ellos sus propios significantes (Barthes, *Eléments de sémiologie* 130). Aun sacando imágenes de su vida cotidiana, Bellatin las escoge en el modo icónico propio de la pintura, es decir remitiendo a un modelo que está siempre en otro lugar, ante todo en su mundo imaginario: piénsese en el guiño de algunos letreros o en sus kaftanes de sufi colgados como los trajes de tehuana de Frida... (Fig.13, Fig.14, Fig.15)⁸.



Fig. 11

⁸ Barthes: « La Photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture (Mapplethorpe représente une branche d'iris comme aurait pu le faire un peintre oriental) ; elle en a fait, à travers ses copies et ses contestations, la Référence absolue, paternelle, comme si elle était née du Tableau [...] Le 'pictorialisme' n'est qu'une exagération de ce que la Photo pense d'elle-même » (*La chambre claire: note sur la photographie* 54-55).



Fig. 13



Fig. 12

Preguntando a Bellatin, cuándo hubiese empezado su actividad en Instagram me ha contestado con extrema precisión: “en septiembre 2012”, añadiendo: “lo decidí cuando entendí que la fotografía ya no existía más”. Se trata de afirmaciones significativas pues el año 2012 coincide con la publicación de *El libro uruguayo de los muertos*, donde, a pesar de las reflexiones sobre las potencialidades expresivas de fotografía y palabra, abandonaba de hecho el formato *texto-foto amalgama*, para dedicarse “sólo a escribir y a tomar fotos”, por lo visto de manera separada... En la misma conversación a propósito de Instagram, Bellatin afirmaba que habría de definir este medio “el nuevo arte de hacer imágenes, donde en realidad es poco lo que se debe construir y mucho lo que se debe elegir”, y acababa asimilándolo a la costumbre infantil de “coleccionar figuritas”⁹. De hecho, el autor lleva ya cinco años en esta actividad que consiste en escoger fragmentos de su cotidiano, los cuales, si no presuponen una construcción, siguen respondiendo a la lógica de la repetición y acumulación lúdica que rige su mundo narrativo¹⁰. En definitiva, Mario Bellatin ha pasado de la cámara Diana de su infancia a lo digital de las redes sociales, cambiando de medio pero no de lenguaje, de estilo, de temas. Y si es verdad que la fotografía, sea cual sea el soporte, es de por sí fragmentaria, fenoménica, con tendencia a la parataxis porque yuxtapone sin concatenar, es suficiente la mirada de su lector ideal para encontrar nexos y referencias y es a esta ya ancha secta de iniciados que el discurso ininterrumpido del autor se dirige sin necesidad de anclarlo, salvo en raros casos y con patente laconismo, a algún que otro pie de página. Quizás sea en la polisemia tendiente a la dispersión, en la disposición a casillas y en el carácter virtual y aparentemente infinito de este archivo de

⁹ Conversación vía Whatsapp con la autora de este artículo con fecha del 17 de agosto del 2017.

¹⁰ La cuenta de Instagram de Mario Bellatin es administrada por él mismo (a diferencia de las cuentas de otros autores de renombre), es pública, y por lo tanto accesible a todas. Por esta razón incluí tan pocos ejemplos, invitando al lector a consultarla.

imágenes que es Instagram –simulacro de un más allá del libro o *Doppelgänger* de su obra completa– donde Bellatín haya por ahora encontrado el lugar secundario donde proseguir el discurso de su *bricolage* autoficticio, presuponiendo un mundo donde también la Fotografía con la mayúscula ha muerto.

Las tramas de la trama en la reconstrucción del tiempo. El cine ilimitado de Diego Bonilla

Héctor Perea

CEL-IIFL, UNAM/SNCA, Secretaría de Cultura

perea@unam.mx

Resumen: El fin de las vanguardias históricas trajo la muerte de una forma libre de hacer cine. A partir de entonces, el medio caería bajo el dominio de las convenciones de la novela y el teatro. Este ensayo analiza una nueva forma de creación cinematográfica, basada en uso ilimitado de la tecnología digital por parte de Diego Bonilla, uno de los artistas mexicanos más sólidos de la creación multimedia.

Palabras clave: Diego Bonilla, nuevo cine, creación multimedia, vanguardias históricas, neo vanguardia

Résumé : Le crépuscule des avant-gardes historiques a sonné le glas d'une manière libre de faire du cinéma. Le septième art est alors tombé sous la coupe des conventions romanesques et théâtrales. Le présent article analyse une nouvelle forme de création cinématographique fondée sur l'utilisation illimitée de la technologie numérique par le Mexicain Diego Bonilla, artiste phare de la création multimédia.

Mots-clés : Diego Bonilla, nouveau cinéma, création multimédia, avant-gardes historiques, néo-avant-garde

Abstract: Historical avant-gardes cut-off freedom in film creativity. From then on, cinema industry was defined by the conventions of the novel and the theatre. This essay analyses a new perspective on filming production, conceived by Diego Bonilla, one of the best multimedia Mexican artists, and on his unlimited usage of digital media.

Key words: Diego Bonilla, new cinema, multimedia creation, historical avant-garde, neo-avant-garde

El abuelo de la ficción y los bisnietos

¿De qué hablamos cuando hablamos de cine? En realidad, de muchas cosas a la vez. Entre otras, de su rica y no demasiado larga historia. Pero también de fidelidades y traiciones que han condicionado la existencia múltiple de uno de los fenómenos creativos más propositivos y complejos de los últimos cien años.

Desde su inicio como espectáculo el cine ha tenido distintas formas, intenciones, duraciones y sentidos. Primero, medio silente y de pocos rollos, siguió una clara inclinación hacia el espectáculo circense y la diversión de masas. Con el surgimiento de las vanguardias históricas anteriores a la Gran Guerra el cinematógrafo mostraría sus enormes virtudes lúdicas y revolucionarias, entre las que el juego del absurdo y las aplicaciones técnicas, en constante evolución, resultarían determinantes. El fin de estas primeras vanguardias trajo consigo la muerte, quizá más bien hibernación, de una forma libre de hacer cine y, con este cambio radical, el considerado ya como séptimo arte cayó bajo el dominio de las convenciones de la novela y el teatro. Del drama y el melodrama en su peor, invasiva y perniciosa forma. La que desvirtuaría casi por completo su virtud máxima. La más significativa, la verdaderamente original: el ser el vehículo fundamental de la fantasía, la movilidad y la libertad casi ilimitada. De la creación desbordada que, impregnada de juego y aparente o franco sin sentido, podía conseguir el aterrizaje revulsivo de la creación en el centro de la cruel o insulsa realidad. El cine fue en sus inicios el medio perfecto para la búsqueda, capturar y reinterpretación del sentido de una existencia desnuda, desestructurada. La mejor plancha para seccionarla y exhibirla en su apabullante injusticia y absurdo. Aunque también, en su belleza sin fronteras.

Le Voyage dans la Lune (1902)¹, cinta muda de Georges Méliès inspirada en las famosas obras de Julio Verne y H. G. Wells, coloreada cuadro por cuadro y de apenas 13 minutos de duración, fue calificada por Georges Sadoul como de “un humor fácil y

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=FrdVdKlxUk>.

atrayerente, una imaginación pueril y encantadora” (Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes* 29). Pero además, como un “logro artístico y comercial”. Y resulta de enorme interés el que la misma, aun apegada ya a la tiranía de la narrativa novelística y a su éxito económico, conecte casi a la perfección con cierta cinematografía y creación artística más bien marginales, críticas, del siglo XXI.

Sobre esto último cabría destacar la afinidad que guarda la obra de Méliès con la del artista sudafricano William Kentridge. Pero no sólo con la referida al ámbito de la cinematografía de duración breve, sino con buena parte de su producción visual y performática, medulares en el desempeño de un artista en plena mezcla de géneros y técnicas. La cercanía con las propuestas de Méliès la encontraremos también, desde luego, en el mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer, un creador multimedia difícil de clasificar que al concebir y desarrollar sus obras gusta de provocar la convivencia entre las formas digitales más actuales y determinadas propuestas tecnológicas *vintage*. En ambos casos, y siendo tan absolutamente distintas las inclinaciones personales y los medios utilizados, las ideas creativas de Kentridge y Lozano-Hemmer encontrarán puntos de contacto nacidos evidentemente del más puro disfrute del cine realizado por el gran mago francés de las imágenes, también creador de *À la Conquête du Pôle*. Uno de estos cruces de sentido será la necesidad de una crítica social animada dentro y por el arte que ambos desarrollan y que se ve, quizá como una referencia no del todo racional, en la forma en que el colonialismo aparece incluso en la cinta fantástica de Méliès, donde los monstruos lunáticos parecieran, en el fondo, la representación de indígenas americanos o africanos.

Un paso más allá de esta primera fascinación por una cinematografía iniciática se encontrará en la incipiente propuesta fílmica de Diego Bonilla (Ciudad de México, 1969), artista multimedia formado en su país y en los Estados Unidos, donde vive desde hace varios años. Su idea muestra, desde una concepción absolutamente renovadora de la producción, dramatización y exhibición

cinematográficas, un franco paralelismo técnico, con similar intención revolucionaria y de la que aún no se sabe la trascendencia, con la idea que del cine tuvo Georges Méliès. Por lo pronto la sofisticada innovación de Bonilla afecta no sólo la dimensión temporal sino también la argumental del producto cinematográfico. Tanto de manera sutil como radical.

El séptimo arte y el octavo pasajero

Méliès, aun bajo la influencia de unas formas novelísticas más o menos convencionales, logró por lo general la fusión perfecta entre una descripción narrativa impregnada de ingenuo realismo y la creación fantástica sin límites. *Le Voyage dans la Lune* es ejemplar en cuanto a lo anterior. Pero también será, repito, una metáfora perfecta del mundo conquistador que vio y sigue considerando como enemigo a vencer al otro, al extraño, al *alien* –en la múltiple interpretación anglosajona del término–. A ese ser incomprendible, agresivo frente al invasor a partir de su simple existencia. Los habitantes de la luna fueron para Méliès, de pronto, los mismos que figurarían un siglo después en multitud de obras de Kentridge, ya fuera plasmados en bocetos al carboncillo, en escultura y animaciones fílmicas en blanco y negro o en representaciones operísticas.

En casi todas sus manifestaciones los trabajos del artista pluri-dimensional sudafricano muestran por lo general la inclinación recurrente por un elemento, rasgo común también en determinadas líneas multimedia seguidas desde su inicio por el joven creador Lozano-Hemmer. Me refiero al gusto, a la pasión casi ritual por el uso de la sombra y su aplicación infinita sin importar el género de la obra. Por su uso de amplio espectro a partir del hecho de que, en esencia, la sombra existe en su delgada, evanescente forma, desde el momento mismo en que se da la convivencia entre la luz y los objetos, elementos siempre vivos dentro de la creación artística, sean estos animados o no. En su proyección sobre el suelo, los muros, las superficies en alto, tanto para Kentridge como para Lozano-Hemmer los cuerpos y sus sombras

será tan próxima al *alien* como al más cercano y cálido ente familiar.

La percepción, la simple sospecha de las sombras que han encandilado tanto a los creadores como a cualquier ser humano que haya visto *Nosferatu* (1922), la cinta de F. W. Murnau, en el caso de los dos artistas mencionados estará en sus obras personalmente más apreciadas. O cuando menos, en las que uno siente que podrían ser el centro palpitante de sus intereses del momento. Dos ejemplos de la aseveración anterior podrían ser: *Airborne Projection*², de Lozano-Hemmer, y la participación de Kentridge, mucho más que sólo escenográfica, en *La flauta mágica*³ mozartiana.

Películas vanguardistas en que la trama argumental ondulaba entre la narración novelística de hechos y la figuración abstracta, dadaísta o cubista de imágenes fueron, entre otras, *L'Étoile de Mer* (1928) y *Le Retour à la Raison* (1923), de Man Ray; *Anémic Cinéma* (1926), de Marcel Duchamp o *Le Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger, que Sergei Eisenstein consideraba “una de las raras obras maestras del cine” (Léger y Eisenstein, *Le Ballet Mécanique* “Presentación”)⁴. Todas ellas mantuvieron una franca oposición a la cinematografía narrativa convencional y estuvieron sobre todo emparentadas con una visualización pura, recreacional o crítica, opuesta por completo a la que buscaba reproducir o copiar el mundo y a adaptar historias literarias o argumentales a la pantalla. Desafortunadamente, estas últimas tendencias acabarían convirtiéndose en el surtidor por excelencia del cine intemporal. O sea, de una cinematografía del presente con perspectiva inamovible hacia el futuro.

Al pensar en la propuesta de Bonilla, sobre todo si se piensa en que, más allá de lo conseguido hasta el momento, su actual idea del cine podría llegar a significar una aportación tan radical

² <https://vimeo.com/171622158>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=hKzcbbEb7l4>

⁴ Sergei Eisenstein, en la “Presentación” de *Le Ballet Mécanique*, de Fernand Léger.

como la integración del sonido o el color al medio, coincido con lo que Alfonso Reyes previó hacia 1915 al señalar que los logros extraordinarios de las cintas mudas eran muy menores frente a las posibilidades futuras de la cinematografía, que él consideraba ya un arte, quizá en su etapa románica. Por lo pronto, para entender esta *iluminación* del regiomontano y poner en perspectiva los esfuerzos, la solidez y originalidad del trabajo desarrollado hasta ahora por Bonilla —que en el ambiente de los medios digital y cinematográfico se llegó a considerar como un callejón sin salida—, habría que tomar en cuenta otras líneas creativas seguidas por las neo vanguardias desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sobre todo aquellas nacidas bajo la impronta de la escuela parisina de los años veinte y dentro de la óptica experimental.

Entre los años sesenta y los noventa del siglo pasado se dieron movimientos poco ortodoxos dedicados expresamente a la concepción de un nuevo cine. Entre ellos la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés o, en México, la cinematografía nacida del Primer Concurso de Cine Experimental de 1964. Hoy los logros de Bonilla, que se nutren de algunas de aquellas influencias, parecieran próximos también al arte de esos años y a personalidades que fusionaron la creación cinematográfica con la plástica o visual, con el *performance* o el arte conceptual. Es el caso de Andy Warhol, el también teórico Malcolm Le Grice, Ulises Carrión y el propio Orson Welles en papel del cineasta total y absolutamente rompedor que llegó a ser en su testamento cinematográfico, apenas hace poco recuperado y completado en su postproducción, *The Other Side of the Wind* (1970-2018)⁵.

Una de las propuestas artístico-cinematográficas del presente, nutrida, como buena parta de las anteriores, tanto de las enseñanzas dejadas durante el breve pero intenso desarrollo de las vanguardias, históricas y actuales, como de los avances en la creación

⁵ Sobre esta faceta de los artistas, véase: Andy Warhol, *Outer and Inner Space* (1966); Malcolm Le Grice, *Threshold* (1972); Ulises Carrión, *A book* (1978). *The Other Side of the Wind*, la cinta de Orson Welles, se ve completa sólo en Netflix.

digital, es sin duda *All Things Fall* (2015)⁶, de Mat Collishaw, obra en la que el artista británico, al igual que Lozano-Hemmer, utilizó tecnología *vintage* junto con lo más actual de la impresión en 3D para lograr una perfecta animación visual. El montaje de su creación cinemática, heredera de la técnica del teatro de sombras, la linterna mágica y otros artilugios previos a la invención del cinematógrafo⁷, se llevó a cabo en la Villa Borghese de Roma en 2016. *All Things Fall*, posterior en varios años, es una suerte de reflejo y complemento de la sofisticada y, hasta donde sé, original visión que del cine y sus nuevas posibilidades ha llegado a tener Diego Bonilla.

El experimento visual de Collishaw, que hoy se puede apreciar en Internet gracias a su filmación *in situ*, fue en su momento una suerte de *performance* cinemático en el que se aprovechaba el principio esencial de la proyección cinematográfica: la persistencia retiniana que permite al ojo conservar por un instante las imágenes observadas antes de que se borren. *All Things Fall* fue y es en su consignación visual en Vimeo como aquellas representaciones muy comunes en las fiestas populares, circenses o carnales previas al funcionamiento del cinematógrafo. Las que anticipaban ya a Méliès y siguen existiendo en buena medida.

Constituido por un carrusel con series de piezas escultóricas en miniatura, aparentemente similares y de hecho en sutil evolución, la dramatización inglesa es en realidad una suma de escenas que adquieren vida propia y de conjunto conforme el movimiento mecánico y circular de la estructura va ganando velocidad. La animación de esta puesta en escena sobre las pasiones humanas concretaría una de las más violentas injusticias de la humanidad: *La masacre de los inocentes*. Inspirada, en el caso de la obra de Collishaw, en el pequeño óleo sobre cobre *Strage degli innocenti*, del pintor manierista ferrarese Ippolito Scarsella, conocido como

⁶ <https://vimeo.com/125791075>.

⁷ La muestra se completaba con videos digitales exhibidos en plasmas junto a las obras del Bernini, Caravaggio y multitud de otros pintores y escultores italianos, manieristas y barrocos.

Scarsellino (c. 1550-1620). En consonancia con el resto de los objetos artísticos exhibidos en la Villa Borghese, esta obra de Collishaw buscaba dialogar con la de Scarsellino perteneciente a la colección de esta galería romana que representa con fidelidad el gusto de Scipione Borghese. Tanto el movimiento como la tridimensionalidad, condicionados por el color blanco que recubre todos los elementos de la representación multi escénica, logran atraer el drama al siglo XXI, convirtiéndolo en una forma nueva de transmisión emocional para el espectador. En esto radica parte de la proximidad entre la propuesta de Collishaw y la de Diego Bonilla, poeta en sus orígenes. Aunque, de hecho, son varias las diferencias entre ambas formas de concebir la creación.

Otra obra emparentada hasta cierto punto con las ideas de Bonilla es el *performance* cinematográfico, o “instalación de realidad virtual”, *Carne y arena* (2018), de Alejandro González Iñárritu, en el que el público no observa sino *revive* por seis minutos y medio, a través de una intervención multimedia, la experiencia del migrante ilegal que se auto exila, o muere, al cruzar el desierto fronterizo México-estadounidense⁸.

El espacio, los ambientes, el tiempo

Diego Bonilla habla sobre la creación *Hypermedia*, que sería, en forma muy resumida, la experiencia creativa e interpretativa no lineal que ha superado ya la práctica hipertextual –usada sobre todo en los diccionarios y enciclopedias digitales– en que los vínculos o links puestos dentro de un texto o a partir de imágenes logran establecer una comunicación básica entre sí. A partir de la condición *Hypermedia*, el creador y el espectador conseguirán la deconstrucción de la obra en incontables fragmentos, la subsecuente expansión y reordenamiento aleatorio de los mismos y la recreación del producto artístico en mil y una posibilidades donde la definición del tiempo y el espacio elegidos a voluntad proyecta-

⁸ Véase la entrevista de CNN a González Iñárritu:
< <https://cnnespanol.cnn.com/video/exhibicion-escriptor-mexicano-gonzalez-inarritu-natpkg-carne-y-arena-inmigracion/> >

rán al infinito el desarrollo de nuevos films. O sea, la invención de multitud de nuevas historias originales a partir de la combinación ilimitada de los mismos elementos que conformaron la trama original.

Esta forma de liberación de la versión fílmica única tiene de hecho un par de antecedentes. En el universo del libro impreso encuentra una cierta empatía con la iniciativa de algunos autores, sobre todo de volúmenes infantiles, que, hace no mucho tiempo, invitaban al lector a brincar periódicamente de una página a otra del texto narrativo, cambiando así el curso convencional de la lectura y, con esto, el fujo de la aventura misma. Culminación de esta fórmula sería desde luego la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar. El traslado de la fórmula al plano digital multimedia produjo ficciones sueltas en libros de muy diversa extensión y calidad, en los que no siempre, quizá casi nunca, se llegaba a lograr una obra maestra –por usar una expresión casi en desuso dentro de la creación contemporánea– según la idea todavía en uso durante casi todo el siglo XX. El boom presumió aún este tipo de realizaciones ejemplares. *Afternoon, a Story* (1987-1990), creado con el programa Storyspace y escrita por Michael Joyce –quien alguna vez se pensó fuera nieto del autor de *Finnegans Wake*– en lo que se conoció como *electronic literature*, sigue siendo una obra de culto dentro de la corriente hipertextual. En el ámbito hispanoamericano, autores como el mexicano, con largas estancias en los Estados Unidos, Blas Valdez, y el peruano-venezolano, radicado en Madrid, Doménico Chiappe, han explorado ampliamente dentro de este campo. *Tierra de extracción*, novela multimedia de Chiappe, es quizá la obra más representativa en español de esta tendencia.

Brincar del cine que hemos conocido durante décadas tras el alejamiento u olvido de las propuestas vanguardistas por parte de la producción industrial al plano de la experiencia hipermedia representa dar un salto al vacío en el tiempo y el espacio. Pero también, en los tiempos, espacios y formas de la cinematografía mundial. La película *Roma*, de Alfonso Cuarón, mostró ya las posibilidades de un cine que se desenvuelve a partir de ambientes

—de espacios, dice González Iñárritu— que envuelven a su vez microhistorias y no necesariamente argumentos narrativos lineales, aun cuando éstos se encuentren siempre presentes como aspectos significativos de los ambientes.

En *A Space of Time*⁹, cinta ganadora del Primer Premio Internet/Multimedia del XXVI Festival Internacional de Cine de Moscú 2004 en que la trama se despliega a través de innumerables historias, Diego Bonilla comenzó a experimentar con la posibilidad de filmar y exhibir una cinta que fuera siempre distinta a partir de la manipulación voluntaria del tiempo, las preferencias argumentales y de personajes dentro de la aún llamada película. A diferencia de lo que sucede en la cinematografía actual, tanto en la de corte comercial como en la alternativa, el cine propuesto por Bonilla se desenvuelve entre el espacio del hipertexto, en que el espectador puede modificar el camino y desenlace de la historia propuesta, y el Hypermedia, en que cualquiera podría desestructurar por completo el film sin destruirlo, sino al contrario, infundiéndole una nueva vida. A partir de las opciones anteriores las películas, según el interés personal y bajo la absoluta incerteza de lo que se conseguirá, resultarán siempre novedad, incertidumbre, una posibilidad lanzada hacia el infinito. De esta forma el creador lo será de cuantas versiones de la cinta puedan recrear los espectadores. O bien él mismo, en papel de público-coautor, podrá hacer lo propio. El nuevo cine concebido por Bonilla será el tradicional: el nacido de la unidad de la pieza. Pero también, y antes que nada, el abierto a la eventualidad y la imperfección, a la ausencia de una manera impositiva y absoluta de existir del arte.

Accidental Occurrence (2017), el proyecto más actual y donde el artista mexicano afina hasta en el más mínimo detalle el desempeño técnico del programa digital, aparte de los logros cinematográficos, es sobre todo un prototipo experimental. Ganadora en España, el mismo año de su producción, del galardón a la Mejor

⁹ *Space of Time*. Trailer: <https://youtu.be/7huu2vefIRk>, y escena completa en: <https://drive.google.com/file/d/1FpL3HkWWExfmb1PpJxp1K4THlKmp-Dyx/view>.

Cinta Experimental de los Premios Latinos de la Fundación Mundo Ciudad, la película presenta en su Portal una versión final¹⁰ de 70 minutos más todas las versiones¹¹ que uno desee solicitar a partir de seis minutos. Cada una de estas será distinta de las demás. Como en el caso de la instalación multimedia de Brian Eno, el resultado de las peticiones fílmicas será la proyección al infinito de aquel *77 Million Paintings*. O sea, un número ilimitado de historias y matices cinematográficos.

En la cinta habrá un crimen, o varios; persecuciones armadas, o no; vida cotidiana de una familia de clase media, con más o menos anécdotas; quizá escenas en el bosque y/o en interiores de una casa... Y, desde luego, una o mil tramas posibles, por poner una delimitación práctica, económica, a la libertad de exposición en su más pura condición de azar. En esta última característica de *Accidental Occurrence*, y en general del cine realizado hasta ahora y –espero– hacia el futuro por Diego Bonilla, encuentro su mayor fortaleza y su más clara debilidad. Ambos sustantivos determinaron el fracaso de la última etapa cinematográfica de Orson Welles, quien una vez más, poco antes de morir, experimentaba de golpe la suspensión de una película. Pero también los dos hacen brillar hoy tanto a *The Other Side of the Wind* como a muchas otras cintas suyas que comparten con la anterior el ser obras de una originalidad sin par.

En el caso de Bonilla la fortaleza estaría en la genialidad técnica que demuestra con su raro y maravilloso artificio. Pero sobre todo en que tiene la mente y los ojos bien abiertos hacia el futuro artístico del cine. Su mayor fragilidad se encuentra en la valiente frialdad con que retar a la industria cinematográfica completa.

La idea fija del anciano personaje de Honoré de Balzac en *Le Chef-d'œuvre inconnu*, según la cual la experiencia creativa debería concretarse en la expresión del objeto único, inamovible, perfecto, y que en el caso del cine podría traducirse en la obtención del Óscar y de todos los grandes galardones del cine industrial que

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VYghp9mV9b8>.

¹¹ <https://www.modular.film/desenlace-accidental>.

suelen justificar la venta millonaria de los derechos de exhibición, es lo primero que desaparece en el horizonte del cine *Hypermedia*. Pues más allá de la obtención de algún premio experimental, sin influencia alguna en el porvenir económico de las películas, el fin último de la cinematografía creada por Bonilla sería obtener el único premio con peso específico sobre el proceso creativo: el de la libertad sin límites. Fenómeno que se dio cotidianamente en el mundo primitivo, el de la magia circense, de Georges Méliès, cuya única meta fue llegar a la luna en todas y cada una de sus producciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Anabel. "Recordar a Eunice Odio". *La ansiedad autorial: formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Margara Russotto (ed. y comp.). Caracas: Editorial Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, 2006. 371-391.
- Aguirre Aragón. "Ejercicios de estilo: la realidad alucinante de Centroamérica en la narrativa de Sergio Ramírez". *Encuentro*, 82 (2009): 69-86.
- Ahlers, Hans Peter. "Werner Bergengruen's Metaphysics of the Novelle", en *Monatshefte*, LXVI, 4 (1974): 387-400.
- Ambroggio, Luis Alberto. "Borges y Darío." *Fondo Documental Prometeo* (2007). Web. 2 noviembre 2018. <www.prometeodigital.org/.../FDP108_AMBROGGIO_BORGESDARIO.doc>
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Amorós Tenorio, Marta. "Poéticas de la hagiografía y la novela breve: el *Flos sactorum*, de Pedro de la Vega y las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes". *Verba Hispanica*, XV, 2 (2007): 9-24.
- Aranda, Julio. "Helena Paz, heredera universal de Elena Garro, según su testamento". *Proceso*. Ciudad de México (30 agosto 1998): 52-53.

- Arcos, Jorge Luis. "Padura y Heredia". Suplemento literario de *Revolución y Cultura*, La Habana, edición especial, 3 (2001).
- Arellano, Jorge Eduardo. *Panorama de la literatura nicaragüense*. Managua: Ediciones Nacionales, 1997.
- Avilés Fabila, René. "En Iguala. Homenaje a Elena Garro". *Excelsior*. Ciudad de México (27 septiembre 1997): 6.
- Baccolini, Raffaella y Tom Moylan. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nueva York: Taylor y Francis Group, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957. Traducción española *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Baer, Alejandro. *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- Baños Vallejo, Fernando. *La hagiografía como género literario en la Edad Media*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1989.
- _____. *Las vidas de los santos en la literatura medieval española*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es la novela*. Buenos Aires: Columba, 1961.
- Barthes, Roland. *Eléments de sémiologie*. Paris : Seuil, 1964.
- _____. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard-Le Seuil, 1980.
- _____. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.
- _____. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.
- _____. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques, l'art romantique, et autres œuvres critiques*. Henri Lemaitre (éd.). Paris : Éditions Garnier, 1962.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo* [1949]. Madrid: Cátedra. 2017.

- Becaccece, Hugo. “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa, ‘Y así sucesivamente’: Silvina Ocampo”, *La Nación* (28 junio 1987).
- Behar, Sonia. “Perspectivismo y ficción en *La novela de mi vida*: la historia como versión de sí misma”. *Memoria histórica, Género e Interdisciplinariedad: Los Estudios Culturales Hispánicos en el siglo XXI*. Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou (comp.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 23-29.
- Belinchón, Gregorio. “Nostalgia de la Cuba que no existió”, *El País*. Web. 19 diciembre 2018.
 <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/16/actualidad/1429187520_153793.html?rel=rosEP>
- Bellatin, Mario. *Obra reunida* vol. I. México: Alfaguara, 2005.
- _____. *Las dos Fridas*. México: Conaculta, 2008.
- _____. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009.
- _____. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- _____. *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. México: Editorial Sexto Piso, 2012.
- Belloni, Benedetta. “La voz de los descendientes. El horizonte cultural libanés en las novelas *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs y *En el verano, la tierra* de Carlos Martínez Assad”. *Resseña Iberística*, XXXIX, 105 (2016): 55-68.
- Beltrán Beltrán, Celia. “La influencia de la cultura occidental en los cuidados del cuerpo relativos a la estética, a la actividad física y a la alimentación”. *Cultura de los Cuidados* 34 (2012): 11-19.
- Benedetti, Mario. “Tres géneros narrativos”. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968. 14-29.
- Bennett, E. K y H. M. Waidson. *A History of the German Novelle*. London: Cambridge University Press, 1970.
- Berger, John y Mohr, Jean. *Another Way of Telling*. New York: Vintage International, Kindle Edition, 1995.
- Besse, Nathalie, “Sergio Ramírez en busca del tiempo perdido en *La fugitiva*”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervan-

tes, 2015. Web. 18 mayo 2019.
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/sergio_ramirez/obra/sergio-ramirez-en-busca-del-tiempo-perdido-en-la-fugitiva/>

- Bettetini, Gianfranco. *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani, 1984.
- Bioy Casares, Adolfo. *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*. Daniel Martino (ed.). Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- _____. *Borges*. Daniel Martino (ed.). Barcelona: Destino, 2006.
- Boccaccio, Giovanni. *Il Decamerone*. Michelle Scherillo (ed.). Milano: Ulrico Hoepli, 1924.
- Bonilla, Diego. *A space of time*, 2003.
- _____. *Accidental Occurrence*, 2017.
- Bonilla, Juan. “Auge del género: los diarios. La literatura del yo”. *La Galerna. La Revista del Manual de Ultramarinos*, 2016.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Serantes, 1923.
- _____. *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.
- _____. *Poemas (1923-1942)*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- _____. *El idioma de los argentinos* [1928]. Madrid: Alianza, 1998.
- _____. “Evaristo Carriego” [1930]. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión* [1932]. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “El acercamiento a Almotásim” [1935]. *Historia de la eternidad* [1936]. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. “El Aleph”. *El Aleph* [1949]. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. y Margarita Guerrero. *El “Martín Fierro” (1953)*. Madrid: Alianza, 1983.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- _____. *Obras completas*. Vol I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- _____. “La inmortalidad” [1978]. “El cuento policial” [1978]. *Borges Oral*. Madrid: Alianza, 1998.

- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Historiografía y hagiografía: vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada”. *Fronteras de la Historia*, 12 (2007): 53-78.
- Burkhard, Pohl. “Vender el boom. El discurso de la difusión editorial”. *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.). Barcelona: Edhasa, 2004. 165-188.
- Caballé, Anna. “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. J. C. Davis e Isabel Burdiel (eds.), Valencia: Universitat de València, 2005. 49-62.
- Camenen, Gersende. “Les étranges texte-image de Mario Bellatin: fiction biographique et photographie”. *Actes du colloque « Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités »*. Edwards, P., Lavoie, V., Montiern, J. P. (eds.), NYU/Paris : 26-27 octobre 2012. Web. 6 marzo 2019. <<http://phlit.org/press/?p=1995>>
- Campo, Ángel de, “Semana Alegre” [26 de julio de 1903]. *La Semana Alegre*. Miguel Ángel Castro (ed.). Ciudad de México: UNAM-IIB, 1991.
- Campra, Rosalba. “Fantástico y sintaxis narrativa”. *Revista Río de la Plata*, 1, París, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (1985).
- Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario Hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Cardona-López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1983.
- Casares García, Esther. “La función de la mujer en la familia. Principales enfoques teóricos”. *Aposta. Revista de Ciencias sociales*, 36 (enero-marzo 2008): 1-21.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares* [1613]. Harry Sieber (ed.). Madrid: Cátedra, 1980, 2 vols.
- Ceserani, Remo. *Guida allo studio della letteratura*. Bari: Laterza, 1999.

- Chiappe, Doménico. *Tierra de extracción*, 2000-2007.
- Cilento, Laura. “Siguen las firmas. Puestas en escena de autor en la literatura humorística de Carlos Warnes”. *Gramma*. 5 (2015): s.p. Web. 12 abril 2019.
<<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4243>>
- _____. “César Bruto: las incorrecciones del *Homo Typographicus*”. *Romanica Olomucensia*. XXX, 2 (2018): 273-286.
- Coblán, Felipe. *Proceso*. Ciudad de México, 784 (11 noviembre 1991): 56.
- Collishaw, Mat. *All Things Fall*, 2014.
- Collmann, Lilliam Olivia, “La escritura como acto subversivo: un análisis de *Hagiografía de Narcisa la Bella* de Mireya Robles”. *Crítica Hispánica*, IX, 1-2 (1987): 31-38.
- Cometa, Michele y Roberta Coglitore (eds.). *Fototesti: letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- Contreras Ríos, Isaura. “Cosecha de verano: novela corta y autoficción”, *Boletín*, 17 (diciembre 2013). Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Argentina. Web. 14 noviembre 2018. <<https://www.cetycli.org/cboletines/71bce93e20-isauracontreras17.pdf>>
- Cordero, José Antonio (dir.). *La cuarta casa. Retrato de Elena Garro*, 2002.
- Costanzo, Sabrina. “Affermazione e negazione del tempo in *La novela de mi vida* di Leonardo Padura Fuentes”. *Atti del VII Convegno Internazionale Interdisciplinare su “Testo, metodo, elaborazione elettronica”*. Messina: Andrea Lippolis Editore, 2011. 51-65.
- Cowdery, Lauren T. *The Nouvelle of Henry James in Theory and Practice*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- Croce, Benedetto. *Estética*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina, 1971.
- Cuarón, Alfonso. *Roma. Esperanto Filmoj*; Participant Media, 2018.

- Dávila, Lourdes. “Burla velada y fotografía en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*”. *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*, Ortega J., Dávila, L., (eds.). México: Universidad Veracruzana, 2012. 177-205.
- Definicion.de. Entrada: Poesía. Web. 9 octubre 2018. <<https://definicion.de/?s=poes%C3%ADa>>
- “Del archivo secreto de gobernación. Memoria gráfica del 68”. *Proceso*, edición especial (11 octubre 2002).
- Díaz y Morales, Magda y Norma Angélica Cuevas Velasco, (coords). *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*. Veracruz: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.
- Diegel, Anna. *Ciudadana trashumante. 9 ensayos sobre la obra de Mireya Robles*. Miami: Alexandria Library, 2015.
- Dosse, François. *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Duchamp, Marcel. *Anémic Cinéma*, 1926.
- Duchesne Winter, Juan. *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Earle, Peter G. “Octavio Paz y Elena Garro: una incompatibilidad creativa”, *Revista Iberoamericana*, LXXVI, 232-233 (julio-diciembre 2010): 877-897.
- Eco, Umberto. “Il comico e la regola”. *Alfabeta*. III, 21 (1981): 5-6.
- Eggelte, Brigitte. “Desarrollo histórico de la ‘Novelle’ en la literatura alemana”. *Boletín del Departamento de Literatura Española, Universidad de Valladolid*, 20 (1995): 71-84
- Eno, Brian. *77 Million Paintings*. All Saints, 2006.
- Epplin, Craig. “Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary”. *Revista de Estudios Hispánicos* XLIX, 1 (marzo 2015): 65-89.
- Escobar Arronis, José. “Literatura de ‘Lo que pasa entre nosotros’. La modernidad del artículo de costumbrismo”. *Sin*

- fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid: Editorial Complutense, 1994. 193-206.
- Ezama Gil, Ángeles. “Algunos datos para la historia del término ‘novela corta’ en la literatura española de fin de siglo”. *Revista de literatura* LV, 109 (1993): 141-48.
- Ezquerro, Milagros. *Théorie et fiction, le nouveau roman hispano-américain*. Montpellier: Centre d’Études et de Recherches Sociocritiques, 1983.
- Fernández, Macedonio, “Para una teoría de la humorística” [1944]. *Obras completas*. Tomo 3. Buenos Aires: Corregidor. 1974.
- Ferro, Roberto. “CarloS WarneS (césaR brutO): la letra del humor. ¿Quién nos rescatará de la seriedad?”. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik (ed.), Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996. 235-244.
- Foster, William. “Latin American documentary Narrative”. *PMLA* XCIX, 1 (enero 1984): 41-55.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vols. I-II. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Frank, Ana. *Diario de Ana Frank*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Freud, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, 1905)*. *Opere complete*. 5. Cesare Musatti (dir.). Torino: Bollati Boringhieri, 2013 [ed. digital].
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad* [1963]. Madrid: Cátedra, 2017.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- _____. *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. México: Alfabara, 1995.
- García de la Borbolla, Ángeles. “La hagiografía medieval. Una particular historiografía. Un balance del caso hispano”. *Hispania Sacra* LI, 104 (1999): 687-702.

- García Bonilla, Roberto. “Entrevista a Bárbara Jacobs”. *Carol dice y otros textos, antología personal*. Alicia Llarena (ed.). Ciudad de México: UNAM/ Ediciones Era, 2000.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- García Hernández, Arturo. “El orgasmógrafo es una sátira de la moral autoritaria, dice Enrique Serna”. *La Jornada*. Web. 8 diciembre 2001.
<<https://www.jornada.com.mx/2001/12/08/02an1cul.html>>
- García-Moreno, Cristina. “La perspectiva de género desde el estudio de la familia cubana”. Gras Velázquez, Adrián (coord.). *Todo sobre mi familia. Perspectivas de género*. *Revista Feminismo/s*, 23 (2014): 207-225.
- García Talaván, Paula “Reescritura de La Habana en la narrativa de Padura Fuentes”. *Les Ateliers du SALO* (2012): 49-60.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1963.
- _____. “La culpa es de los Tlaxcaltecas”. *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964. 269-283.
- _____. “El problema agrario sigue en pie después de 50 años de revolución”. *¡Siempre!* Ciudad de México, 185 (1965): 2-12.
- _____. *Un bogar sólido, de Antología de la literatura fantástica (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- _____. *Memorias de España. 1937*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1992.
- _____. *Andamos buyendo, Lola*. Buenos Aires: Mardulce, 1980.
- _____. *Inés*. Ciudad de México: Planeta Mexicana (Joaquín Mortiz), 2008.
- Gamero Cabrera, Isabel G. “Los límites del concepto de frontera en distintas teorías antropológicas posmodernas”. *Cinta de moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* [online], 52 (2015): 79-90. Web. 22 octubre 2018.

http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/52/ga_mero.html>

- Garboli, Cesare. “L’irrealità del cinema”. *Il «racconto» tra letteratura e cinema*. Albano, Lucilla (ed.). Roma: Bulzoni Editore, 1997. 23-36.
- Gené, Marcela. “Risatas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón”. *Políticas del sentimiento. El Peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. C. Soría et al. (comp.). Buenos Aires: Prometeo, 2010. 81-94.
- Genette, Gérard, *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- _____. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987 [2002, ed. digital].
- _____. *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- Giovannini, Fabio y Marco Minicangeli (eds.). *Storia del romanzo di fantascienza*. Roma: Castelvechi, 1998.
- Girondo, Oliverio. *Obras*. Buenos Aires: Losada, 1990.
- Glantz, Margo. “Elena Garro: ¿Scherezada o Malinche?”. *Más allá del Litoral*. Enrique Hülsz y Manuel Ulacia (eds.), Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, 1994.
- Gómez Moreno, Ángel. “La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre medievo y barroco, con no pocos apuntes cervantinos”. *Edad de Oro*, XXIII (2004): 249-278.
- _____. *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2008.
- González de la Garza, Mauricio. *El río de la misericordia*. México: Diógenes, 1967.
- González Iñárritu, Alejandro. *Carne y arena*. Mary Parent, 2018.
- González Pagés, Julio César. “Género y masculinidad en Cuba: ¿el otro lado de una historia?”. *Nueva Antropología* XVIII, 61 (septiembre 2002): 117-126.
- _____. “Feminismo y masculinidad. ¿Mujeres contra hombres?”. *Temas*, 37-38 (2004): 4-15.
- Güemes, César. “Elena Garro presenta mañana *Inés*. En México me siento como un extranjero cuando llega a un país desconocido”. *Financiero Cultural*. Ciudad de México (26 octubre 1995): 55-56.

- Harpman, Geoffrey Galt. "Ethics". *Critical Terms for Literary Study*. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.). Chicago: Chicago University Press, 1995. 387-405.
- Helft, Nicolás y Pauls, Alan. "Segunda mano". *El factor Borges*. Buenos Aires: F.C.E., 2000.
- Hernández, José. *Martín Fierro* [1872]. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Pilar Hernández Cobos (trad.). Ciudad de México: UAM-Iztapalapa, 1992. 173-193.
- Jacobs, Bárbara. *Las hojas muertas*. México: Ediciones Era, 1987.
- _____. "El primer recuerdo de un escritor". *La Jornada*, Ciudad de México (19 enero 1997). Web. 13 septiembre 2019 <<https://jornada.com.mx/1997/01/19/jacobs.html>>
- _____. *Dos libros (Escrito en el tiempo y Juego limpio)*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. *La dueña del Hotel Poe*. México: Ediciones Era/Conaculta/UANL, 2014.
- _____. *La buena compañía*. México: Ediciones Era, 2017.
- _____. "Bárbara Jacobs: Escribir es mi mejor manera de estar en el mundo". Entrevista de Jan Martínez Ahrens. *Babelia, El País* (11 agosto 2016). Web. 20 abril 2019. <https://elpais.com/cultura/2016/08/03/babelia/1470228563_728078.html>
- James, Henry. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Richard P. Blackmur (ed.). New York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- Jameson, Frederic. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- Jelin, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI España, 2002.
- Jitrik, Noé (dir.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: UBA, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997.
- Joyce, Michael. *Afternoon, a story*. Eastgame Systems, 1990.

- Hernández Alvídrez, Elizabeth y Arriarán, Samuel. *Nueva narrativa mexicana*. México: UPN/Bonilla Artigas Editores, 2014.
- Kamenszain, Tamara. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Enrique Foffani (pról.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- Kearney, Michael. “Fronteras y límites del estado y el yo al final del imperio”. *Alteridades*, 25 (2003): 47-52. Web. 22 octubre 2018. <<http://www.redalyc.org/pdf/747/74702506.pdf>>.
- Koczkas, Anca, “La dictadura del sexo. Cuerpo y perversión en ‘El orgasmógrafo’, de Enrique Serna”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 53 (2012): 1014-1019.
- Koestler, Arthur. *L'atto della creazione*. G. M. Nivi (trad.). Roma: Astrolabio-Ubaldini, 1975.
- Kurlat Ares, Silvia. “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”. *Revista Iberoamericana* LXXVIII, 238-239 (2012): 15-22.
- Kushner, Eva. « Articulation historique de la littérature ». *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*. Marc Angenot et al (éd.). Paris : PUF, 1989.
- “La vida plena de Lilia Ramos”. *La Nación*. 24 junio 2013. Web. 18 mayo 2019. <<https://www.nacion.com/viva/cultura/la-vida-plena-de-lilia-ramos/UMWMXLR77RBRNJXL5VIRA3URYE/story/>>
- Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto (eds). *La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*. México: Universidad de las Américas; Archivo General de la Nación, 2002.
- L'Astrophore*, SACIA (Téhéran), 2018.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- _____. *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Ciudad de México: La Cifra, 2011.
- Léger, Fernand et Dudley Murphy. *Le Ballet Mécanique*, 1924.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Paris : Mouton, 1974.

- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- Llarena, Alicia. *Carol dice y otros textos*. México: UNAM-Era, 2000.
- Lomelí, Francisco A. “La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos”. *Revista Iberoamericana*, 46 (2012): 129-144.
- Lozano-Hemmer, Rafael. *Airborne Projection*, 2013.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Otero, 1916.
- Luque Amo, Álvaro. “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Estudios de Literatura VII* (2016): 273-306.
- Mackenbach, Werner. “Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez”. *Iberoamericana*, 19 (2005): 149-166.
- Mancini, Adriana. “Silvina Ocampo: un juego de Dominó para una mujer de arena”. *Rassegna Iberistica* 85, Università Ca’ Foscari. Venezia: Bulzoni Editori (2007): 89-93.
- Mariani, Victoria y Schmitter, Gianna. “El Oriente al servicio de un mundo literario extraño: ¿objeto del relato o recurso estilístico?”. *La tradición orientalista en América Latina*, Ben Ayad, N. (ed.). Viña del Mar, Chile: Ediciones Altazor, 2015.
- Márquez Villanueva, Francisco, “Gabriel Miró y el *Künstlerroman*”. *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*. Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa Monzó Seva (coords.). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999. 89-110. Web. 20 octubre 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriel-miro-y-el-kunstlerroman/html/0081eca6-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63_8.html#I_0>
- Martí, José. “Semblanza de José Martí sobre Heredia”, *Multimedia Heredia* 2010, Ediciones Cubarte, Repositorio Institucional de la UNAM, 1888. Web. 10 diciembre 2018. <<http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/58533?show=full>>
- Martinetto, Vittoria. “Palimpsestos en el universo Bellatin”, *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*,

- Ortega J., Dávila, L., (eds.). México: Universidad Veracruzana, 2012. 15-33.
- “Mario Bellatin o la subversión de la autoficción: unas reflexiones a partir de *Disecado*”. *Inti*, 83-84, (primavera-otoño 2016): 174-84.
- Martínez, Oscar. *Border People: Life and society in the U. S. - México Borderlands*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994.
- Martínez Arnaldos, Manuel. *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Molina de Segura: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- Martínez Sánchez, Yuli Paola. “La novela de mi vida. Ficción biográfica del poeta José María Heredia”, *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, 101 (2017): 16-27.
- Mata, Óscar. “Los inicios de la novela corta en México”. *Literatura Mexicana* V, 2 (2018): 385-399.
- McBurney Mitchell, Robert. *Heyse and His Predecessors in the Theory of the Novelle*. Frankfurt: Joseph Baer, 1915.
- McMurray, George. “Sergio Ramírez’s Castigo divino as Documentary Novel”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* V, 2 (1990): 155-159.
- Meacci, Giordano. *Fuori i secondi. Guida ai personaggi minori*. Milano: Holden Maps/RCS Libri, 2002.
- Meletinsky, Eleazar. « Sociétés, cultures et fait littéraire ». *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*. Marc Angenot et al (éds.). Paris : PUF, 1989.
- Méliès, Georges. *Le Voyage dans la Lune*. Star Film, 1902.
- Melgar, Lucía y Gabriela Mora (eds.). *Elena Garro: una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- Merino, José María. “Un viaje al centro”. *Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 1 (2003): 25-32.
- Merlo, Pepa, “Elena Garro. Historia de una lúcida locura”. *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*, IX Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest: Universidad Eötvös Loránd, 2014. 263-271.

- . “Cuando una mujer no es mágica...”, *Cuadernos hispanoamericanos* (1 mayo 2017). Web. 20 septiembre 2019.
<<https://cuadernoshispanoamericanos.com/cuando-la-mujer-no-es-magica/>>
- Monge, Emiliano. *Las tierras arrasadas*. Ciudad de México: Literatura Random House, 2015.
- Montaldo, Graciela *et al.* “Girondo”. *Yrigoyen, entre Borges y Art (1916-1930)*, Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Montemayor, Carlos. *La violencia de Estado en México*. Ciudad de México: Debate, 2010.
- Mora, Gabriela. *Elena Garro. Correspondencia con Gabriela Mora (1974-1980)*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- Morales, Juan Rafael. *Escribo para recordar*. San José: EUNED-ASEPROLA, 2000.
- Morán, Fernando. *Novela y semi-desarrollo*. Madrid: Taurus, 1971.
- Moreno Hernández, Carlos. “Un cursi (1842)”. *Espectáculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 25 (2003).
- Moreno, César. *Tráfico de almas: ensayo sobre el deseo de la alteridad*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia-ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions, 2010.
- Moreno Claros, Luis Fernando. *Babelia* (8 julio 2006). Web. 31 octubre 2018.
<https://elpais.com/diario/2006/07/08/babelia/1152316227_850215.html>
- Mormorio, Diego (ed.), *Gli Scrittori e la fotografia*. Rome: Riuniti, 1988.
- Mosqueda Corral, Raquel. *Enrique Serna o nadie se salva (La narrativa de un escritor contemporáneo)*, Tesis doctoral. Ciudad de México: UNAM, 1997.

- Moya, Tamara. “Laurent Cantet: ‘Rodar en Cuba fue fácil, nadie controló lo que se dice en la película’”, *Fotogramas*. Web. 20 enero 2019.
 <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Regreso-a-Itaca/Laurent-Cantet-Rodar-en-Cuba-fue-facil-nadie-controlo-lo-que-se-dice-en-la-pelicula>>
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untained Sky*. Colorado: Westview Press, 2000.
- Muñoz, W. Oscar. *Narradoras costarricenses. Antología de cuentos*. Costa Rica: EUNED, 2006.
- Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu*. Prana Film Berlin GmbH, 1922.
- Mussachio, Humberto. *Historia del periodismo cultural en México*. Ciudad de México: Conaculta, 2007.
- “Niegan cargos los cinco señalados”. *Excélsior*, Ciudad de México (7 octubre 1968): 18.
- Noguez, Dominique, “Estructura del lenguaje humorístico”. *Cuadernos de literatura* 1 (1982): 13-39.
- Ocampo, Silvina. “Autobiografía de Irene”. *Espacios métricos*. Buenos Aires: Sur, 1944.
- _____. “Autobiografía de Irene”. *Autobiografía de Irene* [1949]. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- _____. *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Tusquets, 1988.
- _____. “La estatua de arena”. *Página 12* (24 julio 2005).
- _____. “¿Prosa o verso?”, poema inédito. Archivo personal.
- Olaso, Ezequiel de. “Sobre la obra visible de Pierre Menard”. *Borges y la filosofía*. Gregorio Kaminsky (ed.), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994.
- Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes : Jaqueline Chambon Éditions, 2002.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Barcelona: Bruguera, 1974.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Rafael de la Vega (trad.). Madrid: Gredos, 1972.

- Pacheco, José Emilio. [Texto sin título], *Los narradores ante el público*. Vol. 1, Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1966.
- _____. *Borges; una invitación a su lectura*. Ciudad de México: Raya en el Agua, 1999.
- _____. *Inventario*. Ciudad de México: Era-El Colegio Nacional-UAS-UNAM, 2017.
- Padura Fuentes, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- _____. “Toda La Habana desde una azotea”. *Babelia*. (*El País*). Web. 1 febrero 2019.
<http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/08/babelia/1436366135_005570.html>
- _____. *José María Heredia. La patria y la vida*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui* XXXII, 1 (2003): 25-38.
- Palazón, Gema D. *Memoria y escrituras de Nicaragua. Escritura y discurso testimonial en la Revolución Sandinista*. Paris : Publibook, 2010.
- Pardo Fernández, Rodrigo. “La novela negra de la frontera: violencia y subversión”. *Mitologías hoy*, 6 (2012): 9-17.
- _____. “La ficción narrativa de la frontera: El río Bravo en tres novelas mexicanas”. *Frontera Norte*, 49 (2013): 157-178.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- _____. *Memorias*. México: Editorial Océano, 2003.
- Peña Iguarán, Alina. “Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra. *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge”. *Mitologías hoy*, 17 (2018): 135-149.
- Pérez Bowie, José Antonio. “La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión”. *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. J. A. Pérez Bowie (ed.). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003.

- ____. “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”. *Revista Arbor* CLXXVII, 699-700, Madrid, CSIC (2004): 593-594.
- Perilli, Carmen, “Mitologías de autor en la escritura de Leonardo Padura Fuentes. entre Heredia y Hemingway”. *Revista Iberoamericana* LXXIX, 244-245 (2013): 989-999.
- Phillippart de Foy, Guy (ed.). *Hagiographies : Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*. Vol. 3. Turnhout: Brepols Publishers, 2001.
- Picard, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV (1981): 115-122.
- Piglia, Ricardo. Piglia, Ricardo. “Borges como crítico”. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. 149-169.
- ____. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelleté*”. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Eduardo Becerra (ed.). Madrid: Páginas de espuma, 2006. 187-205.
- ____. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 28 (2009): 81-93.
- Plata, Francisco. *La novela de artista: el künsterroman en la literatura española finisecular*. Tesis doctoral inédita. Texas: The University of Texas at Austin, 2009.
- Pleitez Vela, Tania. “‘Soy pero no soy’. Antifaces en Sergio Ramírez”. *Fronterad. Revista digital* (28 julio 2011). Web. 18 mayo 2019.
 <<http://www.fronterad.com/index.php?q=%E2%80%9Csoy-pero-no-soy%E2%80%9D-antifaces-en-sergio-Ramirez>>
- Poniatowska, Elena. “La biografía de Elena Garro en la oficina de inteligencia de Estados Unidos”. *Progreso*, Ciudad de México (23 de marzo 1992): 29.
- ____. “Elena Garro: la partícula revoltosa”. *Las siete cabritas*. Ciudad de México: Tlalparta, 2001. 87-106.
- ____. *La noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1971.

- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Prieto, Martín. “El canto de las estrellas”. *Zona de prólogos*. Paulo Ricci (comp.). Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- Ramírez, Luis Enrique. *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*. Ciudad de México: Raya en el Agua, 2000.
- Ramírez, Sergio. *La fugitiva*. Barcelona: Alfaguara, 2011.
- _____. “Entrevista a Sergio Ramirez”. Web. 18 mayo 2019. <<http://www.casamerica.es/literatura/sergio-ramirez-y-su-fugitiva>>
- Ramírez, Sergio y Marcos Fabián Herrera Muñoz. “La literatura inventa la Historia. Entrevista a Sergio”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 18 mayo 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/sergio_ramirez/obra-visor/la-literatura-inventa-la-historia-entrevista-a-sergio-ramirez/html/28717f0d-0673-4f8f-ab1d-fdda2d114486_2.html#I_0>
- Ramírez, Sergio y Karly Gaitán Morales. “Secretos del arte de escribir. Entrevista a Sergio Ramírez”. Alicante: Cervantes Virtual. Web. 18 mayo 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/sergio_ramirez/obra-visor/secretos-del-arte-de-escribir-disertaciones-sobre-periodismo-y-literatura/html/68aaf6e9-f8db-4ee8-9133-ded8729dacad_2.html#I_0>
- Ramírez, Sergio y González Ivaro. “Defiende al ‘mentiroso’”. *Mural*, Guadalajara, México, 16 (11 marzo 2005).
- Ramos, Luis Arturo. “Notas largas para novelas cortas,” en *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Gustavo Jiménez Aguirre *et al.* (eds.), t. 1. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Fundación para las Letras Mexicanas, 2011. 37-48.
- Ray, Man. *L'Étoile de Mer*, 1928.
- _____. *Le Retour à la Raison*, 1923.

- Redruello, Laura. “Habana Abierta: el reencuentro en el documental cubano”. *La Gaceta de Cuba*, La Habana, UNEAC, 2 (2006).
- Remón-Raillard, Margarita. “Mirada cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”. *Ilcea. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*. 18 (2013): 1-24.
- Rey de Guido, Clara y Guido, Walter (comp.). *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1987.
- Ricœur, Paul. *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*. Paris : Seuil, 1986.
- Rincones, Rodolfo. “La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión”. *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 11 (2004): 62-70.
- Ripstein, Arturo. *El otro*, 1984.
- Rivera, Jorge B. “César Bruto, Landrú, Copi y otros. Humorismo y costumbrismo (1950-1970)”. *Capítulo. 116. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1981.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- Robles, Mireya. *Hagiografía de Narcisa la Bella* [1985]. Madrid: Recalcitrantes, 2016.
- Rodríguez Braña, Eva. “La fugitiva de Sergio Ramírez” (16 abril 2011). Web. 18 mayo 2019.
<<http://caxigalinas.blogspot.com/2011/04/la-fugitiva-de-sergio-ramirez.html>>
- Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”. *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord. e introd.). México: Siglo XXI, 1988. 139-166.
- Rogers, Geraldine. *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EULP, 2008.

- Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Testimonios sobre Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo, 2002.
- Rosenfeld, Daniel. *Cornelia frente al espejo*, 2012.
- Russotto, Margara. “Propuesta de cultura: visiones de Costa Rica en las escritoras de la modernidad centroamericana (Yolanda Oreamuno, Eunice Odio, Carmen Naranjo)”. *Revista Iberoamericana* LXXI, 210 (enero-marzo 2005): 177-188.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative Across Media: The Language of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI, 2004.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- _____. *El arte de narrar: poemas*. Madrid: Planeta, 2012.
- Saldías R., Gabriel. “Cercanías y fronteras entre lo fantástico y lo distópico”. *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. David Roas y Patricia García (eds.), Málaga: E. D. A. Libros, 2013. 173-186.
- Salinas Escobar, Iván. «Photo et mot: les possibilités narratives de l’image». *Trans. Revue de Littérature générale et comparée*, 2 (2006). Web. 6 marzo 2020. <<http://trans.revue.org/153>>
- Sánchez Ortiz, Miguel. “Un registro de lo cotidiano”. *Bit.Arte. Revista Cuatrimestral de humanidades* XII, 22 (2000): 121-127.
- Sargent, Lyman Tower. “Utopia – The Problem of Definition”. *Extrapolation* XVI, 2 (1975).
- _____. “The Three Faces of Utopianism Revisited”. *Utopian Studies* V, 1 (1994).
- Sarlo, Beatriz. *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- _____. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulaciones periódicas en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.
- _____. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de vista*, 86 (2006): 1-6.

- Sasturain, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Scarsella, Ippolito. *Strage degli innocenti*. Ca. 1550-1620.
- Schmitter, Gianna. “El formato *texto-foto amalgama* de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales”. *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. P. Peyraga, M. Gautreau, C. Peñ Ardid y G. Kepasojo (eds.). Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2016.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias* [1896]. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- Sellars, Simon y Dan O’Hara (eds.). *Extreme Metaphors: Interviews with J. G. Ballard 1967-2008*, Fourth Estate/HarperCollins, 2012.
- Serna, Enrique. “El orgasmógrafo”. *El orgasmógrafo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001. 75-126.
- Sesma, Loreto. “Balcones de odio, envidia y miedo”. *El Cultural* (5 de octubre 2018): 6.
- _____. *Alzar el duelo*. Madrid: Visor, 2018.
- Scholz, László. “La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?”, *XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. Madrid: Trama editorial-CEEIB, 2013. 1073-1079.
- Soledad, María de. “La vida... hay poco que creer”. *El Progreso Semanal*. Web. 15 enero 2019.
<<http://progresosemanal.us/20060202/la-vida-hay-poco-en-que-creer/>>
- Sontag, Susan. *On photography*. London: Penguin, 1987.
- Soriano Salkjelsvik, Kari. “Escritura y santidad: *Hagiografía de Narcisa la Bella* de Mireya Robles”. *De lo sagrado y lo profano. Mujeres tras/entre/sin fronteras*. Arriaga Flórez, Mercedes et. al. (eds.). Sevilla: Arcibel Editores, 2009. 495-503.
- Sorókina, Tatiana. “Enrique Serna: *Amores de segunda mano*. El juego entre el placer, el goce y la reflexión del texto”. *Tema y Variaciones de la Literatura* 22 (2004): 135-156.
- Soto, Francisco. “La representación del personaje femenino en *Hagiografía de Narcisa la Bella* de Mireya Robles”. *Mester*,

- UCLA, XX, 2 (1991): 1-9. Web. 2 febrero 2019.
 <<https://escholarship.org/uc/item/13k017ph>>
- Sperti, Valeria. *Fotografía e romanzo: Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*. Napoli: Liguori Editore, 2005.
- Suvin, Darko. "Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genology, a Proposal, and a Plea". *Studies of Literary Imagination* 2 (1973).
- Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris : Seuil, 1978.
- _____. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (trad.). Ciudad de México: Premia Editora de Libros S.A. C., 1981.
- Trotta, Tiziana. "'Regreso a Itaca' refleja la fractura cubana". *14 y medio*. Web. 16 enero 2018.
 <http://www.14ymedio.com/cultura/Regreso-Itaca-refleja-fractura-cubana_0_1760823902.html>
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1982.
- Valbona, Rima de. *Yolanda Oreamuno*. Costa Rica: EUNED, 2006.
- _____. "Yolanda Oreamuno el estigma del escritor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 270 (diciembre 1972): 474-500.
- _____. "La búsqueda de un legado literario: Yolanda Oreamuno y Eunice Odio". *La Nación* (7 abril 2016). Web. 18 mayo 2019.
 <<https://www.nacion.com/viva/cultura/la-busqueda-de-un-legado-literario-yolanda-oreamuno-y-eunice-odio/MIK366MJ45AWXAEG2M6G2IOBW4/story/>>
- Valentini, Francesca. "La violencia del silencio: sexualidades disidentes, denegadas, exiliadas". *I Jornadas Internacionales Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales*. Buenos Aires (2-4 agosto 2017). Web. 3 marzo 2019.
 <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/408/208>>
- Valverde, Álvaro. "Público, no lectores". *El Cultural* (5 octubre 2018): 7.

- Vangi, Michele. *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkman, Julio Cortázar, W.G. Sebald*. Udine: Campanotto Editore, 2005.
- Vázquez, Lucio. *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Tomo 2, Buenos Aires: Eudeba, 1985.
- Vila, Pablo. “Tropos identitarios en la frontera México/Estados Unidos”. *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 3 (2000): 89-111.
- Villoro, Juan. *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Villoro, Juan. *La vida que se escribe. El periodismo cultural de José Emilio Pacheco*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2017.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Santa Clara: Universidad central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958.
- Warnes Carlos / César Bruto. *El Pensamiento vivo de César Bruto*. Buenos Aires: La Cuerda Floja, 1946.
- _____. *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* [1947]. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1966.
- _____. *Los grandes invento deste mundo*. Buenos Aires: Del Pórtico, 1952.
- _____. *El secretario epistolárico*. Buenos Aires: Sociedad Latinoamericana, 1955.
- _____. *Brutas biografías de bolsillo*. Buenos Aires: Ediciones Airene, 1972.
- _____. *Brutos consejos para futuros gobernanteS* [1973]. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Weeks, Jeffrey. *Sexualidad*. Ciudad de México: Paidós, 1999.
- Weing, Siegfried. *The German Novella: Two Centuries of Criticism*. Columbia, SC: Camden House, 1994.
- _____. “The Genesis of Goethe’s Definition of the ‘Novelle’”. *The Journal of English and Germanic Philology*, LXXXI 4 (1982): 492-508.
- Welles, Orson. *The Other Side of the Wind*, 1970-1976.

Wolf, Naomi. *El mito de la belleza* [1990]. Barcelona: Salamandra, 1992.

Yáñez, Mirta y Bobes, Marilyn (comp.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

INDEX NOMINUM

- Abu-Tahoun Recio,
 Marwan, 230, 232, 237
- Agustín, José, 252
- Alas, Leopoldo, 167
- Alberti, Rafael, 209
- Alcoforado, Mariana, 60
- Allende, Salvador, 122
- Alvarado Tenorio, Harold,
 173
- Ambroggio, Luis Alberto,
 173, 273
- Amighetti Ruiz, Francisco,
 67, 70
- Amorós Tenorio, Marta,
 103, 273
- Anzaldúa, Gloria, 150, 273
- Appadurai, Arjun, 151, 273
- Arellano, Jorge Eduardo, 61,
 274
- Aretino, Pietro, 60
- Arévalo Martínez, Rafael,
 172
- Aristóteles, 32
- Arlt, Roberto, 32, 173, 287
- Artigas, José, 60
- Baccolini, Raffaella, 134-135,
 274
- Bachelard, Gaston, 89, 274
- Bachmann, Ingeborg, 231
- Baer, Alejandro, 91
- Bakhtine, Mikhail, 16-17, 19-
 23, 83, 274
- Balleza Dávila, Yrma
 Patricia, 9
- Balzac, Honoré de, 271
- Baquero Goyanes, Mariano,
 174, 177, 274
- Barahona Streber, Óscar, 67
- Barrera, Trinidad, 6, 43
- Barroso, Salvador, 121

- Barthes, Roland, 83, 241-242, 250, 254, 256-257, 274, 296
- Baudelaire, Charles, 50, 170-171, 177, 241, 274
- Behar, Sonia, 80, 82, 275
- Bellatin, Mario, 9, 239-244, 246-250, 252, 254, 256-257, 259-260, 275, 277, 279, 285-286, 289, 294
- Belloni, Benedetta, 217, 275
- Beltrán Beltrán, Celia, 146, 275
- Benedetti, Mario, 174-175, 177, 275
- Benedictis, Olga de, 72
- Bennett, E. K., 166, 168-169, 275
- Bergamín, José, 209
- Berger, John, 241, 249
- Berlioz, Louis Hector, 60
- Bernini, Gian Lorenzo, 267
- Bertheau, Margarita, 70
- Besse, Nathalie, 56, 275
- Betinotti, José, 189
- Bettetini, Gianfranco, 86, 276
- Bioy Casares, Adolfo, 31, 40, 174, 276
- Boccaccio, Giovanni, 137, 165, 167-168, 276
- Boccuti, Anna, 8, 179
- Bocelli, Andrea, 137
- Bolaño, Roberto, 231
- Bolívar, Simón, 60, 273
- Bombal, María Luisa, 173
- Bonilla, Diego, 9, 211, 261, 263-268, 270-272, 276, 284
- Bonilla, Juan, 211
- Bordieu, Pierre, 83
- Borges, Jorge Luis, 6, 29-37, 40, 114, 116-118, 123-125, 127-129, 167, 173, 209, 273, 276, 283, 287-288, 293
- Borghese, Scipione, 267-268
- Borja Gómez, Jaime Humberto, 98, 277
- Bouvier, Nicolas, 241
- Bradbury, Ray, 123, 134
- Brandon Ndjocu, César, 230
- Breton, André, 241
- Bruto, César, 8, 179, 182-195, 197, 199
- Bukowski, Charles, 231, 236
- Burton, Richard Francis, 129
- Caballé, Anna, 219
- Cabrera Infante, Saba, 85
- Camenen, Gersende, 242, 244, 247, 277
- Campanella, Tomás, 134
- Campo, Ángel de, 130, 277
- Campos, Marco Antonio, 113
- Campra, Rosalba, 30, 277
- Camprubí, Zenobia, 204
- Cannavacciuolo, Margherita, 7, 133

- Cantet, Laurent, 84-86, 88, 91, 288
- Capizzano, Eugenia, 39
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 267
- Cardona-López, José, 8, 163, 170
- Carmona, Marina, 54, 56, 60, 65-66, 68-69
- Carriego, Evaristo, 34-35, 129, 276
- Carrión, Ulises, 266
- Casanova, Giacomo, 137
- Cecere, Fabiola, 7, 75
- Celaya, Gabriel, 236
- Cervantes, Miguel de, 118, 165-166, 168, 273, 276-277, 282, 291
- Ceserani, Remo, 180
- Chacel, Rosa, 204
- Chatwin, Bruce, 241
- Chávarri, Enrique, 130
- Chiappe, Doménico, 269, 278
- Chocano Gastañodi, José Santos, 118
- Cilento, Laura, 183-184, 186-187, 278
- Citati, Pietro, 241
- Collishaw, Mat, 267-268, 278
- Collmann, Lilliam Olivia, 106, 278
- Concha, Jaime, 61
- Contreras Ríos, Isaura, 221, 226, 278
- Corneille, Pierre, 19
- Corominas, Joan, 119
- Cortázar, Julio, 59, 174, 199, 234, 241, 269, 296
- Cowdery, Lauren T., 172, 278
- Croce, Benedetto, 30-32, 278
- Cruz González, Manuel de la, 70
- Cuarón, Alfonso, 269, 278
- Cuenca Prado, Luis Alberto de, 231
- Cuevas Velasco, Norma Angélica, 145, 279
- D'Alembert, Jean le Rond, 60
- D'Épinay, Louise, 60
- Dahlman, Juan, 33
- Darío, Rubén, 36, 55, 173
- Dávila, Lourdes, 242
- Díaz y Morales, Magda, 145, 279
- Dickens, Charles, 36
- Diderot, Denis, 60
- Diegel, Anna, 106-107, 279
- Domingo Longares, Irene (Irene X), 230
- Domínguez Gutiérrez, M. del Carmen, 7, 95
- Dosse, François, 55, 279
- Dostoyewski, Fiódor Mijáilovich, 36

Duchamp, Marcel, 265, 279
 Duchesne Winter, Juan, 61, 279
 Echandi, Mario, 72
 Eco, Umberto, 197, 279
 Eisenstein, Sergei, 265
 Elizondo, Salvador, 252
 Enríquez Hernández, Gabriel Manuel, 8, 215
 Epplin, Craig, 242, 246-247, 279
 Escarpit, Robert, 15
 Estévez, Abilio, 76
 Ezama Gil, Ángeles, 166, 171, 280
 Ezquerro, Milagros, 26, 280
 Favaro, Alice, 7, 149
 Fernández de Lizardi, Joaquín, 172
 Fernández Retamar, Roberto, 61
 Fernández, Bebi (@srtabebi), 230
 Fernández, Macedonio, 181, 187
 Ferro, Roberto, 182
 Flaubert, Gustave, 30, 36
 Foffani, Enrique, 31, 284
 Foster, William Edward, 59, 280
 Foucault, Michel, 138, 140, 144, 280
 Frank, Ana, 126, 204, 205
 Freud, Sigmund, 180-181, 249
 Freyre, Jaime, 173
 Friedan, Betty, 104, 280
 Fuentes, Carlos, 27, 150, 174
 Gaitán, Karly, 73, 291
 Gallegos, Rómulo, 13, 26, 54
 Gamero Cabrera, Isabel G., 151, 281
 García Bonilla, Roberto, 218
 García Canclini, Néstor, 151, 281
 García de la Borbolla, Ángeles, 98, 280
 García Hernández, Arturo, 137
 García Márquez, Gabriel, 13, 27, 59, 174, 244
 Garro, Elena, 8, 203, 208-212
 Gené, Marcela, 194, 282
 Genette, Gérard, 82, 198
 Gide, André, 204, 207, 209
 Girondo, Oliverio, 6, 43-50, 282, 287
 Glantz, Margo, 243, 252, 282
 Goethe, Johann Wolfgang von, 56, 167-169, 177, 296
 Goldmann, Lucien, 23
 Goldsmith, Kenneth, 247
 Gombrowicz, Witold, 32
 Gómez Islas, José Ángel (Defreds), 230, 237
 Gondo, Tiehi Disseka Michelet, 9

González Iñárritu, Alejandro, 268, 270, 282
 González Obregón, Luis, 127
 González Pagés, Julio César, 105, 282
 González, Ángel, 236
 Guido, Walter, 189
 Harpham, Geoffrey, 126
 Heredia, José María, 7, 75-79, 83, 91, 286, 289
 Hernández, José, 35, 193
 Hernández, Julián, 126
 Hernández, Macedonio, 199
 Homero, 193
 Hrabal, Bohumil, 243
 Hugo, Victor, 60
 Hutcheon, Linda, 122
 Huxley, Aldous, 134
 Jacobs, Bárbara, 8, 215-222, 224-226
 James, Henry, 171, 278
 Jameson, Frederic, 135, 283
 Jelin, Elisabeth, 92
 Jiménez Leal, Orlando, 85
 Jitrik, Noé, 181
 Johnson, Samuel, 60
 Juan Manuel, 127-128
 Juvenal, 130
 Kamentzein, Tamara, 31
 Kaur, Rupi, 230
 Kearney, Michael, 151, 284
 Kentridge, William, 263-265
 Kérény, Karoly, 145
 Koczkas, Anca, 138, 144, 147
 Koestler, Arthur, 121, 123, 180
 Köhler, Éric, 18, 20
 Kouï, Théophile, 6, 13
 Kundera, Milan, 121
 Kushner, Eva, 15, 284
 Lasaoza, Cayetano, 56
 Le Breton, David, 139-141, 284
 Le Gall, Erik, 9
 Le Goff, Jacques, 55
 Le Grice, Malcolm, 266
 Léger, Fernand, 265, 284
 Lejeune, Philippe, 198, 285
 Lenclos, Anne Ninon de, 60
 Levinas, Emmanuel, 126
 Levrero, Mario, 31
 Libertella, Héctor, 30
 Llarena, Alicia, 216, 218, 223, 281, 285
 Lomelí, Francisco A., 150, 285
 Lorca, Federico García, 231
 Loreto, Rosalva, 99
 Lowry, Malcolm, 121
 Lozano-Hemmer, Rafael, 263-265, 267, 285
 Lugones, Leopoldo, 35-36, 173, 193, 285
 Lukacs, Georges, 23
 Luna Chávez, Marisol, 9
 Malraux, André, 209
 Mancini, Adriana, 6, 29

Manet, Eduard, 30
 Manjarrez, Héctor, 112
 Mann, Thomas, 122-123
 Manrique, Jorge, 191
 Martí, José, 76, 119, 285
 Martinetto, Vittoria, 4, 9, 239, 246, 285
 Martínez Ahrens, Jan, 283
 Martínez Ruiz, José (Azorín), 127-128
 Martínez Sánchez, Yuli Paola, 81-82, 84, 286
 Martínez Sotomayor, José, 173
 Martínez, Jan, 221
 Martínez, Oscar, 150
 Marx, Karl, 210
 Masiello, Francine, 44
 Mata, Óscar, 172
 Mateos Gómez, Sofía, 9
 McMurray, George, 59, 286
 Meacci, Giordano, 250, 286
 Meletinsky, Eleazar, 14, 286
 Méliès, Georges, 262-264, 267, 272, 286
 Merino, José María, 175, 177, 286
 Merlo, Pepa, 8, 203
 Meyer, Wilhem, 164
 Mezzerville, Esther de, 64, 68
 Mian, Florence, 9
 Miller, Arthur, 137
 Mishima, Yukio, 242-244, 248, 275
 Molina, Enrique, 44
 Moliner, María, 205
 Monge, Emiliano, 7, 149, 152-153, 155-158, 287, 289
 Monterroso, Augusto, 221, 222
 Morales, Juan Rafael, 68
 Morán, Fernando, 27
 Moreno Fraginalls, Manuel, 78
 Moreno Hernández, Carlos, 206
 Moreno, César, 146-147
 Moreno, Fernando Ángel, 137
 Moro, Tomás, 134
 Mosqueda Corral, Raquel, 145, 287
 Moylan, Tom, 134-135, 274, 288
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 265, 288
 Musacchio, Humberto, 114
 Navarre, Marguerite de, 165
 Neruda, Pablo, 120
 Nervo, Amado, 172-173
 Nin, Anaïs, 204
 Nobile, Beatriz, 44
 Noguez, Dominique, 180
 Novo, Salvador, 173
 Ocampo, Silvina, 37-40, 275, 285, 288, 295
 Odio, Eunice, 60, 67, 72, 273, 293, 295

- Olea Franco, Rafael, 7, 111
- Onetti, Juan Carlos, 121, 174
- Oreamuno, Yolanda, 7, 53-54, 56-57, 64, 66-69, 72, 74, 293, 295
- Orwell, George, 88, 134
- Osmond, Donald Clark, 137
- Ovidio, 39, 100, 288
- Oviedo Pérez de Tudela, María del Rocío, 7, 53
- Owen, Gilberto, 173
- Pabst, Walter, 165-166, 170, 288
- Pacheco, José Emilio, 7, 111-131
- Padura Fuentes, Leonardo, 7, 75-87, 90-92, 274, 278, 281, 289-290
- Palaversich, Diana, 249, 289
- Palazón, Gema, 61, 289
- Palma, Clemente, 172
- Páramo, Roberto, 209
- Pardo Fernández, Rodrigo, 151-152, 158, 289
- Parra, Eduardo Antonio, 112
- Parra, Nicanor, 236
- Payno, Manuel, 172
- Paz, Octavio, 129, 142, 147, 155, 164, 172, 208, 211-212
- Peña Iguarán, Alina, 153, 155, 158, 289
- Perea, Héctor, 9, 261
- Perilli, Carmen, 80, 290
- Perón, Juan Domingo, 194
- Perón, María Estela de, 40
- Petrarca, Francesco, 137
- Phillipard, Guy, 98
- Piaget, Jean, 60
- Pierce, Charles, 256
- Piglia, Ricardo, 124-125, 151, 175-177, 220, 290
- Pinochet, Augusto, 122-123
- Pitol, Sergio, 252
- Pizarnik, Alejandra, 231
- Plath, Sylvia, 204
- Platón, 134, 139, 249
- Pleitez Vela, Tania, 74, 290
- Plutarco, 96, 98
- Poe, Edgar Allan, 32
- Poniatowska, Elena, 59, 152
- Prieto, Emilia, 67
- Prieto, Martín, 36
- Proust, Marcel, 56, 123, 241
- Puig, Manuel, 39, 118
- Pulido Gómez, Diana Paola, 9
- Quereau, Raymond, 15
- Quirarte, Vicente, 223
- Quirós Alvarado, Teodorico, 70
- Racine, Jean, 19
- Ramírez, Sergio, 7, 53-56, 59, 72, 74, 273, 275, 285-286, 290-291
- Ramiro, Luis, 230, 237
- Ramos, Luis Arturo, 176, 291

- Ramos-Izquierdo, Eduardo, 9
- Ravel, Maurice, 137
- Ray, Man, 265
- Rebolledo, Efrén, 172
- Remón-Raillard, Margarita, 150, 292
- Rey de Guido, Clara, 189, 292
- Reyes, Alfonso, 266
- Ricœur, Paul, 20, 292
- Rimbaud, Arthur, 30, 50, 231
- Rincones, Rodolfo, 150, 292
- Ríos Castaño, Victoria, 9
- Ripstein, Arturo, 39, 292
- Rivera, Jorge B., 187, 292
- Rivera, José Eustasio, 26
- Robbe-Grillet, Alain, 25, 83, 243, 292
- Robles, Mireya, 7, 95-96, 100-101, 103, 106, 278-279, 292, 294
- Rodríguez Monegal, Emir, 182
- Rogers, Geraldine, 187
- Romano, Eduardo, 187
- Rosas Lopátegui, Patricia, 211-213, 293
- Rosenfeld, Daniel, 39, 293
- Roth, Joseph, 243
- Ruisánchez, José Ramón, 112
- Ruiz de Alarcón, Juan, 127-128
- Rulfo, Juan, 155
- Russotto, Mágara, 71
- Ryan, Marie-Laure, 241, 293
- Sábato, Ernesto, 174
- Saco, José Antonio, 78
- Sade, Donatien Alphonse François de, 137
- Sadoul, Georges, 262-263, 293
- Saer, Juan José, 32, 36-37, 293
- Sáinz, Enrique, 78
- Saldías, Gabriel, 134-135, 293
- Salinas Escobar, Iván, 242, 293
- Salvador, Álvaro, 8, 229
- Sánchez Ortiz, Miguel, 206, 207
- Santis, Pablo de, 187
- Sargent, Lyman Tower, 134, 293
- Sarlo, Beatriz, 151, 185, 293
- Sastre, Elvira, 233, 237
- Sasturain, Juan, 183, 294
- Scarsella, Ippolito, 267
- Scherer, Julio, 112
- Schlegel, Friedrich, 167-168, 177
- Schmitter, Gianna, 242-243, 247, 285, 294
- Schowb, Marcel, 54
- Schwartz, Jorge, 44
- Sebald, Winfried Georg Maximilian, 241, 243, 296

- Serna, Enrique, 7, 133, 135, 138, 144-145, 147, 279, 281, 287, 294
- Sesma, Loreto, 231-232, 237, 294
- Shakespeare, William, 192
- Sheridan, Guillermo, 209
- Sienkiewicz de Oszyk, Henryk Adam Aleksander Pius, 117
- Sifuentes, Carlos, 9
- Sobejano, Gonzalo, 167
- Sófocles, 192
- Solano, Amanda, 53-54, 56-57, 61, 64, 66, 69, 71, 74
- Sontag, Susan, 241, 249, 294
- Soriano Salkjelsvik, Kari, 101, 104, 294
- Sorókina, Tatiana, 145, 294
- Soto, Francisco, 106
- Sperti, Valeria, 241, 249, 295
- Suetonio, 96
- Suvin, Darko, 134-136, 295
- Tchaikovsky, Piotr Illich, 137
- Tellado López, María del Socorro, 115-119
- Thays, Iván, 243
- Tinoco, Gloria, 56, 59, 61, 63-66, 68, 70
- Tiziano, Vecellio di Gregorio, 60
- Todorov, Tzvetan, 17-18, 20-21, 169, 295
- Torres, Manuela, 54, 60, 66, 71-72
- Ugarte, Manuel, 118
- Uribe, Marcelo, 112
- Valbona, Rima de, 65, 67, 295
- Valdelomar, Abraham, 172
- Valdez, Blas, 269
- Valle Arizpe, Artemio de, 127
- Valverde, Álvaro, 231, 238
- Vangi, Michele, 241, 256, 296
- Varela y Morales, Félix, 77-78, 81
- Vargas Dulché, Yolanda, 117
- Vargas Llosa, Mario, 27, 88, 174
- Vargas Vila, José María, 118-119
- Vargas, Chavela, 54, 60
- Verne, Jules Gabriel, 262
- Villaurrutia, Xavier, 173
- Villegas, Paloma, 112
- Villoro, Juan, 129
- Vitier, Cintio, 76, 78
- Voltaire, 60
- Voragine, Jacopo della, 97
- Wagner, Richard, 60
- Waidson, H. M., 166, 168-169, 275
- Walker, William, 54
- Warhol, Andy, 266

Warnes, Carlos, 8, 179, 182-
184, 186-187, 197, 199
Weeks, Jeffrey, 144, 296
Weing, Siegfried, 164, 168,
296
Welles, Orson, 266, 271

Wells, Herbert George, 262
Wolf, Naomi, 107
Woolf, Virginia, 204, 206
Yáñez, Mirta, 107, 297
Zavaleta, Nicanor, 71

INDEX RERUM

- absurdo, 66, 179, 182, 186-188, 196, 199, 262
- autobiografía,
autobiográfico, 8, 36, 38, 43, 46, 48-49, 80, 116, 158, 190, 195, 203, 207, 209, 215-216, 221-222, 244, 273, 277
- biografía, biográfico, 4, 7-8, 37, 53-55, 60-61, 66-67, 73-74, 77, 79, 83, 87, 92, 97-100, 122, 195, 206, 215-217, 219-220, 222, 224, 226, 248, 250, 277, 279, 290
- boom, 174, 269, 277
- caligrama, 6, 43-45
- cine, 4, 9, 39, 41, 75, 85, 115, 241, 261-267, 269-271, 290, 293
- código, 13, 68, 180-182, 192, 198, 250, 256
- crónica, 57, 151-152, 158, 173, 243
- cuento, 35, 96, 117, 133, 147, 164, 167-168, 170, 173-175, 220, 236, 250, 276, 290, 294
- cuerpo, 4, 7, 34, 37-39, 49, 101, 107, 133, 136, 138-142, 144, 146-147, 275, 284
- deconstrucción, 180, 268
- diario, 40-41, 113, 195, 203, 205-208, 211-213, 217, 285, 290
- discurso, 3, 4, 6, 8, 13-14, 17-18, 20, 22, 25, 27-28, 60-62, 68-69, 78-79, 83, 92, 133, 136, 144, 179-180, 186-189, 194-195, 197-198, 213, 244, 246, 249, 259, 277, 289, 293, 295

distopía, 4, 7, 133-137, 145
 episteme, 13, 15-16, 19, 145
 estético, estética, 4, 5, 9, 14-15, 29, 32, 38-39, 44, 76, 79, 89, 116, 133, 152, 173, 181, 187, 239, 275
 exilio, 77, 79, 83, 85-86, 92, 204, 210, 212, 216, 226
 experimental, 44, 266, 270, 272, 284
 ficción, ficcional, 7-8, 30, 34, 37, 53-57, 59, 61-63, 67, 69, 73, 78, 82, 84, 86, 91, 96, 101, 115, 125, 133, 134-136, 144, 149, 151-153, 156-158, 175, 183, 185, 188, 198-199, 204, 207, 209-210, 216, 242, 244, 247, 262, 275, 277, 279, 282-285, 287, 289, 293
 fotografía, 39, 69, 113, 185, 217, 239, 241-244, 246-250, 254, 256, 259, 279, 287, 294
 frontera, 7, 56, 74, 149-153, 156, 158, 280-281, 285, 289, 292, 296
 genericidad, 3, 5-7, 9, 11, 13, 24-25, 28
 género, 3, 5-8, 13-21, 23-24, 28-30, 32-37, 41, 44, 50, 75-77, 95-97, 100-102, 104, 106-108, 111-112, 134, 140, 149, 152-153, 158, 164, 168, 174-175, 180, 182, 188, 194, 204-205, 210-211, 216, 219-221, 230, 241, 244, 263-264, 274-277, 281, 290, 294-295
 hagiografía, 3, 7, 95-96, 99-100, 104, 273-274, 277, 280, 282
 hibridez, 6, 8, 150, 215-216
 hipermedia, 269
 hipertexto, hipertextual, 6, 246, 268-270
 humor, humorístico, 4, 8, 46, 48, 121, 179-188, 190-195, 197-199, 262, 278, 280, 288, 296
 identidad, 30, 76, 91-92, 130, 140, 144, 150, 155, 157-158, 164, 166, 183, 220, 223, 243, 247, 249
 intertexto, intertextual, 6, 92, 127-128, 158, 216, 220-221, 246
 inventario, 3, 7, 111-115, 118-123, 125-126, 128-130
 Latinoamérica,
 latinoamericano, 6, 8, 13, 60, 85, 179, 181, 280, 283, 296
 lector, 31, 33, 44, 46, 48, 55, 61, 65, 73, 80-81, 96, 101-103, 106, 112, 114, 121-124, 135, 137, 149, 152,

- 156-157, 168, 171, 174-177, 183, 185-186, 197-198, 207-208, 210, 218-219, 223, 243, 256, 259, 269
- lenguaje, 30, 35, 54, 63, 103, 114, 137, 142, 152, 157, 176, 180-181, 184, 187-188, 199, 226, 236, 247, 256, 259, 288
- literatura argentina, 29, 179, 182, 193, 292
- literatura cubana, 76, 78, 95
- literatura mexicana, 133
- literatura, literario, 3-8, 13, 29-35, 54, 56, 60-64, 69, 73-77, 79, 81-84, 87, 91-92, 96, 98, 102, 108-109, 115-116, 118, 121, 125-126, 128, 130, 134-135, 137, 145, 151-152, 158, 163-165, 169, 173, 176-177, 179-181, 184-187, 189-191, 199, 205, 207, 209, 211, 219, 221, 223, 225-226, 235, 237, 239, 241-242, 244, 247-249, 274, 276-285, 287-288, 290-293, 295
- memoria, 31, 61, 87, 91-92, 114, 137, 156, 170, 214, 216, 221, 241, 274, 283
- metaficción, 69, 84
- migración, 151, 158, 216
- migrante, 149, 153-156, 158, 226
- modernismo, 163, 172-173, 176
- multimedia, 9, 261, 263-264, 268-269, 271
- narrador, 8, 36, 56, 58, 102, 114-115, 153, 155, 158, 186, 207, 219-220, 225
- nouvelle, 4, 8, 23, 163-164, 166, 168-175, 177, 261, 277, 290
- novela, 6, 13, 27, 30-32, 35-37, 41, 53-59, 61-64, 66, 68-69, 72-74, 76-77, 80-88, 90, 95-96, 100-105, 107-108, 115-118, 121-122, 149-155, 158, 165, 169-171, 173-174, 216-217, 219-221, 223, 225-226, 236, 243-244, 247, 249, 261-262, 269, 273-275, 278, 280, 284, 286, 289, 293
- novela corta, 4, 8, 163-169, 171-172, 174-177, 216, 223, 278, 280, 286, 288, 291, 294
- novela de artista, 4, 8, 215-216, 224, 290
- paratexto, 16, 197-198
- parodia, 95, 104, 122, 179, 182, 190, 195, 199
- película, 39, 71, 76, 84-92, 236, 269-271, 288

periodismo, periodístico, 57,
 59, 87, 112, 114, 186-187,
 291, 293
 poder, 7, 33, 54, 68, 74, 103,
 105, 133, 135-136, 138,
 144, 146-147, 151, 166,
 197, 205, 235
 poema, 6, 32, 35-39, 41, 43-
 44, 49, 173, 193, 231-233,
 235-237, 288
 reescritura, 192, 197
 relato, 4, 7, 30, 32, 35, 37-38,
 47, 49, 56, 59, 61, 63-64,
 74, 82-84, 114-115, 135-
 141, 143-147, 149, 151,
 153, 158, 175, 219, 221,
 225, 285
 retórica, retórico, 73, 79, 98,
 180, 185, 236, 287
 revolución, 19, 61, 64, 68,
 241, 281
 romanticismo, 163-164, 167,
 169, 172, 226
 símbolo, 45, 48, 154, 169
 testimonio, 8, 41, 45, 53,
 151, 158, 274, 279
 texto, 31, 33, 39-40, 46-49,
 77, 80, 84, 92, 100, 103,
 113, 116, 120, 122, 124,
 127, 135, 137, 145, 149,
 151-153, 155-158, 164-
 165, 175-176, 182, 184,
 188-189, 191, 195, 197-
 198, 216-217, 224, 235,
 240-242, 248, 259, 268-
 269, 294
 tipología, 86
 tradición, tradicional, 3, 6,
 29, 32-33, 37, 45-47, 76,
 78, 98, 119, 121, 129, 139,
 155, 158, 179, 181-182,
 184, 230, 236, 247, 270,
 276, 285-286
 vanguardia, 44, 85, 173, 176,
 181, 241, 261, 262, 266
 verso, 35, 37, 46, 189, 232,
 233, 235, 288
 viaje, 3, 7, 44, 67, 75-76, 83-
 84, 87-89, 143, 195, 224-
 225, 243, 286