

julio-diciembre 2008

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 1, núm. 2, julio-diciembre 2008

Comité Editorial

Área de Letras	Área de Filosofía
<i>Dra. Elba Sánchez Rolón</i> Directora	<i>Dr. Aureliano Ortega Esquivel</i> Director
<i>Dr. Andreas Kurz</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dr. Rodolfo Cortés del Moral</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dra. Inés Ferrero Cándenas</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dra. María Luján Christiansen Renaud</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dr. Juan Pascual Gay</i> (Colegio de San Luis, Méx.)	<i>Dr. Carlos Oliva Mendoza</i> (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.)
<i>Dr. Michael Roessner</i> (Universidad de Múnich, Ale.)	<i>Dr. José Luis Mora García</i> (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)

Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras es una publicación semestral de la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana No. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Nueva época, año 1, núm. 2, julio-diciembre de 2008. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s/n, C.P. 36240, Valenciana, Gto. Editor: Juan Pascual Gay. Coordinador del número: Andreas Kurz. Coordinación editorial: Cecilia Barreto Vecinday. Formación: Ángel Hernández. Diseño de portada: Adriana Chagoyán. Corrección: Oliver de la Vega. Impresa con un tiraje de 500 ejemplares en Imprenta Universitaria, Bulevar Bailleres s/n, Silao, Gto. Todos los derechos reservados. Hecho en México.

Certificado de Reserva de Derechos al uso exclusivo
04 - 2009 - 033114315700 - 102 de fecha 31 de marzo de 2009
ISSN en trámite.

Sumario

Presentación	7
Sobre la aplicabilidad de teorías “poscoloniales” a las culturas centroeuropea y latinoamericana Michael Roessner	9
De dioses y monstruos. Francisco Hernández, heredero de la tradición del delirio José Eduardo Serrato Córdova	25
La invasión de la metrópoli: la literatura latinoamericana en Madrid y Barcelona Pablo Sánchez	43
El islario o la travesía literaria de Julieta Campos Elba Sánchez Rolón	65
Paranoia y juegos fantásticos en <i>Andamos huyendo Lola</i> de Elena Garro Raúl Calderón Bird	83
Crueldad, paternalismo y estilo tragicómico en <i>Memorias póstumas de Blas Cubas</i> de Joaquín María Machado de Assis Francisco Ramírez Santacruz	105
Zorrilla, <i>El poeta</i> y el <i>Semanario Pintoresco Español</i> Ricardo de la Fuente Ballesteros	123
Una literatura transatlántica (personalmente) malograda: el teatro de Paulino Masip antes y después del exilio Natalia Pelaz	147
Reseñas	161

Presentación

Este segundo número de *Valenciana* procura abarcar un espectro amplio de las literaturas española y latinoamericana. Se hizo necesario evitar el adjetivo “hispano”, dado que incluimos un texto de Francisco Ramírez Santacruz (BUAP) sobre uno de los clásicos de la narrativa brasileña: *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Machado de Assis. El análisis de Ramírez Santacruz desentraña el complejo entramado sociocultural de esta novela realista. Iniciamos, sin embargo, con un artículo cuasi programático de Michael Roessner (Universidad de Múnich) que da un enfoque novedoso a los estudios poscoloniales. Más allá de Said, Bhabha y Spivak, Roessner renueva los conceptos poscoloniales y los ubica dentro de las relaciones nada estables entre centro y periferia. Eduardo Serrato (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM) se ocupa del lado irracional de varias poéticas occidentales. La inspiración, el furor divino, la melancolía no sólo son ingredientes de los romanticismos europeos decimonónicos, sino son constituyentes de la poesía desde la antigüedad greco-latina y se presentan igualmente en un autor mexicano contemporáneo como Francisco Hernández. El complejo mercado literario, el papel representado por las editoriales catalanas en la generación del fenómeno que conocemos como “boom” de la narrativa hispanoamericana, la importancia de agentes literarios y, en general, de las relaciones públicas en el mercado de las letras son tema de la aportación de Pablo Sánchez (Universidad de Sevilla). Elba Sánchez Rolón

(Universidad de Guanajuato) nos ofrece un recorrido a través de la obra de Julieta Campos, una de las autoras más representativas de las letras iberoamericanas, y menos estudiadas. Su escribir “isleño” y la avasalladora importancia del mar en la literatura de Campos forman el núcleo del trabajo. Otra escritora, Elena Garro, es tema del ensayo de Raúl Calderón Bird (Universidad de las Américas) quien establece una relación entre la paranoia real de la autora y la caracterización de algunas figuras en *Andamos huyendo Lola*. Después de la incursión ya mencionada en las letras brasileñas, dos artículos sobre autores españoles concluyen la revista. Ricardo de la Fuente (Universidad de Valladolid) presenta dos facetas poco conocidas de José Zorrilla: su poética eminentemente romántica y sus artículos de costumbres. Ambas forman un conjunto que podría denominarse infelicidad ontológica del poeta. Finalmente, Natalia Pelaz (Belmont University) cierra el círculo intercultural con su análisis de algunas piezas del dramaturgo Paulino Masip y con la hipótesis de que el exilio (mexicano en este caso) sí influye, y de manera nefasta, en las obras literarias.

Las reseñas forman el punto final a este número de *Valenciana* con el que esperamos haber resaltado la tan productiva heterogeneidad de las letras hispanas, el diálogo intercultural e interoceánico.

Andreas Kurz

Sobre la aplicabilidad de teorías “poscoloniales” a las culturas centroeuropea y latinoamericana

Michael Roessner

En la última década del siglo XX, las teorías poscoloniales se han puesto de moda. Como la –hasta ahora– última novedad en el campo “post” de la posmodernidad se han desarrollado de un campo relativamente estrecho de intereses (se hablaba en un primer momento exclusivamente de la situación particular de las ex colonias británicas en África y Asia) hacia una teoría que después de liberarse del logocentrismo y del falogocentrismo (con los posestructuralistas y los *gender studies*) llegaría a liberarse del “euro-falogocentrismo” para abrirse a una visión policéntrica (o a una que por lo menos toma en cuenta la relación centro-periferia en sus reflexiones) de la cultura. En el campo de la literatura, se trata por supuesto en primer lugar de relaciones de comunicación –y con esto también de poder.

Me permitiré sintetizar en pocas palabras lo que me parece importante de esta escuela para desarrollar después los pros y contras de la aplicación de algunos conceptos a la cultura latinoamericana y, basado en esta experiencia, a posibilidades de transferencia de tal perspectiva a la cultura centroeuropea.

Las teorías poscoloniales

Empezamos con el breve cuadro de la teoría: el núcleo más importante de los teóricos de *post-colonial studies* se compone de Edward

Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak –tres personas con sorprendentes paralelos en sus biografías: los tres son originarios de ex colonias británicas situadas en el “Oriente”, crecieron en un contexto anglófilo, estudiaron en universidades de elite británicas o norteamericanas y eran (o son) catedráticos en tales universidades de elite en Estados Unidos;¹ desde allí, sus teorías –si queremos aplicar por un momento su contenido a ellos mismos– ocupan de manera privilegiada canales de comunicación que desde el centro llegan a la periferia (que en este sentido nos comprende a todos, latinoamericanos como europeos).

Originariamente, los *post-colonial studies* fueron concebidos exclusivamente para un determinado imperio, el británico. Homi Bhabha, uno de los representantes más conocidos de esta escuela, dijo hace algún tiempo, en nuestro seminario de posgrado en Múnich, que le impresionaba siempre que las teorías que él y sus colegas habían desarrollado para un sector muy concreto y limitado podían ser aplicadas a situaciones tan variadas –y lo dijo con la mezcla tan británica de admiración e ironía. Por supuesto que tampoco y no sin coquetería: los *post-colonial studies*, difundidos de la manera semicolonial descrita, forman hoy en día en todo el mundo una parte esencial de la base teórica de las ciencias culturales.

Cronológicamente, el primero de los tres mayores representantes fue el palestino Edward Said con su ensayo *Orientalism* (1977). El mérito de este libro fue el de desarrollar un problema de base de la etnología tradicional (que ya mucho antes se manifiesta por ejemplo en la obra del etnólogo-surrealista Michel Leiris) hacia el contexto de una crítica generalizada de las bases de la ciencia occidental. El pensamiento occidental como base de la identidad europea-occidental, según Said, tiene su fundamento en una oposición: para la definición

¹ Edward Said, fallecido en 2003, fue profesor de la Columbia University; Homi Bhabha está en Harvard; y Gayatri Spivak, en la Columbia.

de lo propio era necesario lo otro, y por esto se habría inventado este otro en forma del llamado “Oriente”, al mismo tiempo forzando con el poder del Centro al Oriente a comportarse de tal manera que correspondía a las expectativas del Centro. En este contexto Said habla de una “actitud textual” y pretende que los textos occidentales sobre el Oriente analizados por él tenían la capacidad de “crear no sólo un conocimiento, sino también la realidad que parece[n] describir. Con el tiempo, este conocimiento y esta realidad dan lugar a una tradición, o a lo que Michel Foucault llama un discurso” (Edward Said, 124). Así, el discurso sería una especie de cárcel virtual creado por la “voluntad de poder” de Occidente en relación con Oriente que fuerza al oriental a desempeñar un papel determinado en el que será lo otro, la sombra de la identidad occidental.

Esta teoría seduce por la claridad de la expresión y del esquema bipolar; sin embargo, me parece ser un poco superficial. Primero, no distingue entre varias partes o regiones de Oriente (desde el imperio turco hasta Japón, sin mencionar a los países africanos e incluso latinoamericanos que en cierta manera, parece, habría que definir también como parte del oriente saidiano, dado que hay sólo Occidente-Centro y Oriente-Otro).

Segundo (y más grave), concibe la comunicación cultural en una situación colonial y poscolonial como unidireccional: la “pureza” del Centro no sufriría en absoluto a través del contacto con lo otro, al contrario, por la creación de este otro se establecería de manera definitiva.

Homi Bhabha, indiano de nacimiento y profesor en Estados Unidos como Said, escapa a tales objeciones por su teoría fundamental de la hibridización. Incluso la comunicación bajo las peores condiciones de represión colonial para él nunca es unidireccional, sino que siempre lleva a una hibridización que a su vez implica una “subversión” de la autoridad colonial:

If the effect of colonial power is seen to be the production of hybridization rather than the noisy command of colonialist authority or the silent repression of native traditions, then an important change of perspective occurs. The ambivalence at the source of traditional discourses on authority enables a form of subversion, founded on the undecidability that turns the discursive conditions of dominance into the grounds of intervention (“Signs Taken for Wonders” en *The Location of Culture*, Nueva York, 1994: 112).

De esta concepción fundamental de intercambio cultural resulta para Bhabha necesariamente toda una serie de conclusiones que llevan a conceptos como “*liminality*”, “*third space*”, o el “*In-Between*” excluyendo de esta manera ideas tradicionales de “pureza” o “autenticidad” de culturas. Por supuesto, esta teoría permite también relacionarse directamente con las tesis de los “clásicos” de las teorías de posmodernidad y posestructuralismo (desde Lacan y Derrida hasta Deleuze y Guattari), y asimismo con Bajtin que es de enorme importancia para las teorías de Bhabha.

El mismo Derrida es también el punto de partida para Gayatri Chakravorti Spivak que —dentro de la concepción general de Bhabha— subraya una distinción de culturas dominantes y “subalternas” dentro de la cultura periférica. Los llamados “subalternos”, que en el proceso de comunicación no sólo están desventajados por su posición periférica, sino además de una o varias características (por ser mujeres, homosexuales, pertenecer a etnias o clases sociales marginadas, etc.) por principio no tienen voz propia, participan en la comunicación sólo pasivamente, es decir, padeciéndola y no haciéndola, si no se encuentra nadie que les presta su voz a ellos —y por supuesto, es la misma Spivak, autora del famoso ensayo *Can the Subaltern speak?* que se ofrece como “voz prestada” para los subalternos— con todas las implicaciones problemáticas de tal actitud.

Con esta “trinidad poscolonial” nos hemos quedado únicamente en el campo anglosajón, y es verdad que esta *post-colonial theory* en

un primer momento fue producto de las “nuevas literaturas anglófonas” creadas en el campo de la filología inglesa, y por eso está hasta hoy en día dominada –como ya dijimos antes– por la situación de las ex colonias británicas, es decir, por países en África o Asia cuya colonización se llevó a cabo entre fines del siglo XVIII y el XIX, y era una colonización predominantemente económica y no demográfica –casi no hubo inmigración, y donde la hubo, como en el caso de África del Sur, se realizó sólo en combinación con una política muy fuerte de separación racial entre indígenas e inmigrantes. La situación de las colonias francesas es diferente, para no hablar de otras regiones del mundo. Para América Latina finalmente, el debate sobre la legitimidad o ilegitimidad del empleo del término “poscolonial” hasta ahora resulta muy polémico y controvertido.

En la versión más sencilla de la argumentación, el concepto no se acepta simplemente por el hecho de que en América Latina no ha habido nunca una descolonización verdadera, ya que fueron los criollos quienes lucharon por la independencia de los países latinoamericanos, no los indígenas “colonializados”, que muchas veces padecieron peor represión en las nuevas repúblicas independientes que anteriormente y que hasta hoy en día (si han sobrevivido) desempeñan un papel marginado en las sociedades latinoamericanas, son una “periferia de la periferia” (Lienhard en De Toro, 1999). Jorge Klor de Alva decreta por lo tanto de forma muy clara: [...] “where there was no decolonization there could be no postcolonialism, and where in a postindependence society no postcolonialism can be found, the presence of a preexisting colonialism should be put in question” (1992: 4).

Esta tesis por supuesto tiene mucho de verdad: el primer siglo de la independencia de los países latinoamericanos es caracterizado por la dominación de por lo menos dos “imperios coloniales secretos”: en el campo cultural, el centro es Francia; en el tecnológico-económico,

Inglaterra; en México ya bastante temprano, en el resto del subcontinente a partir del fin de siglo XIX se hace sentir el poder de un tercer imperio que mantiene su posición dominante hasta hoy en día: los Estados Unidos.

También en cuanto a la relación que mantienen las sociedades latinoamericanas en lo que se refiere a su tradición cultural indígena y a la construcción de una nueva identidad cultural propia, durante mucho tiempo se mantiene un vínculo casi colonial con Europa; basta citar un ejemplo, el del premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, él mismo mestizo con sangre maya quien en su tesis doctoral decreta que los indios “como cada raza animal en extinción” no pueden ser salvados sino por un “cruce con razas sanas” como “bávaros, holandeses o tirolese”, y proclama que deben olvidar su propia lengua y ser aculturados únicamente en castellano. Después llega a la Sorbona y descubre allí y en los cafés de los surrealistas el interés europeo en las formas de pensar exóticas de los indígenas, participa en la traducción del Popol Vuh (de la versión francesa de su maestro parisiense Georges Raynaud) y así crea un lenguaje en castellano capaz de captar esta forma de pensar. En *Leyendas de Guatemala* y en su novela *Hombres de maíz*, este lenguaje y esta perspectiva le ayudan a lograr innovaciones estéticas fundamentales para la nueva novela latinoamericana, y se presenta en los años cincuenta en Europa como el “Gran lengua de los maya y voz de mi tribu”, a pesar de no hablar ni una palabra de alguna lengua indígena.

Esto no puede quitarle el mérito de haber creado una innovación lingüística y narratológica de primordial importancia para la creación de una nueva técnica y un nuevo lenguaje literarios en este continente. Lo único que hay que confesar es que estas innovaciones serían inconcebibles sin los impulsos de la vanguardia y la ciencia europeas –y por el otro lado sin la demanda “exotista” del mercado europeo que permitió el establecimiento de la “literatura de exporta-

ción” (Pau-Brasil) como la literatura más importante del mundo en época del boom—, sin embargo, es siempre un ejemplo de “economía colonial”, porque el material bruto (la “creación”) llega de América Latina, la transformación y las ventas a nivel internacional (la crítica, los agentes literarios, las grandes editoriales) están en Europa o en los Estados Unidos.

Por otro lado, se podría también decir que en Latinoamérica encontramos un pensamiento en “categorías poscoloniales” ya mucho antes de la independencia. Sara Castro Klarén (en De Toro, 1999: 137-164) quiere hallar el inicio de tales categorías en la obra del Inca Garcilaso de la Vega, hijo de un conquistador de la nobleza española y de una princesa real indígena. El Inca realiza en sus *Comentarios reales* del inicio del siglo XVII por un lado la “diáspora” característica que encontramos en las teorías de Bhabha (escribe en Andalucía y para lectores españoles en un estilo petrarquista impecable, código de la “internacional humanista” de aquel entonces), por el otro está subvirtiendo los conceptos centro-periferia al definirse como “ciudadano de Cuzco, es la otra Roma en aquel continente”. Eso siempre —según Castro Klarén— corresponde exactamente a la definición bhabhiana del “*post-colonial intelectual*”, así que se puede afirmar que América Latina no es tan sólo “post-colonial avant la lettre” (Casullo, 1991), sino incluso “post-colonial before the ‘post’” (Castro Klarén en De Toro, 1999: 146). No se puede negar que el Inca Garcilaso aparece como un representante de la “*travelling culture*” en una época en que los países modelo de los *post-colonial studies* no eran ni siquiera colonizados. Las bases de su escritura son europeas, pero precisamente por eso desarrolla una teoría de dos mundos paralelos: además de la primera Roma en Europa, de la que deriva la *translatio imperii* y con ésta el fundamento de derecho de todo poder estatal y espiritual en Occidente, existe otra segunda Roma en América, y con ella un segundo ombligo (Cuzco) de la historia mundial; por las uniones,

como aquella de sus padres, estas dos historias mundiales paralelas confluirán finalmente en una, que tienen la misma dignidad. Esto me parece un buen ejemplo de la subversión de la comunicación cultural por la periferia a pesar de la posición dominante del centro europeo.

Otra variante de una actitud poscolonial en la época colonial la podríamos encontrar en la obra del petrarquista boliviano Diego Dávalos y Figueroa, quien desde su huerta aislada en el altiplano boliviano trata de participar directamente en la discusión sobre la lengua literaria que hay que utilizar en el centro humanista por excelencia, Italia (la famosa “*Questione della lingua*”) –con esto salta por encima de los “centros intermedios” como Lima, ciudad de México y Madrid, en una tentativa casi absurda de salir del aislamiento periférico y de utilizar el impulso de la naturaleza indómita y de la necesidad de sustituir lo que le falta para llegar a innovaciones en el petrarquismo internacional.

Una tercera –y más radical– variante sería aquella del peruano Waman Puma de Ayala que combina las tradiciones del sermón barroco con la comunicación pictórica de las culturas andinas en su larga obra *Nueva corónica y buen gobierno*, que en parte se presenta como una carta dirigida al rey español con muchos diseños que enumera los problemas del mal gobierno, cuenta la historia preincaica, incaica y colonial (desde la Génesis bíblica), describe a los varios oficios de la sociedad virreinal, etc., todo ello con textos parcialmente en un español nada perfecto, parcialmente en quechua.

En todas estas variantes encontramos una especie de “tercer espacio” entre las culturas indígenas y/o por lo menos extra europeas y el centro europeo –que en el caso concreto del siglo XVI es precisamente Italia–. De esto resulta una confusión entre centros y culturas periféricas: lo que en una relación es el centro (por ejemplo, la corte de Madrid para las cortes virreinales), en otra relación (el humanismo internacional) se revela cultura periférica que se puede pasar por alto

para entrar en un diálogo directo con el “centro superior”, como lo demuestran tanto el caso de Dávalos como la tentativa de Waman Puma de presentarle al emperador el borrador de un nuevo orden mundial basado, en parte, en principios europeos, en parte en principios indígenas, redactado en parte en un español deficiente, en parte en imágenes.

Y si se me contesta que Waman Puma era un personaje marginado cuya carta nunca llegó a su destinatario, se podría citar el caso de un personaje mucho más conocido que, según Castro Klarén, representaría el primer y único “europeo poscolonial”: fray Bartolomé de las Casas. Se puede dudar de que sea de veras un ser poscolonial, pero no se puede dudar de su condición nada marginada, porque De las Casas tenía una posición central de poder en la corte y lograba imponer la introducción de las Leyes de Indias.

Podríamos ahora seguir cronológicamente y buscar intentos de tal relativización de la relación comunicativa entre centro y periferia en la literatura de la Independencia, en el modernismo y en las vanguardias, en la literatura del boom y finalmente en el posmodernismo latinoamericano —en última instancia, el resultado sería, creo yo, la frase que el joven Borges escribe ya en 1932 (en “El escritor argentino y la tradición”)² y que se deja aplicar al continente entero: que los latinoamericanos —como los judíos— tienen el derecho de no sólo ocuparse de lo propio sino de apropiarse de la totalidad de la tradición cultural europea, a diferencia de los europeos que siempre estarán ligados a una tradición nacional aislada. Esto les ofrecería también la posibilidad de crear hibridizaciones inalcanzables para los mismos europeos, lo que podría clasificarse en la época de la paulatina unificación europea incluso como una “ayuda al desarrollo” prestada por América Latina a la antigua metrópolis europea.

² En *Prosa completa*, 1980, Bruguera, Barcelona, pp. 215-223.

Las teorías latinoamericanas: poscolonialidad, descentramiento y dialogicidad

Finalmente hay que tener en cuenta también la tradición del pensamiento teórico latinoamericano que incluso si acepta en general elementos de las teorías poscoloniales no se contenta con una orientación exclusiva en la trinidad Said-Bhabha-Spivak; así, investigadores como Walter Dignolo en los Estados Unidos reclaman la prioridad de pensadores latinoamericanos como O'Gorman y Ángel Rama que ya antes de Said & Co. habrían dudado, basándose en teorías de Heidegger, de la validez absoluta de la lógica occidental. Walter Dignolo encuentra un nuevo concepto que puede oponerse a lo poscolonial: el “posoccidentalismo”. Así se puede oponer un autor que subvierte perspectivas coloniales con base en el conocimiento y pensamiento europeos como Carlos Fuentes (definido como “poscolonialista”) a un autor como Juan Rulfo que sencillamente en su práctica de escribir se libera de la hegemonía del pensamiento eurocéntrico (definido como “posoccidentalista”) (Alcántara Mejía en De Toro, 1999).

Si nos preguntamos cómo habría que definir tal escritura posoccidental, llegamos finalmente a algunas ideas originales e innovadoras de la teoría latinoamericana que Alfonso de Toro define también como características de una “poscolonialidad” opuesta a poscolonialismo. Quiero mencionar brevemente sólo tres de ellas:

- 1) El concepto de “heterogeneidad” de las culturas latinoamericanas desarrollado por el sociólogo de la cultura José Joaquín Brunner (Chile). Brunner niega el mito de la pérdida de la “identidad y pureza originarias” y presenta la cultura latinoamericana con la imagen del espejo rajado o quebrado que refleja un conjunto caótico de variadas facetas de alta cultura y cultura popular, cultura de masas y folclore sin que exista concepto ordenador alguno que permitiría agruparlas según una dirección de progreso o una meta.

2) El concepto de Jesús Martín Barbero, español de nacimiento y colombiano de adopción, que trata de analizar de manera parecida la formación de identidades a través de una tendencia “destotalizadora”, en vez de una “identidad” nacional o continental. Prevé una tensión activa entre lo histórico y el presente en un “tercer espacio”, un “intersticio” que debería efectuar una “desterritorialización” de lo autóctono-popular periférico y la consiguiente “reterritorialización” en el centro.

3) El concepto de la hibridización de Néstor García Canclini (1991) que parte del concepto de una interacción dinámica entre “cultura de masas, cultura popular y cultura de elite”, entre “elementos locales y elementos cosmopolitas”.

En el contexto académico alemán, mi colega Alfonso de Toro ha tratado de combinar tales conceptos con los teoremas posestructuralistas, sobre todo aquellos de Derrida y de Deleuze-Guattari: según él, estos conceptos latinoamericanos (que él llama expresamente “poscoloniales”) mostrarían la estructura del pensamiento “rizomático” según Deleuze y Guattari, una estructura que ya no se prestaría a oposiciones estáticas entre lo propio y lo otro, sino a un dinamismo que De Toro expresa en el concepto de “*altaridad*” en vez de “*alteridad*” —un concepto desarrollado por Taylor paralelamente a la “*différance*” de Derrida.

No importa si queremos seguir esta proliferación de conceptos nuevos o no: lo que me parece importante es la intención de superar así la vieja bipolaridad centro-periferia, hegemonía-dependencia, etc., y llegar a lo que De Toro llama “dependencia y contaminación recíprocas” de periferia y centro, a un “descentramiento y una multiplicación del centro”. Así De Toro —que ve la posición de América Latina como aquella de una “posmodernidad periférica poscolonial”—define esta “poscolonialidad” (a diferencia del poscolonialismo) como sigue: “un discurso que busca un espacio de la dialogicidad

que existe como potencialidad” y para el que la “globalización ofrece nuevas posibilidades”.

Podemos discutir el pro y el contra de tal conclusión audaz; el hecho de relativizar la relación centro-periferia en el sentido de la “metaforización” que hemos mencionado me parece en todo caso una idea válida que resulta de la situación específica latinoamericana pero que se podría aplicar también a otras culturas –para corregir una perspectiva demasiado simplista bipolar del poscolonialismo.

Tal definición permitiría incluso una aplicación de estas formas de poner preguntas y estos conceptos en una forma adaptada (tal vez incluso sin nombrar más la etiqueta muy vaga de “poscolonial”) a situaciones culturales que no resultan directamente de situaciones coloniales como aquella de Europa central. En un coloquio de la Academia Austriaca de Ciencias sobre eventuales aspectos poscoloniales en la cultura del antiguo Imperio Austro-Húngaro he propuesto trabajar con estos conceptos y paralelismos en varios sectores:

- 1) Los sectores de contacto entre las varias capas jerarquizadas de la cultura. Con nuestros estudios acerca de la literatura de los cafés (Michael Roessner, 1999) que agrupan tanto Centroeuropa como América Latina, hemos dado un primer paso, ya que la literatura de los cafés durante mucho tiempo fue considerada como literatura “menor” y sin mucho valor, pero representó la base del cambio radical en la cultura que representan las vanguardias. Sin embargo, creo que también otros sectores (por ejemplo la música y el teatro musical, Strauss y la música “seria”; el drama “popular” de Nestroy al teatro del bulevar, etc.) podrían ser de interés para tales investigaciones. También en este campo son impresionantes las semejanzas que se encuentran entre la cultura centroeuropea y aquella de algunos países latinoamericanos como Argentina y Uruguay, donde alrededor del 1900 el teatro moderno [re-]nace del circo criollo (!) y de la revista del sainete musical, que lleva

hasta un estilo propio del teatro “serio” (el “grotesco criollo” de Armando Discépolo y otros) y donde el tango-canción se asocia de forma tan estrecha con la literatura que algunos de los más importantes poetas tangueros (como Enrique Santos Discépolo) se cuentan también entre los poetas líricos más importantes de su época.

2) El descentramiento o el policentrismo que —como hemos mostrado— es ya característico de la literatura latinoamericana más temprana, se encuentra también en el imperio austriaco, reforzado aún por la multiplicidad lingüística. Para todas las etnias que no viven en su totalidad dentro del Imperio existen necesariamente centros externos que pueden servir de modelo (Berlín, Florencia, Venecia, Roma, etc.), pero también para los otros el centro no es únicamente Viena, Budapest o Praga o (según el concepto del paneslavismo) San Petersburgo, sino —por ejemplo para la literatura y la pintura— también París (para mencionar un solo ejemplo: en 1909, el joven Lajos Kassák camina de Budapest a París para fundar más tarde en 1915 con el “activismo” húngaro el primer grupo de vanguardia en territorio del imperio de los Habsburgo, y para las vanguardias checas, croatas y eslovenas se puede verificar la misma orientación).

Por otro lado, incluso dentro de los países del Imperio Austro-Húngaro vemos una confusión de los papeles de centro y periferia parecida a la latinoamericana. Por ejemplo, si Buenos Aires es periférico en relación con París, es centro absoluto en relación con la capital paraguaya, y las relaciones entre Viena y Praga, Viena y Brunn o Viena y Czernowitz son todavía más complicadas por la interferencia entre las culturas judía, checa, alemana, polaca y ucraniana. Para estudiar esta situación, habría que analizar en detalle los canales de comunicación cultural y las posiciones de poder relativas, pero también el efecto fértil “rumorosa” (“noise”, “Rauschen”) y de la “contami-

nación” (en sentido metafórico) de los mensajes, así como aquella del *feed-back* que hace que cada periferia tenga a su vez influencias que realizan su efecto en su centro relativo. Probablemente no será nunca posible diseñar un mapa exacto de estas influencias recíprocas, pero sí tal vez un “mapa” en el sentido de Deleuze y Guattari,³ es decir, una especie de acercamiento dinámico al potencial creativo producido por esta constelación y que sigue produciendo efectos.

Tal flexibilización del empleo de los conceptos como se produjo en América Latina podría permitir la aplicación de muchas ideas y teorías poscoloniales a las culturas centroeuropeas. Esto no vale sólo para la teoría de la cultura, sino también para contextos político-económicos –por ejemplo, el papel “relativo” de centro político que corresponde a Viena y Budapest en relación con los croatas. La situación se vuelve todavía más compleja –pero también más fascinante– si ampliamos la perspectiva en ambos planos: hacia una orientación en centros culturales y/o económico-tecnológicos fuera del imperio austriaco (Berlín-París-Londres) que tenían una posición de modelo incluso para la población “no germanófila”. Y en la otra dirección incluyendo el fenómeno denominado “microcolonialismo” que convierte a la ciudad periférica en centro de sus alrededores, a la nación “histórica” en “colonizador” de la nación “no histórica”, etcétera.

El siglo XX ha tratado de impedir, de eliminar, de cubrir hasta el último momento tal “descentramiento y multiplicación del centro”. Incluso las naciones “tardías” que lograron su propio Estado sólo a fines del siglo pasado –para inmediatamente pedir la entrada en la Unión Europea– quieren todavía crear su propio “patrimonio cultural” siguiendo los modelos del siglo XIX e inicio del XX como “cultura nacional pura”. Tal vez sea más fácil para las naciones latinoamericanas que, con excepción de Brasil, tienen la misma lengua y

³ Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo y Rhizome. Introduction*.

viven tan cerca del nuevo súper centro global Estados Unidos reconocer que su verdadera identidad podría hallarse precisamente en esta hibridez, en este cruce de discursos de una realidad influenciada por la cultura cotidiana de Estados Unidos y no obstante “contaminada por lo local”. Para la Europa que se está uniéndose sería, a mi parecer, un paso muy importante y positivo orientarse menos hacia una Europa de las Naciones que hacia una imagen de un continente que lleva en su patrimonio cultural por lo menos tantas culturas híbridas, más “impuras” que puras, y cuya historia desde siempre –y muy en particular en la Europa central– solía comprender “un espacio de la dialogicidad que existe como potencialidad”.

Bibliografía

- Casullo, Nicolás (ed.), 1991, *El debate modernidad-posmodernidad*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor, 1990, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, México.
- Herlinghaus, Hermann y Utz Riese (eds.), 1997, *Sprünge im Spiegel. Postkoloniale Aporien der Moderne in beiden Amerika*, Bouvier, Bonn.
- _____ y Monika Walter (eds.), 1994, *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Langer, Berlín.
- Klor de Alva, Jorge, 1992, “Colonialism and Postcolonialism as (Latin) American Mirages” en *Colonial Latin American Review*, núm. 1, pp. 3-23.
- Lienhard, Martin, 1992, “Kulturelle Heterogenität und Literatur in Lateinamerika” en *Iberoamericana* 3-4, pp. 95-110.
- Martín Barbero, Jesús, 1993, *Communication, Culture, and Hegemony. From the Media to Mediations*, Sage / Londres / Newbury Park / Nueva Delhi.
- Mignolo, Walter, 1995, *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization*, The University of Michigan, Ann Arbor.
- Rabasa, José, 1993, *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, Londres, Norman.
- Rama, Ángel, 1984, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover.

- Richard, Nelly, 1989, *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers, Santiago de Chile.
- Rincón, Carlos, 1995, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en Latinoamérica*, Universidad Nacional, Bogotá.
- Rössner, Michael, 1988, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Athenäum, (Monografien Literaturwissenschaft, vol. 88), Fráncfort d.M.
- _____, 1991, "Fernando del Paso: realismo loco o lo real maravilloso europeo" en Kohut, Karl (ed.), *Literatura mexicana hoy*, Vervuert, Fráncfort d.M., pp. 223-229.
- _____, (ed.), 1999, *Literarisch Kaffehäuser-Kaffehausliteraten*, Böhlau, Viena / Graz / Colonia.
- _____, (ed.), 2002, *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Metzler, Stuttgart.
- Scharlau, Birgit (ed.), 1994, *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Narr, Tübinga.
- _____, 1990, Said Edward, *Orientalismo*, Libertarias, Madrid.
- Seed, Patricia, 1991, "Colonial and Postcolonial Discourses" en *Latin American Research Review*, 26/3, pp. 181-200.
- _____, 1993, "More Colonial and Postcolonial Discourses" en *Latin American Research Review*, 28/3, pp. 146-152.
- Toro, Alfonso de (ed.), 1995, *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*, Vervuert, Fráncfort d.M. / Madrid.
- _____, (ed.), 1999, *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica. Una posmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Vervuert, Fráncfort d.M. / Madrid.
- Vidal, Hernán, 1993, "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism" en *Latin American Research Review*, 28/3, pp. 113-119.
- Young, Richard A. (ed.), 1997, *Latin American Postmodernisms. Postmodern Studies*, Richard A. Young, Ámsterdam / Atlanta.

De dioses y monstruos

Francisco Hernández, heredero de la tradición del delirio

José Eduardo Serrato Córdova

El libro *Moneda de tres caras* (1990) de Francisco Hernández es un hito dentro de la historia de la poesía mexicana pues toca un tema poco frecuente dentro de la retórica nacional, la demencia y el delirio en la poesía. Temática que nos lleva directamente a lo irracional y su función en la ética y la estética contemporánea. El poemario gira en torno de la estética de tres autores que sufrieron de serios problemas psiquiátricos: Schumann, Hölderlin y Georg Trakl. Las tres variaciones poético-biográficas se inspiran en los delirios de estos artistas. Cabe preguntarnos cómo es que el artista “traduce” y asimila el lenguaje de lo irracional o la poética visionaria a su horizonte cultural.

La poesía visionaria ha sido motivo de los grandes libros de Northrop Frye, Harold Bloom y de Roberto Calasso. Poesía que nace de la revelación y que es de la misma ascendencia que los textos de San Juan de Patmos. Ahora bien, ¿qué tipo de revelaciones encontramos en estos poetas? Naturalmente no son profecías al estilo Nostradamus ni anuncios de desastres culturales. Las revelaciones de estos poetas del delirio son de tipo filosófico y más exactamente de la metafísica, en tanto que son poemas que hablan del ser, del tiempo, de lo absoluto y de la divinidad misma. No es casualidad que encontremos

asombrosos paralelismos entre la poesía visionaria y el lenguaje de los místicos.

Francisco Hernández retoma el tópico romántico de considerar el mundo como un mundo de correspondencias secretas para hablar en lenguaje cifrado de los delirios místicos tanto de Robert Schumann como de Hölderlin, en cambio hace una recreación simbólica de la agonía de Trakl haciendo una especie de descenso al corazón de las tinieblas en medio de un infierno tropical lleno de simbolismos poéticos.

“Marcados por el fuego”, kerygmáticos o maniaco-depresivos son los calificativos que estos poetas han recibido a lo largo de la historia. Hagamos un repaso de este tipo de estigma existencial que distingue a estos visionarios. Tomo el libro *Moneda de tres caras* como un pretexto para referirme a la larga y egregia tradición poética que precede la obra de Francisco Hernández.

¿Podría ser esto locura?

Hay dos palabras incómodas en la historia de la cultura: locura e irracional. Nos llamó la atención el desprecio que muchos críticos y lectores tenían hacia lo irracional en el arte. Poco serio, falta de imaginación, tomadura de pelo, pésimo gusto son algunos sinónimos que nos encontramos cuando se quiere definir lo “irracional”. Fernando Corripio en su *Diccionario de Ideas Afines* consigna como sinónimos de irracional: ilógico, absurdo, incongruente y disparate. La palabra es, en la actualidad, casi un insulto. Despreciada por filósofos y utilizada más por psicólogos como una patología, la palabra se encuentra en estado latente en el símbolo poético en espera de que alguien se aventure a escarbar en su tumba. Tumba sin sosiego, porque a pesar del menosprecio que tiene en el ámbito del saber, nos encontramos que hay una enorme tradición, casi una historia oculta detrás del adjetivo “irracional”.

Durante la investigación nos encontramos con que muchos poetas se han fascinado con la locura, tanto real como ficticia, todos desarrollaron una retórica de la locura como una forma de protesta social o cultural. Encontramos, en primer lugar, que la locura como sinónimo de lo profético tiene una larga tradición. Durante más de quinientos años, Occidente ha creído en la fuerza de la razón práctica. Hemos sido educados para ser razonables. Resolvemos nuestros problemas recurriendo a la razón, lo racional es sinónimo de lo real y auténtico. Valoramos nuestra existencia por nuestras coherencias y nuestra integridad, es decir, por nuestra vida racional. Desconfiamos de lo irracional, la incoherencia no tiene cabida en ningún proceso cognoscitivo. La demencia ha sido confinada al hospital psiquiátrico, es un padecimiento mental en el que el paciente es aislado del mundo de los cuerdos. El arte que se interesa por el aspecto de las enfermedades mentales es visto con desconfianza o cuando mucho como un recurso del humor grotesco. Decimos, pues, que lo irracional ha sido un cajón de sastre en el que nuestra cultura ha encerrado lo que no conviene a los intereses de la razón práctica de la modernidad. Lo inexplicable, los monstruos de la razón se han refugiado, entonces, en el arte en general.

Para nuestra revisión de la expresión irracional y sus sinónimos, tenemos que remitirnos a la historia de su hermana siamesa, la razón. El imperio de la razón ha tenido varias épocas, desde el triunfo del racionalismo aristotélico hasta el racionalismo positivista de la era moderna. Hans Georg Gadamer nos recuerda en *Mito y razón* que al inicio del descubrimiento de la razón por los griegos, Platón desacreditó los mitos por su “irracionalidad”. Posteriormente, la razón que relegó al mito al ámbito no vinculante de la imaginación lúdica fue expulsada rápidamente de su posición de mando. Si echamos una ojeada a la formación de la civilización occidental, el impulso ilustrado parece haber tenido en la historia tres grandes oleadas: la oleada ilustrada que culmina con la sofística radical ateniense del tardío si-

glo V antes de nuestra era; la oleada ilustrada del siglo XVIII que tuvo su punto culminante en el racionalismo de la Revolución Francesa y, así se debería decir quizá, el movimiento ilustrado de nuestro siglo que ha alcanzado la cumbre provisional en la “religión del ateísmo” y su fundación institucional en los modernos ordenamientos estatales ateos. El problema de lo fantasioso irracional está soterrado en la historia del racionalismo triunfante.

Señala Roberto Calasso (2001) que lo mítico y lo irracional aparecieron en dos libros pioneros del tema: *La historia de los mitos del mundo antiguo*, de Josef Görres, y *Simbólica* de Creuzer. La apelación a lo instintivo e irracional del mito llevó a la generación de Schelling, Hegel y Hölderlin a revalorar la mitología griega y a estudiar la religión popular. Poetas y filósofos consideraron revalorar religión, mitología y ciencia con el fin de conciliar lo irreconciliable. No faltaron poetas audaces que intentaron fundar una nueva religión basándose en una nueva hermenéutica de los textos sagrados y en la poesía de creación absoluta. Este legado nos ha llegado hasta nuestros días sin que tengamos la menor idea de la gran aventura cultural que se puso en movimiento. Ya Nietzsche nos había advertido en *El nacimiento de la tragedia* que: “He aquí nuestra era [...] volcada al exterminio del mito. El hombre de hoy, despojado del mito, se yergue famélico sobre su propio pasado y debe escarbar frenéticamente buscando sus raíces entre las remotas antigüedades”.

Naturalmente, una nueva mitología estética, que fuera mitología de la razón y, al mismo tiempo, consiguiera unificar armónicamente la parte espiritual y la parte sensible de la religión, no llegó a ser más que un programa. Sin embargo, el denominado “programa de sistema”, que formuló este ideal y que fue seguramente un fugaz trabajo privado –fuese quien fuese su autor– había expresado una verdadera necesidad de la época. El mito del socialismo (Saint-Simon), el mito de la violencia (Sorel) y otras ideologías políticas, que se resguardaban en el nimbo de lo religioso, lo comprueban. Estas utopías se ges-

taron en visiones proféticas que nacieron en un estado de euforia, en el que fue revelado el mensaje sagrado. Sería oportuno repasar la idea de trance poético y de locura desde el punto de vista de los poetas.

Detengámonos a revisar el concepto de locura, manía o arrebatos sagrados que Platón comenta en el *Fedro*, y del que Sócrates mismo fue presa. Calasso (2002, 2004) ha rastreado las manifestaciones de la “manía” desde la edad clásica hasta el siglo XX, Platón establece la diferencia del arrebatos producido por los dioses en los hombres sensibles. Pero encontramos desde Homero la palabra clave de la locura que proviene de la posesión sagrada del dios. La manía y la posesión son las dos formas en que la revelación se manifestó entre los griegos. El conocimiento de la manía está simbolizado por la fuente, la serpiente y la ninfa, estos tres entes tienen en común la mirada vigilante—la fuente es una suerte de ojo insomne— y la posesión de la voluntad del hombre. Calasso hace la gramática histórica de la posesión como arrebatos poético o como locura, pero específicamente de la *nympholeptoi* y el *theoleptoi*. Dice en su *Ética a Eudemo*: “quizá la felicidad puede venir a nosotros [...] como ocurre a los *nympholeptoi* y a los *theoleptoi*, que entran como en una ebriedad (*enthousiazontes*) por inspiración de un ser divino, o bien a través de la fortuna (muchos, en efecto, dicen que la felicidad y la fortuna son la misma cosa)” (Calasso, 2004: 27). El ensayista italiano nos recuerda que la imagen moderna de la posesión depende en gran parte aún, si bien no se lo admite, del ocultismo decimonónico. Son bocas espumosas o brujas glosolalistas o rubias satanistas feroces las primeras referencias que afloran, hasta Eric Dodds, en *Los griegos y lo irracional*, legitimó los aspectos parapsicológicos de los textos platónicos y órficos. Fue entonces que el concepto de posesión tomó carta de ciudadanía en el mundo del conocimiento. Durante el romanticismo, el arrebatos de las ninfas se manifestó de nuevo. Muchos de los poetas que fueron picados por el abejorro de Dioniso o de Apolo acabaron en el manicomio. La “manía” sagrada se convirtió en una palabra clínica que

designaba un trastorno mental. Lo importante de este resurgir es que los poetas iniciaron el culto a la “locura divina”.

Poética del “entusiasmo”

El ojo ve más de lo que sabe el corazón

William Blake

A finales del siglo XVIII, en Inglaterra, poesía y locura eran palabras sinónimas. El caso del poeta Cowper es representativo del mal. Cowper fue contemporáneo de Blake y dedicó toda su juventud a la poesía y a la lectura de la Biblia. Murió en la ruina y presa de la enfermedad del siglo: la melancolía. Diecinueve años después de la muerte de Cowper, William Blake, fascinado por un pasaje sobre la manía religiosa que leyó en un libro de Spürzheim, titulado *Observaciones sobre las manifestaciones dañinas de la mente o locura* (*Observations on the Deranged Manifestations of the Mind, or Insanity*, 1819), escribió en alguna ocasión que “La locura es un refugio de lo increíble”. Blake, como Cowper, encontró en la locura un escape, una forma de vida que acogió con todos sus terrores. Blake se reveló contra la imposición del saber académico, por eso juzgaba que sus enemigos naturales eran Bacon, Newton, Locke y, sobre todo, Sir Joshua Reynolds, presidente de la Real Academia. Blake nunca imaginó que Newton era secretamente un seguidor de la filosofía ocultista, al que socialmente le convenía el título de padre de la física moderna. Newton reprimió cualquier manifestación personal que revelara un acercamiento a lo “irracional”, sabía la importancia de suprimir lo onírico y lo demente que hay en la conducta humana.

A finales del XVIII y principios del XIX, la locura había atraído la atención del público, así como una buena dosis de incertidumbre. Aclaremos de una vez que cuando nos referimos a la locura empleamos el término en el sentido antiguo, que se ha perdido con el em-

pleo clínico de la palabra. Locura define cualquier forma de alienación ya sea del comportamiento o de la percepción. Es oportuno que el lector haga una distinción entre el concepto actual de locura y el del siglo XVIII. Sería cruel decir que la demencia, tal como la concebimos hoy día, objeto de angustias y depresiones, sea la misma que causó furor entre los escritores del periodo de 1750 a 1850. Cuando nos referimos en este trabajo a la “locura”, hacemos alusión más bien a una cierta idea de “locura literaria” que tiene que ver más con una forma de protesta de las intolerables condiciones sociales de la industrialización y con el triunfo apabullante del racionalismo que con una discapacidad mental. En este trabajo, como en el romanticismo, a la palabra locura le agregamos una carga semántica extra: fuente de energía creadora.

La demencia de Blake fue diferente a la de Cowper, fue una locura basada en su temperamento sanguíneo y en su indignación contra la Academia inglesa. A finales del XVIII y a principios del XIX, la locura tuvo su encanto y sus miserias. El 9 de junio de 1796, el joven Charles Lamb escribió a su amigo Samuel Taylor Coleridge una carta en donde le narra el breve periodo que pasó en el manicomio: “Veo esos años con una especie de envidia. Por un rato disfruté de muchas horas de pura felicidad. No desvarío, Coleridge, hasta que llegué a la demencia probé la grandeza y la salvajez de la fantasía. Ahora todo me parece insípido, comparado con aquellos días” (Rosen, 1998: 113). Para Lamb la locura trajo color y emoción a su monocroma vida, quizá también aludía al lugar común que el *Werther* de Goethe puso de moda en el romanticismo, y aludía a la escena en donde un joven extravagante le confiesa al héroe que hubo un tiempo en que fue feliz como pez en el agua, entonces su madre revela que dicho periodo ocurrió cuando el joven estuvo encadenado en un hospital psiquiátrico.

Podemos decir que para los románticos la demencia era síntoma de buena salud. Nerval escribió al inicio de *Aurelia*: “Traté de trans-

cribir las impresiones de una larga enfermedad, la que ocurrió en los misterios de la mente —y no sé por qué empleo la palabra enfermedad, si nunca, según recuerdo, me sentí tan sano”. En una carta del 9 de noviembre de 1841, dirigida a la esposa de Alexandre Dumas, Nerval agregó: “Sólo me dejarán salir [del manicomio] si me convierto en gente razonable y acepto que estuve enfermo, lo cual me hará perder mi dignidad y más aún mi veracidad. ‘Confiesa’, ‘confiesa’ me dicen, como lo hacían en el pasado con herejes y brujas” (114).

Varios de los escritores alemanes más sensibles, de la generación de 1770 a 1820, padecieron severos daños mentales: la carrera de Jacob Michael Lenz, importante dramaturgo, amigo cercano de Goethe, fue destruida por un mal mental. Friedrich Hölderlin pasó las últimas décadas de su vida en una esquizofrenia casi total. Heinrich von Kleist acabó su vida en un pacto suicida; el poeta Clemens Brentano sufrió de melancolía religiosa y una depresión tan grande como la de Cowper. En todos estos casos y en otros, el trabajo creativo más relevante estuvo acompañado de ataques de locura (el caso de los poetas ingleses Christopher Smart y John Clare fue diferente, pues sus obras más memorables las escribieron dentro de una institución psiquiátrica).

Incluso para todos estos escritores —y para muchos de sus contemporáneos— la demencia fue sólo un ideal y un antideal, una especie de estado que trascendía la conciencia en el que no sólo se escapaba de la obtusa racionalidad, a pesar del riesgo de que dicho estado se saliera de control. Para el artista romántico, la demencia fue más que un receso del pensamiento racional; fue una forma de agudizar la intuición y la sensibilidad. En 1801 Hölderlin escribió: “Verdaderamente la exultante locura es la burla de la burla/ cuando, de repente, el bardo se escucha en la noche sagrada” (Calasso, 2001: 94).

La demencia fue más que una forma de inspiración. Creó toda una lógica y una retórica de lo nocturno y de lo onírico tan poderosa y convincente como la lógica y la realidad de la vida diurna. El

mundo de los cuentos de Hoffmann es ilustrativo de esta idea: la vida cotidiana coexiste con un mundo de engaño que le da validez al mundo de la intuición y nos hace dudar del mundo real. El reino de las sombras, la magia y la paranoia están siempre al acecho.

En casi todos los grandes poetas del romanticismo (con la excepción de Kleist) la demencia tomó la forma de arrebatos religiosos. En todos los casos hay una protesta contra la supresión del sentimiento religioso impuesto por la Ilustración, podemos decir, en pocas palabras, que la demencia, tal como la entendemos en este trabajo, estableció una lucha sin tregua contra los filósofos franceses. Esta guerra germinó el resurgimiento religioso después del ocaso del régimen jacobino. Sin embargo, es significativo que ninguno de los poetas románticos tomó la religión como inspiración o como “refugio” –para emplear la palabra con que Blake definió la locura–. En sus inicios como poeta, el londinense Christopher Smart, entre 1749 y 1759, escribió algunos versillos satíricos y didácticos; sus críticos afirman que sus poemas religiosos están bien logrados pero que son poco significativos en el total de su obra. Repentinamente, en 1759, Smart empezó a perseguir a la gente en la calle, para que se arrodillaran con él y elevaran una plegaria a Dios. Su alcoholismo crónico lo llevó a ser confinado en un hospital psiquiátrico. Cuando fue liberado levantó una demanda contra el pueblo de Londres por su falta de piedad. Por su parte, Clemens Brentano, el más exquisito y melodioso de los poetas románticos alemanes, regresó al seno de la Iglesia católica en 1817: durante siete años, por su propia voluntad, se convirtió en secretario de una monja que le dictaba sus experiencias místicas de cuando fue estigmatizada con las heridas de Cristo y plasmó las visiones de la religiosa en una trilogía sobre la vida de Jesús. La conversión de Brentano puso fin a su creatividad poética.

Tampoco las nuevas sectas que inundaron el continente europeo, como la Iglesia metodista, fueron capaces de llenar el vacío intelectual que el triunfo del racionalismo de la Ilustración ocasionó. El

pensamiento religioso católico o protestante, de los siglos XVIII y XIX fue poco estimulante. La gran excepción fue la obra terrorífica de un demente llamado Joseph de Maistre, cuya filosofía se basaba en la obediencia ciega al arbitrio de la voluntad divina. Para De Maistre la civilización debería estar siempre bajo la amenaza de la pena capital. Su filosofía cínica y contradictoria es una forma de melancolía endurecida por el dogma, cuyo poder emocional explica la curiosa fascinación que ejerció en inteligencias tan sensibles como la de Baudelaire.

La fuerza de De Maistre consistía en que podía encarar lo absurdo sin pena alguna. Por ejemplo, aseveraba que “el ser humano provenía de una sola pareja. Aunque esta verdad ha sido negada como todas las otras, pero ¿a quién le importa?” El siglo XVIII fue el siglo de las contradicciones y del absurdo, por ejemplo, Voltaire escribió al ver un bello atardecer: “Creo en Ti, pero no con la forma del Hijo y de su Santa Madre, eso ya es diferente” (Bloom, 2000: 89). El absurdo fue la influencia más notable del pensamiento religioso a la “locura literaria”. Los primeros cristianos tenían como dogma de fe la frase: *Credo, quia absurdum* (creo porque es absurdo). Lo absurdo significó en la época clásica lo ilógico, lo inexplicable e incomprensible. No fue sino hasta la Ilustración en que se hizo sinónimo de lo ridículo y lo cómico. Los misterios de la religión comenzaron a ser motivo de disputas en el Siglo de las Luces, en el que el entusiasmo religioso fue exonerado de misterios, paradojas y supersticiones. El resultado fue un deísmo desabrido practicado por la gente de Europa. Por algo David Hume dijo al final de su vida que la diferencia entre el deísmo y el ateísmo era una cuestión de énfasis.

Al perder poder la Iglesia y el pensamiento religioso, los poetas se dieron un banquete parodiando y modificando los textos dogmáticos de la Biblia. Smart escribió *Jubilate Agno* (*Jubileo del Cordero*), obra tan excéntrica que ningún editor se arriesgó a publicarla sino hasta 1940. Escrita a imitación del Antiguo Testamento (inspirada en el

libro de los Salmos y en el de los Profetas), Smart combinó su propia vida con los pasajes de la Biblia. Su estilo es enigmático y hermético, lo cual le da a su obra un sabor profético y demencial. En las siguientes líneas los nombres crípticos de Shefatiah e Ithream se refieren a los dos hijos del rey David:

Dejad que Shefatiah se regocije con el pequeño búho, el cual es el gato alado.

Para que yo sea poseedor de un gato de inigualable belleza, del que aprovecho la ocasión para alabar a Dios Todopoderoso.

Dejad que Ithram se regocije con el pequeño búho, quien entiende lo que profesa.

Para pedir a Dios por los profesores de la Universidad de Cambridge para que vigilen y rectifiquen.

Smart confesó que su método de escritura consistía en golpear las palabras. Las demás poesías de Smart develan una demencia que es más tolerable al lector contemporáneo que al de hace doscientos años. Actualmente nadie, o casi nadie, se escandaliza porque un poeta aluda a la vida de Cristo. En uno de los salmos de Smart encontramos una variante del famoso “El Señor es mi pastor y nada me falta”:

El pastor Cristo llegó del cielo
Mi carne y espíritu lo alimentan
Por tanto no estaré privado
De ninguna de mis necesidades naturales.

La locura ayudó a Smart a encontrar una voz original. William Blake, en cambio, inventó su propia religión poniendo de cabeza la escatología cristiana: Satán es el Mesías, el Infierno es el Goce Eterno.

Harold Bloom (2000: 99) escribió que Percy Bysshe Shelley era un poeta profético y religioso cuyas apasionadas convicciones eran agnósticas, y un poeta lírico cuyo estilo era un juego deliberado y

arriesgado con los límites de la poesía. En consecuencia seguirá siendo polémico, pero ninguna generación de críticos puede prescindir de él. De todos los románticos es el que necesita una interpretación más escrupulosa, una interpretación cuyo contexto debería encontrarse en las tradiciones de la poesía, no en la filosofía o la política. Pero el destino crítico de su poesía ha sido oscurecido por alegoristas que la leyeron como si fuera Platón versificado, o como una apoteosis de Godwin, su suegro y mentor en teoría revolucionaria.

Shelley fue acusado por sus contemporáneos de loco. Por sus biógrafos sabemos que tenía visiones desde que era un niño. Alguna vez “Shelley vio que surgía del mar un niño que palmoteaba llamándolo [...] por las cartas de sus amigos se puede observar que con gran frecuencia percibía este tipo de visiones y de sonidos” (Bloom, 2000: 101). Shelley, como Blake, tuvo una visión profética inspirada en el pensamiento gnóstico. Pensaba que algo malo había sucedido en la época de los profetas. Algo había cambiado el sentido del destino del hombre. Quizá Adán no fuera el primer hombre, ni Jesús el hijo de Dios. Tal vez un espíritu diabólico nos hacía creer eso y nos hacían interpretar erróneamente los símbolos sagrados. La poesía se convierte así en el instrumento idóneo para refundar la cultura occidental, para soldar, de una vez por todas, la unidad de ciencia y religión, razón e instinto. Para Shelley el sentido verdadero de la civilización y de la historia de la humanidad está escondido en los símbolos de la naturaleza. Los hombres hemos leído equivocadamente el mundo, por eso hemos llegado a los niveles más bajos de la inteligencia, parece ser la lección que aprendemos en las descripciones poéticas de Shelley.

Por su parte, Friedrich Hölderlin recurrió al panteón griego no como una decoración poética tradicional sino como una seria representación de las fuerzas naturales universales. En sus himnos y elegías leemos una verdadera aceptación de la existencia de los dioses antiguos. La elegía más reveladora de estas creencias es *Pan y vino*. Hölderlin creía que el hombre había perdido el contacto con los dio-

ses y que la locura frenética del éxtasis poético lo volvía a comunicar con los seres divinos:

Amigo mío, llegamos tarde. En verdad los dioses viven
pero sobre nuestras cabezas, en otro mundo.
Ellos actúan eternamente allá y parece que se acuerdan de nosotros
de si vivimos, porque nos tienen mucha consideración.
No siempre la frágil vasija puede contenerlos.
Sólo de vez en vez la humanidad puede soportar su presencia.
Desde ahora los soñamos en vida. Sin embargo, el que andemos extraviados
Ayuda, como el dormir, la necesidad y la noche que nos fortalecen.
Incluso a los héroes, criados en cuna de bronce,
sus corazones, como en el pasado, similares en fuerza a los divinos,
surgen en el trueno. Sin embargo, pienso con frecuencia
que es mejor dormir que estar como estoy sin compañía, esperándolos; y
mientras tanto no sé qué decir ni hacer,
inútilmente están allí los poetas en un tierno vacío.
Pero ellos, dices, son como los sacerdotes del vino sagrado de los dioses
que vagan de tierra en tierra en la noche sagrada (Rosen, 1998: 123).

Al final de la elegía, Hölderlin confunde intencionalmente a Cristo con el dios del vino, Dioniso. Los dioses están en permanente retirada del mundo: sólo en la noche, en el sueño y en la locura podemos encontrarlos. La demencia del poeta es su pasaporte al mundo perdido.

Ni la poesía de Blake, Hölderlin, Smart o la de Cowper tienen algo en común con el resurgimiento religioso conservador del siglo XIX, sólo Wordsworth y Coleridge se convirtieron en miembros de la Iglesia anglicana y Chateaubriand publicó, en 1802, su influyente libro doctrinario *El genio del cristianismo*. Por el contrario, Blake y Hölderlin reaccionaron en contra de las enseñanzas de las Iglesias tanto católica como protestante y las rechazaron, además, por su intolerancia y represión sexual y por fomentar la sumisión de los pobres frente a la injusticia social.

William Blake es el caso más radical del poeta profético, incluso llegó a ser internado en hospitales psiquiátricos en donde “ingresó” en estado “profético”. Está documentado que en una estancia en el manicomio Felpham sostenía largas charlas con las sombras de Moisés y otros profetas, Homero, Dante y Milton. Además establecía comunicación con su hermano muerto. Estos espíritus le sugerían los nombres de los personajes de sus poemas: Enitharmon y Golgonooza. Blake tuvo la visión de un jardín del Edén inspirado en las delicias del palacio de Salomón. Thel (probablemente del griego *hételo*, que quiere decir deseo o voluntad) es un personaje inspirado en la hibridación de la mitología pagana con la mitología británica. Blake da una visión pesimista de la realidad inglesa y una promesa de que encontraremos un nuevo paraíso si logramos escuchar las voces sagradas que se esconden en el universo. Blake es un hermeneuta del mundo simbólico. Como los gnósticos, piensa que el hombre tiene dos almas, una buena y otra mala, la civilización y el poder se han fundado en el alma equivocada, la mala, que suele disfrazarse de buenas intenciones. Lo que debemos descubrir es el alma buena oculta en las cosas malas, sólo así el hombre podrá despertar de su letargo existencial y recobrar el Paraíso. Por eso hay que reinterpretar la Biblia, hay que refundar el cristianismo porque ha sido cambiado en su esencia por el espíritu maligno que triunfó sobre los profetas bíblicos.

En el fondo Blake estuvo más influido por la filosofía de los gnósticos de lo que Harold Bloom imagina. Blake siempre confesó que los cristianos habían eludido los problemas cotidianos desde los tiempos de Jesús con la promesa inútil de una revuelta apocalíptica donde el justo será premiado y el malo castigado. Blake pensaba que la idea del juicio final era una de las perversas mentiras de la alteración de la historia. Para el poeta inglés, las instituciones, las leyes, religiones e Iglesias no eran más que bromas y trampas de una estafa milenaria instaurada por el alma perversa de la humanidad. Para Blake, el trance visionario es el triunfo del alma sobre el cuerpo, de la inteligencia

sobre lo corporal; al vencer lo espiritual a lo corporal se puede pensar en que vemos el mundo tal y como es.

El poeta inglés Wallace Stevens escribió en *La figura del joven como poeta viril* una especie de manifiesto del éxtasis y locura poéticos del romanticismo:

[...] si dijéramos que la idea de Dios es solamente una idea poética y que nuestras nociones de cielo e infierno son meramente poesía no conocida bajo ese nombre, aun cuando sea poesía que nos implica vitalmente, la sensación de rescate, de liberación, de una perfección tocada, de una vocación a fin de que todos los hombres puedan conocer la verdad y de que la verdad pueda hacerlos libres; si dijéramos estas cosas y fuéramos capaces de reconocer al poeta que alcanzó a Dios y lo colocó en su silla en el ciclo rodeado de toda su gloria, el poeta mismo todavía en el éxtasis del poema que ha cumplido completamente su propósito, nos parecería, sea viejo o joven, en harapos o con hábitos ceremonial, un hombre que necesitaba lo que ha creado, entonando los himnos de alegría que siguieron a su creación (Bloom, 2000: 43).

Por muchos años la preocupación de filósofos y poetas fue conciliar la razón y el instinto. Por ejemplo, en la Inglaterra de William Blake el fantasma de la Revolución es una de las invocaciones del dios Pan. Tal como lo escribió Baudelaire, muchos años después, junto a la idea de la Revolución llegó el hálito de Dioniso a París. El furor que inundó las calles de la Ciudad Luz fue calificada como una bacanal. Este mismo furor viajó hasta Londres y contagió a poetas y revolucionarios. Testimonio de la peste báquica quedó en tres libros de tres románticos ingleses: *El matrimonio del cielo y el infierno* de Blake, *El preludio* de Wordsworth y *Prometeo desencadenado* de Shelley. El Londres de la última década del siglo XVIII y la primera del XIX es el mostrado en el poema de Blake que lleva ese título en *Cantos de experiencia*: una ciudad en la que las tradiciones de petición y asamblea han sido negadas regularmente. Un país ya sacudido por la guerra y los anárquicos ciclos económicos estaba comenzando a experimentar

la inquietud social que había subvertido el orden social francés, y la clase dirigente británica respondía a este desafío con una represión viciosa y sumamente efectiva. El racionalismo del siglo XVIII rompió el nudo gordiano entre el hombre y el mito, los símbolos sagrados se refugiaron en la poesía de los escritores visionarios que revelan el mundo secreto que pervive en el inconsciente y emerge escondido en el sueño. Son continuadores de esta tradición: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Henri Michaux, Wallace Stevens y muchos otros que se resisten a que mueran los símbolos arcanos de la poesía kerygmática.

Francisco Hernández reanudó con su libro un tipo de discurso poético poco frecuentado en la literatura mexicana, claro, con sus honrosas excepciones, y que es un discurso que acerca tres saberes: la poesía, la filosofía y la psicología. El hablar de poesía, locura, delirio, misticismo, la revelación del absoluto es uno de los filones más interesantes del irracionalismo poético.

Bibliografía

- Berman, Morris, 2001, *El reencantamiento del mundo*, trad. Rally Bendersky y Francisco Hunneus, Cuatro Vientos, Santiago de Chile.
- _____, 2001, *Cuerpo y espíritu. La historia oculta de Occidente*, Cuatro Vientos, Santiago de Chile.
- Bloom, Harold, 1997, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1999a, *La compañía visionaria. William Blake*, trad. Mariano Antolin Ratto, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- _____, 2000, *La compañía visionaria. Lord Byron y Shelley*, trad. Mariano Antolin Ratto, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- _____, 2003, *La compañía visionaria. Wordsworth, Coleridge y Keats*, trad. Pablo Gianera y Edgardo Russo, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Calasso, Roberto, 1994, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona.

- _____, 2001, *La literatura y los dioses*, trad. Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona.
- _____, 2004, *La locura que viene de las musas*, trad. Teresa Ramírez Vadillo, Sexto Piso, México.
- Frye, Northrop, 1977, *Anatomía de la crítica*, trad. Edison Simons, Monte Ávila, Caracas.
- _____, 1996, *Poderosas palabras*, trad. Claudio López Lamadrid, Muchnik, Barcelona.
- Gadamer, Hans Georg, 1997, *Mito y razón*, trad. José Francisco Zúñiga García, Paidós, Barcelona.
- _____, 1993, *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona.
- Hernández, Francisco, 1996, *Poesía reunida*, presentación de Vicente Quirarte, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México.
- Nerval, Gérard de, 1998, *Aurelia*, pról. Xavier Villaurrutia, trad. J. Sánchez Sáinz, Coyoacán, México.
- Rosen, Charles, 1998, *Romantic Poets, Critics, and Other Mad Men*, Harvard University Press, Cambridge.

La invasión de la metrópoli: la literatura latinoamericana en Madrid y Barcelona

Pablo Sánchez

En un artículo de 1927, el novelista cubano Alejo Carpentier, entonces todavía poco conocido, planteaba con una metáfora afectiva el mayor peligro, a su juicio, de las relaciones culturales entre España y Latinoamérica: “creo deplorable que se intente transformar un afecto fraternal en incesto” (1998: 97). Carpentier trataba de separar claramente las dos orillas del Atlántico en el terreno cultural y evitar cualquier nueva subordinación a la metrópoli. En realidad, ni siquiera el incesto era la metáfora sexual más exacta para representar la inquietud que le motivó a redactar el texto al que hago referencia; los elementos de dominio y poder y la conquista de una ansiada madurez posedípica frente a la madre patria parecen más ajustados al caso. La reacción de Carpentier venía a denunciar rotundamente las pretensiones de algunos intelectuales de Madrid de proponer a la capital de España como centro de la cultura hispánica, desplazando a un segundo plano el tradicional encanto sensual y vanguardista de París. De la capital francesa, espacio de culto para los escritores latinoamericanos desde finales del siglo XIX, procedían las principales novedades estéticas, y el propio Carpentier coincidió con Miguel Ángel Asturias en los años tan impactantes del surrealismo francés. La superioridad mítica de París resumía el impulso eurocéntrico de

los escritores latinoamericanos y la fuerza renovadora con la cual pretendían modernizar la cultura de sus respectivos países.

Las palabras de Carpentier corresponden a la llamada polémica del meridiano cultural de Hispanoamérica, iniciada por un artículo de la revista madrileña *La Gaceta Literaria* que la crítica (Alemany, 20-29) ha atribuido a uno de los personajes de más importancia transatlántica en esos años, el poeta y crítico Guillermo de Torre, para más señas familiares, cuñado de Jorge Luis Borges y curioso ejemplo de miopía editora por su currículum de famosos rechazos como *Residencia en la tierra*, *La hojarasca* y *El túnel*. De Torre había participado en el ultraísmo español, primer movimiento de vanguardia peninsular, y se había mostrado muy activo en la divulgación de las primicias estéticas europeas.

Con el artículo de *La Gaceta Literaria* que Alemany le atribuye, De Torre pretendía simplemente promocionar Madrid como nuevo meridiano cultural (Alemany, 66-67), es decir, proponía una centralización alternativa de la cultura que, según él, fuera más favorable a los intereses de la comunidad hispánica y que desafiara el impulso centrípeto hacia París, pero con ello sólo consiguió irritar inmediatamente a los jóvenes vanguardistas argentinos del grupo martinfierrista entre los que se encontraba el joven Borges, ya bastante recuperado de su erupción ultraísta. Los argentinos vieron la propuesta del español De Torre como un retorno del colonialismo cultural y una exhibición de soberbia metropolitana, aunque probablemente había motivos personales detrás de la inyectiva (relacionados con la paternidad del ultraísmo). A partir de ahí, otros muchos escritores e intelectuales de ambos lados del océano, como el mismo Carpentier, se sumaron a una polémica que, como tantas otras veces, tenía la gratuidad idónea para el ejercicio retórico y para la suma de confusiones.

Sin embargo, por detrás del artificio de reprimendas y golpes bajos, la cuestión en juego era ni más ni menos que la influencia de un sistema literario sobre otro, tema que no era en absoluto desdeña-

ble en esos años porque afectaba a las identidades culturales creadas desde la emancipación de las colonias en el siglo XIX y a la autoafirmación de los escritores en el periodo vanguardista. La polémica del meridiano cultural de Hispanoamérica es, sin duda, uno de los episodios más significativos y ruidosos en la relación que la metrópoli y las antiguas colonias mantuvieron durante el pasado siglo. En esa ocasión Madrid, o más exactamente, instituciones y figuras del campo literario madrileño trataron de reorientar la dirección global de la literatura en lengua española. No lo consiguieron; curiosamente, la ciudad rival económica y políticamente, Barcelona, sí lo consiguió algunas décadas después.

De todos modos, en esa década de los veinte, la metrópoli había recuperado una parte de su hegemonía cultural e influía en el repertorio de otras literaturas en lengua española: Juan Ramón Jiménez influye en los poetas del grupo mexicano *Contemporáneos*, Ramón Gómez de la Serna se consagra como vanguardista antonomásico y difunde su magisterio por Argentina; la plataforma cultural de Ortega y Gasset, la *Revista de Occidente*, populariza los debates sobre el arte nuevo y terminará incluso ayudando a la creación, a su imagen y semejanza, de la revista *Sur* a partir de 1931; Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, los creadores del canon latinoamericano, perfeccionan su técnica filológica al amparo de la escuela de Menéndez Pidal, y el mismo Guillermo de Torre se convierte en el otro gran teórico de la vanguardia, con pleitos bastante conocidos como el que sostuvo con Vicente Huidobro.

Y a toda esa actividad hay que sumar otra circunstancia decisiva que en ocasiones pasa inadvertida a pesar de su importancia socioliteraria: las editoriales españolas, ya desde los tiempos de Rubén Darío, empiezan a descubrir el potencial literario de Hispanoamérica. No quiero abrumar con una acumulación de datos, pero vale la pena recordar que el propio Alejo Carpentier publicará, un poco más tarde de la declaración que cité, en España su primera novela, *Ecué-Yamba-*

Ó, y lo mismo hará Miguel Ángel Asturias con sus *Leyendas de Guatemala*, que posteriormente serán traducidas al francés con prólogo de Paul Valéry. Asimismo, el reconocimiento fuera de Perú de César Vallejo se iniciará con la publicación de *Trilce* en la editorial de José Bergamín, Cruz y Raya, con prólogo de Gerardo Diego, la misma editorial donde Pablo Neruda publicara finalmente su *Residencia en la tierra*. El mismo Vallejo publica su novela *El tungsteno* en la editorial madrileña Cenit. Y, en lo que respecta a Barcelona, donde ya el propio Rubén Darío había publicado su autobiografía, la editorial Araluce en 1929 publica uno de los grandes éxitos comerciales y estéticos de la novela regionalista: *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos, que publicará el resto de su obra en la misma editorial barcelonesa. Siguiendo la metáfora de Alejo Carpentier, podríamos decir maliciosamente que más de uno buscaba el incesto por dinero o, en términos de Bourdieu, por capital simbólico. En ese sentido, parece que la preocupación de Carpentier escondía el peligro bastante real de que la solidez editorial española reorientara la práctica de los escritores latinoamericanos y creara una nueva forma de dependencia.

Ciertamente, el poderío editorial de Madrid y Barcelona es un fenómeno fundamental para entender los diferentes casos de interferencia y convivencia entre las literaturas en lengua española durante el siglo XX (muy diferente sería el caso de la literatura brasileña, casi totalmente desconocida en España y fuera de las estrategias editoriales madrileñas y barcelonesas). De hecho, puede parecer incluso que es el vínculo más potente que ha relacionado históricamente ambos sistemas y sin duda lo podemos comprobar hoy: los autores latinoamericanos más famosos, como Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, publican en editoriales españolas, que además tienen los premios literarios más tentadores económicamente (Alfaguara, Primavera, Planeta, Biblioteca Breve), aunque no siempre ofrezcan los mejores resultados literarios, y han acaparado el mercado editorial en lengua española aprovechando la crisis de la edición latinoamericana. Por

encima de engañosos lemas panhispanistas y de esfuerzos armonizadores, es la realidad del mercado la que impone ahora mismo la atracción de los escritores latinoamericanos por las editoriales madrileñas y barcelonesas. No es el tema que más me interesa aquí y esperemos que pronto sea estudiado con el rigor y la objetividad necesarios, pero no cabe duda de que en los últimos años se ha producido, paralelamente a la invasión de bancos y empresas españoles, una poderosa entrada de editoriales que han reconfigurado el mercado literario latinoamericano de acuerdo a sus obvios intereses comerciales y con consecuencias quizá alienantes. En ese sentido, tal vez estamos viviendo un momento de sutil recolonización ante el cual, curiosamente, no abundan las respuestas airadas como la de Carpentier o la de los martinfierristas. Se trataría, pues, de una nueva etapa cuyo diagnóstico todavía está pendiente, aunque quizá podamos entenderlo mejor a la luz de la relación tradicional entre España y Latinoamérica y de la dificultad de la literatura latinoamericana para encontrar un campo autónomo de producción artística.

El vigor editorial de la metrópoli no es el único factor de conexión cultural, naturalmente; podemos recordar también la importancia del exilio político latinoamericano, sobre todo en la década de los setenta, que llevó entre otros a Onetti y Benedetti a tierras españolas, e incluso podríamos recordar aquí otra importantísima conexión de los intelectuales de lengua española, que fue la que se produjo con motivo de la Guerra Civil Española, y que tendría su manifestación más célebre en el Congreso de Intelectuales Antifascistas organizado precisamente en Madrid, Barcelona y Valencia en 1937. La Guerra Civil Española sería además el referente de dos poemas militantes como *España en el corazón*, de Pablo Neruda y, sobre todo, *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo.

Sea por el exilio o por la hegemonía editorial, las dos grandes ciudades españolas y sus instituciones literarias han tenido una relación particular con la literatura latinoamericana, que es la que aquí vamos

a intentar reconstruir. Y es que, desde luego, la historia es bastante compleja: no siempre la metrópoli ha sabido reconocer adecuadamente los méritos culturales de sus ex colonias, y del mismo modo, en ocasiones, la pretensión de autonomía de la cultura latinoamericana ha dificultado innecesariamente el flujo de intercambios y la comunicación transoceánica. Los vaivenes de esa relación, sus matices, desafíos y controversias, constituyen en conjunto un capítulo poco estudiado, sea por un excluyente bolivarismo, por un vanidoso casticismo o por los múltiples efectos distorsionadores del nacionalismo, tanto del lado de acá como del lado de allá.

Nos interesa, por tanto, trazar una breve historia de la recepción de la literatura latinoamericana en Madrid y en Barcelona y discutir la importancia de las dos ciudades como centros culturales y socioliterarios en el ámbito de lengua española. Como podremos comprobar, por encima de la rivalidad de dos importantes centros económicos y políticos, hay diferencias sustanciales que vienen en buena medida determinadas por la condición híbrida y bilingüe de la cultura catalana y que han terminado creando dos modelos distintos de relación con las antiguas colonias americanas. Al fin y al cabo, Madrid fue la capital de la España franquista y Barcelona la capital del nacionalismo catalán, que florece durante las primeras décadas del siglo XX, tanto cultural como económicamente, para ser después reprimido durante los casi cuarenta años de la dictadura de Franco.

Podemos ver algunas consecuencias culturales de ese conflicto a propósito de los escritores latinoamericanos. Estableciendo una cronología un tanto apresurada, diríamos que una primera etapa abarcaría desde la llegada de Rubén Darío como corresponsal de *La Nación* en 1899 hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936. Rubén destaca en sus crónicas una idea general que encontraremos con las lógicas variaciones, en otro ilustre latinoamericano que residió provisionalmente en España, Mario Vargas Llosa. Se trata de la diferencia de receptividad entre Madrid y Barcelona: Rubén elogia el entusiasmo

del modernismo catalán tras su visita a Barcelona y critica la apatía y el anquilosamiento madrileños, que él precisamente dinamizara a través de su presencia y de sus contactos con la juventud modernista española. En los textos de *España contemporánea*, Rubén se queja de la escasa información que la España de la Restauración tiene de las novedades literarias latinoamericanas y especialmente de la joven literatura modernista: “no existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros [y falta] la influencia de todo sople cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o Modernista” (254).

Si bien el juicio de Rubén es drástico en ocasiones, anticipa un rasgo básico de lo que luego será la antinomia Madrid-Barcelona, sobre todo, como veremos, en los años sesenta y setenta. Barcelona adquiere una identidad como ciudad más porosa y cosmopolita, en parte por razones comerciales y geográficas, y Madrid, en lo que respecta a su ambiente cultural, se presenta como una ciudad más endogámica y hermética; Vargas Llosa, por ejemplo, se referirá a la capital castellana en los sesenta como un “mundillo pequeñito, cerrado, provinciano y culturalmente ensimismado” (1992: 13). Al margen de la superficialidad que implica una categorización tan estricta, es cierto que una cierta oposición entre las dos grandes capitales españolas se ha dado más allá del mundialmente conocido terreno futbolístico y dentro del más específico de la producción cultural. Esa oposición cobrará más importancia cuando en los años del famoso boom de la narrativa latinoamericana Barcelona acapare las principales conexiones socioliterarias con Latinoamérica y descubra, antes que Madrid, el gran negocio de la nueva novela de García Márquez, Vargas Llosa y demás.

Sin embargo, poco antes de la Guerra Civil, Madrid había conseguido una mayor proximidad a la cultura latinoamericana, en parte por la importante presencia de Neruda y Vallejo. La Guerra Civil, naturalmente, significó una fractura del sistema literario español y, entre otros cambios, supuso una disminución evidente del vigor editorial español y de la comunicación con el exterior, incluso con la América hispánica. La quiebra española coincidió en la década de los cuarenta con una primera fase del crecimiento editorial latinoamericano, gracias también a la aportación de editores españoles instalados en Hispanoamérica, como es el caso de Emecé o Losada, y por supuesto a la aparición de lo que muy improvisadamente se ha llamado la nueva narrativa latinoamericana. Sin embargo, la obra de Borges, Asturias, Carpentier o Rulfo prácticamente no tiene eco en la España de la autarquía y la censura ultracatólica. De hecho, esa incomunicación es una de las claves para entender el papel que juegan Madrid y Barcelona en las décadas posteriores. Sólo desde esa ignorancia casi absoluta, con la excepción de algún crítico avezado como Jorge Campos, puede entenderse la compleja recepción de la literatura latinoamericana en España a partir de 1962 y la intervención de las editoriales españolas en la expansión comercial internacional de esa literatura. Una de las características de este proceso es precisamente el tardío y arbitrario reconocimiento por parte de la metrópoli de la riqueza y la complejidad de la producción literaria latinoamericana, usualmente limitada al marchamo simplificador y didáctico de un realismo mágico que en realidad nunca fue bien entendido en España. Como recuerda el crítico Ángel Rama, en España se conoció antes a Mario Vargas Llosa que a Julio Cortázar y a éste antes que a Jorge Luis Borges, lo que produjo un aplanamiento sincrónico que la crítica tuvo que enmendar dificultosamente (52). Hay casos más ridículos, como el hecho de que se conociera y divulgara antes a Jorge Onetti (finalista de un Premio Biblioteca Breve) que a su padre Juan Carlos. Lo que sucedió es bastante fácil de explicar hoy en día,

aunque en su momento más de uno no parecía entenderlo bien: de manera bastante repentina, los lectores españoles entraron en contacto con una tradición cultural que mayoritariamente desconocían y algunos sintieron realmente el impacto como una invasión, como una usurpación. O simplemente la menospreciaron, aunque no fuera con mala voluntad. No de otro modo se puede entender la respuesta de uno de los novelistas españoles más importantes de la época, Juan Benet, en 1970 a la pregunta de qué es el boom. Benet lo resumía afirmando lo siguiente: “yo lo que sé es que existen tres buenos libros sudamericanos que hace treinta años no existían” (Tola de Habich, 36). Teniendo en cuenta que treinta años antes, Borges ya había publicado alguno de sus cuentos más célebres, parece claro que la biblioteca de Benet era muy limitada en cuestiones americanistas. Ya no se trata únicamente de la conocida antipatía de Benet por la obra de Cortázar, sino de una desinformación general sobre una literatura que, a ojos de los españoles, parecía nacer con *Cien años de soledad*, como si no existiera una tradición previa (salvo la obra de Euclides da Cunha, que sí parecía interesar al novelista español).

Todo se remonta a ese año de 1962, en el que se inicia una nueva etapa en la que Barcelona tendrá un protagonismo especial hasta el punto de convertirse en capital de la literatura latinoamericana, muy por encima de Madrid y compitiendo incluso con París, ritual escenario de la madurez del escritor latinoamericano desde finales del XIX. 1962 es el año en el que el joven y entonces desconocido novelista peruano Mario Vargas Llosa gana el Premio Biblioteca Breve con la novela *La ciudad y los perros*. La historia es bastante conocida pero nos conviene insistir en ella.¹ El éxito de crítica y de público en España y pronto en Latinoamérica motivan a la editorial Seix Ba-

¹ La recepción de la narrativa hispanoamericana en España entre 1961 y 1982 ha sido estudiada ampliamente en Marco y a ese estudio remito para la ampliación del tema.

rral y muy especialmente al editor catalán Carlos Barral a reorientar su política de publicaciones hacia la literatura latinoamericana, que era prácticamente desconocida en España y en Europa y que ofrecía dos ventajas importantes: un repertorio amplio de técnicas narrativas modernizadoras que rompían el horizonte de expectativas de los lectores españoles y un sentido crítico que encajaba con el resistencialismo de los círculos intelectuales antifranquistas, especialmente los ubicados en Barcelona en torno a la editorial Seix Barral, que había promocionado con poco éxito la literatura española del realismo social en los años anteriores. En torno a esa editorial estaban algunos de los novelistas más importantes del momento, como Juan Goytisolo, Juan García Hortelano o Juan Marsé, así como poetas como Jaime Gil de Biedma, y críticos como Josep Maria Castellet. Era un grupo cohesionado gracias al liderazgo de Barral y a la actitud crítica hacia la dictadura franquista.

La función institucional y reguladora del círculo de Seix Barral contribuyó decisivamente a distinguir el espacio socioliterario barcelonés del madrileño, donde no siempre eran bien vistos escritores que, en algunos casos, eran catalanohablantes, como era el caso de Gabriel Ferrater, el poeta que dejó para la posteridad la curiosa y ambigua leyenda de haberse suicidado después de anunciar muchas veces que era una inmoralidad llegar a los cincuenta años de vida. Barcelona ya había liderado antes una reacción crítica hacia la cultura oficial franquista, pero la operación editorial iniciada con Mario Vargas Llosa convirtió a la capital catalana en un lugar atractivo para todos los escritores latinoamericanos y propició un lugar de encuentro para la vanguardia de la literatura en lengua española. El prestigio del Premio Biblioteca Breve, que también fue concedido a Guillermo Cabrera Infante y a Carlos Fuentes, entre otros, aumentó el interés por acercarse a la capital mediterránea. Y el tercer factor determinante fue la aparición en escena, a finales de la década de los sesenta, de un personaje de vital importancia y singularmente impenetrable

hasta ahora a las investigaciones de la crítica: la agente literaria Carmen Balcells, responsable entre otras cosas de la profesionalización, a principios de los setenta, de Mario Vargas Llosa, a quien convenció para que se dedicara en Barcelona de tiempo completo a la literatura gracias a su generoso patrocinio. La eficacia gestora de Carmen Balcells supuso un avance inequívoco en la aspiración clásica del escritor latinoamericano: la profesionalización deseada al menos desde el modernismo. En ese sentido, no puede definirse el campo literario de lengua española y las posiciones de los escritores a partir de 1970 sin recordar la discreta pero implacable intervención de Balcells y su subterránea labor en beneficio de sus representados, que han llegado, como es el caso de García Márquez y Onetti a dedicarle algunas de sus novelas.

Todos estos factores contribuyeron a que Barcelona se configurara de manera un tanto inesperada como capital de la literatura latinoamericana. En la primera mitad de la década, el proceso es aún muy lento y son pocas las obras latinoamericanas editadas, al margen de las dos primeras novelas de Vargas Llosa, galardonadas además con el Premio de la Crítica. Pero a partir del éxito internacional indiscutible de *Cien años de soledad* en 1967, que curiosamente no fue publicada por Seix Barral, sino por la argentina Sudamericana, la literatura latinoamericana aumenta notoriamente su presencia en las librerías españolas y también en los medios de comunicación. Barcelona tenía otra gran ventaja que Carlos Barral supo aprovechar: no sólo era una excelente vía de entrada a la Europa occidental, sino que tenía una más efectiva capacidad de distribución para todo el continente latinoamericano, frecuentemente mal comunicado. Es decir: la literatura distribuida desde Barcelona llegaba curiosamente en mejores condiciones a diferentes latitudes latinoamericanas que la divulgada por las propias editoriales autóctonas.

Pero la crónica del periodo debe recuperar la importancia crucial de otros dos centros culturales sin los cuales no entenderíamos la red de relaciones y polémicas de esos años, que involucran de una ma-

nera u otra a casi todos los escritores relevantes. El redescubrimiento de la literatura latinoamericana por parte de la editorial Seix Barral, bien conectada con editoriales europeas como Gallimard, coincide con otro acontecimiento fundamental: el triunfo de la Revolución Cubana, que genera un entusiasmo político entre la izquierda latinoamericana y española, al menos durante la década de los sesenta. La Habana se convierte en el centro cultural más importante del continente latinoamericano gracias a la proyección de Casa de las Américas, al carisma y la astucia de Fidel Castro como anfitrión y a los nuevos ideales políticos. Desde Barcelona, Carlos Barral, Juan Marsé, Josep Maria Castellet y José Agustín Goytisolo visitan en diferentes momentos la isla y son testigos, como otros muchos intelectuales latinoamericanos y europeos, del proceso de construcción socialista. De ese modo, nace una cohesión ideológica antidictatorial e izquierdista que fue decisiva en esos años y que favoreció la creación de una vanguardia transoceánica que aunaba la modernidad literaria con la utopía política. El círculo de Seix Barral se enlazaba así con la intelectualidad latinoamericana, lo que fortalecía la nueva alianza entre Barcelona y América (Sánchez López, 205-226).

Por otro lado, en París, donde residían por diversos motivos Julio Cortázar, Severo Sarduy y Juan Goytisolo, entre otros, nace a mediados de los sesenta la polémica revista *Mundo Nuevo*, dirigida por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y sospechosamente financiada por fuentes próximas a la CIA. *Mundo Nuevo* promocionaba la nueva narrativa latinoamericana pero rechazaba la politización de la literatura impulsada por Casa de las Américas y, mucho menos dogmáticamente, por Seix Barral. Con ello la revista renovaba la centralidad de París, instauraba un contrapeso a la iniciativa de La Habana y configuraba un nuevo y complejo mapa de la literatura latinoamericana.²

² Sobre los años sesenta latinoamericanos y sus principales polémicas políticas, es muy útil el balance de Gilman, aunque apenas incluye referencias españolas.

Las tres ciudades, París, La Habana y Barcelona, se convirtieron así en el triángulo de lo que se llamó, con torpeza gacetillera, el boom de la narrativa latinoamericana, uno de los fenómenos decisivos de la cultura latinoamericana del siglo XX, tanto por su dimensión polémica como por su alcance estético, sociológico y aún económico. Ciertamente, las tres ciudades tenían ofertas diferentes e incluso con poca compatibilidad entre sí, pero contribuyeron a dinamizar el sistema literario en una etapa fértil, creativa e intensa como pocas. Desde La Habana y desde el núcleo de la política cultural revolucionaria cubana, la hostilidad hacia lo que llamaban los “intelectuales latinoparisinos colonizados” fue severa y aumentó con los años, con la excepción notoria de Julio Cortázar; por contra, el abstencionismo político del núcleo parisino les llevaba a defender la autonomía del escritor frente a las exigencias revolucionarias, lo que polarizó progresivamente la cultura latinoamericana en una repetición del esquema de la Guerra Fría. En Barcelona se vivía una situación intermedia, podríamos decir. La llegada de escritores latinoamericanos a la ciudad creó una pequeña colonia más o menos cómplice de los intelectuales catalanes antifranquistas y lo que se llamó la *gauche divine*: una elite izquierdista más o menos joven en la que se mezclaban editores, escritores y otros artistas. Por otro lado, el magnetismo editorial de la ciudad significaba también de algún modo una afrenta y un desafío a la ortodoxia doctrinaria de la Revolución Cubana. A finales de la década de los sesenta, nacieron dos nuevas editoriales, Tusquets y Anagrama, mientras que otras como Destino y Planeta empezaban a mostrar más interés por la “otra” literatura en español.

Madrid, en cambio, quedó en un evidente segundo plano en el desarrollo de este proceso socioliterario. Sus editoriales se incorporaron más tarde y con menor audacia; sus medios de comunicación tardaron en asumir la importancia del impulso modernizador que la narrativa latinoamericana supuso para la literatura española, e incluso podemos encontrar, como veremos, alguna forma de resistencia

a lo que llegó a parecer hiperbólicamente una invasión de la cultura española por la novedad latinoamericana. Desde Madrid, ya en las décadas anteriores, el régimen franquista había tratado de restablecer los vínculos con Hispanoamérica a través de la creación de un organismo como el Instituto de Cultura Hispánica, pero su concepto de hispanidad y su oficialismo profranquista carecían de interés real para buena parte de los jóvenes escritores latinoamericanos, aún devotos del compromiso sartreano y visitantes asiduos de la nueva sociedad cubana.

De ese modo, la inmigración latinoamericana prefirió Barcelona a Madrid, a pesar del bilingüismo, y creó una colonia en la que destacaban los nombres de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso, Jorge Edwards, Sergio Pitol, Julio Ortega, Néstor Sánchez, Claribel Alegría y Humberto Moreno Durán, entre otros. La integración de Vargas Llosa y García Márquez, lógicamente los más destacados, con Carlos Barral y su círculo se confirmaba con la presencia de aquellos en algunos jurados de los premios literarios, el Biblioteca Breve y, después de la escisión de la casa Seix Barral, el Premio Barral Editores. El anecdotario de esos años es fundamental para entender la hegemonía de una vanguardia que, por primera vez desde los tiempos de la República, suma el talento de escritores latinoamericanos y españoles en un proyecto común, improvisado y difuso, pero que resulta excepcional en el siglo XX.

En Barcelona se publica la tesis doctoral de Vargas Llosa sobre García Márquez, nunca reeditada, como sabemos, así como textos de la importancia de *El obscuro pájaro de la noche* o *Conversación en la Catedral* y, más adelante, *El otoño del patriarca*. Asimismo, en Barcelona, según cuenta José Donoso en su *Historia personal del boom* se celebró a finales de 1970 la reunión definitiva que daría lugar a la creación de la única revista concebida como órgano de esa nueva vanguardia: la revista *Libre*, que por motivos políticos no pudo publicarse en España y que se organizó desde el exilio parisino de

Juan Goytisolo.³ Los intereses editoriales no parecían, entonces, incompatibles con la vocación de ruptura política, aunque ya habían aparecido las primeras muestras, aún bastante privadas, de decepción por el giro represivo del régimen cubano.

De todos estos escritores, Vargas Llosa es el que más frecuentemente ha repasado su experiencia barcelonesa, que siempre tiene connotaciones positivas. “Quizás lo más importante, y eso lo viví yo muy de cerca durante los cinco años en que estuve en Barcelona, fue el que los jóvenes escritores hispanoamericanos, argentinos, colombianos, peruanos, nicaragüenses, llegaron en esos años traídos por el prestigio, por toda la mitología que había generado Barcelona. Venían aquí un poco como íbamos los de mi generación y los de generaciones anteriores a París” (1998: 170). Vargas Llosa también ha comparado la Barcelona que conoció con la Barcelona posterior a las Olimpiadas dominada por el ascenso político de los sectores nacionalistas: “Barcelona era entonces, todavía, pobretona, cosmopolita y universal; ahora es riquísima, nacionalista y provinciana. Como antes se desbordaba, culturalmente, hacia el resto del mundo, ahora parece fascinada por su propio ombligo” (1992: 13). El novelista peruano recuerda con nostalgia a los amigos catalanes que ya no están, como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y Gabriel Ferrater y ha relatado algunas de las anécdotas de aquella elite excéntrica que podía pasar 24 horas seguidas bebiendo, como Ferrater, y mantener una incuestionable lucidez. De Barral, por ejemplo, afirmó Vargas Llosa: “él publicó mi primera novela, luchando como un tigre para que salvara el obstáculo de la censura, me hizo dar premios, traducir a varias lenguas, me inventó como escritor. Ya se ha dicho todo lo que hace falta sobre el ventarrón refrescante que fue, para la embotellada cultura de España de hace treinta años, la labor de Carlos en Seix Barral. Pero nunca se dirá lo suficiente sobre el encanto del personaje que creó de

³ Cfr. Gilman (280-306).

sí mismo y sobre el hechizo que era capaz de ejercer, entonces, antes de las durísimas pruebas que tuvo que sobrellevar” (1992: 13).

Vargas Llosa vivió en Barcelona, en el barrio de Sarriá, entre 1970 y 1974, año en que decidió regresar a Lima. Pero en 1974 ya muchas cosas habían cambiado y habían afectado, entre otros, al propio Carlos Barral y a esa cohesión entre intelectuales de lengua española (y algunos de lengua catalana, no lo olvidemos). El memorial de agravios había empezado en 1969 con las primeras muestras de resistencia a la hegemonía editorial de los latinoamericanos y Barcelona. El antagonismo cultural entre Madrid y Barcelona había dejado desplazados a muchos novelistas españoles, usuarios habituales del realismo crítico, que perdieron el favor de los lectores y de una crítica entusiasmada con la novedad estética de los latinoamericanos y sus artificios literarios modernizadores, como la técnica del diálogo telescópico de Vargas Llosa. La reacción llegó a propósito de una conferencia en la que el novelista Alfonso Grosso arremetió, provocadoramente, contra la sobrevaloración de los latinoamericanos, y de la polémica se hizo eco el suplemento literario del periódico madrileño *Informaciones*. Madrid, por tanto, se convirtió en el primer foco de resistencia ante la hegemonía de los latinoamericanos y centró las tomas de posición de autodefensa de unos escritores que, aun siendo críticos con el franquismo, se habían beneficiado curiosamente del aislamiento cultural español. La polémica no tuvo mucho nivel teórico y es especialmente reveladora desde la perspectiva socioliteraria; en ella participaron nombres bastante olvidados del grupo realista, como Isaac Montero y Antonio Martínez Menchén, junto a alguno que otro crítico poco documentado y sin embargo muy patriota.⁴ Los argumentos conducían temerariamente hacia una oposición completamente banal entre

⁴ Para una revisión de las diferentes polémicas, y especialmente la que tuvo lugar en el periódico *Informaciones*, cfr. Gras Miravet y Pablo Sánchez López (134-145) y Santana (130-138).

novela española y latinoamericana, a pesar de que nadie quería reconocerlo abiertamente. Pero del embrollo crítico casi ningún analista pudo salir: se mezclaban la hostilidad más o menos encubierta hacia el círculo de Seix Barral con una ignorancia elemental de geografía y cultura americanas. El factor decisivo parecía escapar a todas las reflexiones: la invasión latinoamericana era contundente en número y calidad precisamente por la ausencia casi total en los treinta años anteriores. Toda la nueva narrativa latinoamericana era, efectivamente, una novedad incesante para los lectores españoles del momento. Si a ello añadimos la rentabilidad simbólica pero también económica adquirida por los latinoamericanos, la polémica se vuelve transparente. Pero su simplicidad no evitó que se reprodujera periódicamente, con variaciones en los nombres más que en los argumentos, al menos durante los cinco años siguientes. La reacción autóctona de autores conservadores como José María Gironella sorprendió especialmente a los propios latinoamericanos que incluso llegaron a publicar un libro de entrevistas titulado *Los españoles y el boom*.

La resistencia madrileña o castellana no fue la única toma de posición frente a la prosperidad del proyecto barcelonés. Desde Latinoamérica empezó a difundirse el concepto mafioso del boom que veía la vanguardia literaria como un invento de Carlos Barral y Carmen Balcells que estaba desestabilizando espuriamente la realidad cultural latinoamericana y sus tentativas de transformación política. Algunos críticos solventes como Ángel Rama promocionaron esa idea espectacular y agresiva, lo que dio lugar a discusiones como las que se llevaron a cabo en el Coloquio del Libro de Caracas en 1972, coincidiendo con la entrega del Premio “Rómulo Gallegos” a Gabriel García Márquez. La vanguardia en lengua española recibía la invectiva de los que temían la atrofia de la cultura latinoamericana. Y por último tuvo lugar la quiebra de la unidad política, a raíz de la detención en 1971 del poeta cubano Heberto Padilla, acusado de actividades contrarrevolucionarias por el régimen de Castro. Barcelona volvió

a asumir un protagonismo especial en esta ocasión: allí se redactó la famosa carta de los 62, la carta en la que intelectuales europeos y latinoamericanos rechazaban la represión castrista y mostraban su indignación por la palinodia de Heberto Padilla, que se retractó públicamente de su desafección al régimen revolucionario cubano de un modo bastante grotesco. García Márquez y Cortázar no firmaron la carta, pero los Goytisolo, Vargas Llosa, Castellet y otros muchos intelectuales sí lo hicieron.⁵

La carta barcelonesa supuso la desarticulación del proyecto de vanguardia, formado de manera bastante casual, y por ese motivo terminó fracasando la experiencia de la revista *Libre*, que solamente aguantó cuatro números. Pero debemos evitar la mitificación de la carta como si fuera resultado de una conmoción espontánea e impredecible. La carta de los 62 exteriorizó divergencias ideológicas que se habían mantenido silenciadas en los años anteriores y que habían quedado en segundo plano ante la novedad de una complicidad, que, ahora lo sabemos, fue más aparente que real. Y no únicamente se debe a la cuestión cubana, sino a las diferencias en la conciencia de subdesarrollo y a la idea, cada vez más extendida entre los intelectuales, de que la España previa a la transición democrática no compartía ni el destino ni las urgencias de los países latinoamericanos. Los intereses diversos salieron finalmente a la luz y el proyecto utópico de la unidad transoceánica se desvaneció. Si a ello añadimos la pérdida de liderazgo de Carlos Barral y los nuevos rumbos de García Márquez y Vargas Llosa, los dos reclamos más importantes de la colonia latinoamericana, tendremos una perspectiva más clara de la atenuación progresiva de esa capitalidad de la que Barcelona gozó durante poco más de un lustro.

Pero no cabe duda de la importancia que el mundo editorial barcelonés tuvo para la literatura latinoamericana y de la excepcio-

⁵ La principal documentación sobre la polémica se puede encontrar en “El caso Padilla”.

nalidad de esa situación para la propia cultura de la ciudad catalana. Lo que, de todos modos, tampoco nos debe ocultar una última conclusión muy interesante. Porque el poderío editorial catalán y español no significó realmente que las ciudades españolas alcanzaran el estatuto simbólico de París en los propios textos literarios. El hecho de que los escritores publicaran asiduamente en España no supuso que los temas de la cultura y la sociedad española, por ejemplo, la ciudad como espacio, se incorporaran significativamente a la literatura latinoamericana. Vargas Llosa siguió escribiendo sobre Perú; el hecho de que el patriarca de García Márquez pueda estar construido, entre otros dictadores, a partir de la figura de Franco no es de todos modos un logro comparable, por ejemplo, al París de Cortázar. Barcelona fue, así, espacio comercial y extraliterario pero no narrativo. En realidad, es difícil encontrar novelas de la década cuyo espacio sea España. Por eso es especialmente destacable la obra de José Donoso *El jardín de al lado* (1981). En ella, Donoso narra la historia de un escritor chileno exiliado tras el golpe pinochetista, Julio Méndez, que se instala en Sitges, en la costa catalana, para buscar fortuna y tomar posición cerca de lo que el propio Donoso llamó el cogollo del boom. Quizá la novela no es la más importante de la producción de Donoso, pero sí es una valiosa reconstrucción de las nuevas circunstancias del mercado literario creadas en Barcelona a partir de los años sesenta. Incluso aparece la misteriosa Carmen Balcells transformada de forma bastante obvia en Núria Monclús, la todopoderosa agente literaria a la que denodadamente intenta impresionar Julio Méndez. Pero curiosamente, aunque Barcelona es el centro del poder literario en esa obra, el texto sitúa la acción primordial en Madrid, en los años de la transición democrática. Por ello podemos decir que, al menos en ese sentido, Madrid superó a Barcelona, ya que, aunque no consiguió los mayores beneficios del boom, sí aportó sus calles y barrios, el Museo del Prado y el Mercado del Rastro, a la literatura latinoamericana.

Bibliografía

- Alemaný Bay, Carmen (comp.), 1998, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Universidad de Alicante, Alicante.
- Carpentier, Alejo, 1971, "El caso Padilla" en *Libre 1*, pp. 95-145.
- _____, 1998, "Sobre el meridiano intelectual de Nuestra América" en Alemany Bay, Carmen (comp.), *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 95-97.
- Darío, Rubén, 1987, *España contemporánea*, Lumen, Barcelona.
- Torre, Guillermo de, 1998, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" en Alemany Bay, Carmen (comp.), *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 65-67.
- Donoso, José, 1981, *El jardín de al lado*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 1983, *Historia personal del "boom"*, Seix Barral, Barcelona.
- Gilman, Claudia, 2003, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, México.
- Gras Miravet, Dunia y Pablo Sánchez López, 2004, "La consagración de la vanguardia: 1967-1973" en Marco, Joaquín (ed.) y Jordi Gracia (coord.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)*, Edhasa, Barcelona, pp. 107-152.
- Marco, Joaquín (ed.) y Jordi Gracia (coord.), 2004, *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)*, Edhasa, Barcelona.
- Rama, Ángel, 1981, "El boom en perspectiva" en Viñas, David et al., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Marcha, México, pp. 51-110.
- Sánchez López, Pablo, 2007, "Utopía y desengaño de una generación: los escritores españoles y la Revolución Cubana" en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm. 32, pp. 205-226.
- Santana, Mario, 2000, *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Tola de Habich, Fernando y Patricia Grieve, 1971, *Los españoles y el "boom"*, Tiempo Nuevo, Caracas.

- Vargas Llosa, Mario, 1992, “Sombras de amigos”, en *El País*, 7 de mayo, 1992, p. 13.
- , 1998, “El día que me instalé en Sarriá” en Arcadi Espada, *Dietario de posguerra*, Anagrama, Barcelona, pp. 169-192.
- Viñas, David *et al.*, 1981, *Más allá del boom: literatura y mercado*, Marcha, México.

El islario o la travesía literaria de Julieta Campos

Elba Sánchez Rolón

Toda obra es un viaje, un trayecto
Gilles Deleuze

Entre el juego de figuras sobre la posibilidad de un origen y los espacios imaginarios, la obra de Julieta Campos se encuentra ligada al viaje, a la travesía por las islas que componen el trazado laberíntico de escritura. Recorrer esta obra implica realizar una navegación por textos que oscilan entre su independencia y su entrecruzamiento; itinerarios de lectura propia y ajena desde miradores diversos. Fragmentos de una obra proyectada y reflexionada constantemente que al mismo tiempo constituyen unidades con autonomía permitiéndonos trazar una cartografía de la búsqueda o recorrido con pretensión integradora a lo largo de su obra literaria y ensayística.

Noé Jitrik, en un texto redactado en 1979 para el disco *Voz viva de México* (1980) sobre la autora, señala que “la de Julieta Campos es ya una obra homogénea en la que se puede percibir —a eso aliento— la palpitación de un proyecto” (154).¹ Se trata de una obra altamente

¹ Este texto fue recopilado en 1987 con pequeñas variaciones en *La vibración del presente*.

crítica en sí misma, donde la reflexión literaria alcanza el espacio propio de la creación, y donde la homogeneidad, jugando un poco con la afirmación de Jitrik, será lo realmente palpitante. Campos busca darle cohesión, dotar de sentido su búsqueda, y es en la búsqueda misma, en su proyecto, en su posibilidad, en su confrontación y deseo, donde la imagen no deja de bifurcarse, donde las islas-palabras no se dejan retener lo suficiente para formar un solo continente, congregándose en la experiencia de un archipiélago de escritura. Será entonces la pasión por la isla en la desesperada búsqueda de una cartografía congregante lo que convertirá la obra de Campos en una navegación, entendida como exploración del sentido, como aventura del lenguaje y experiencia de lo literario.

El recorrido no puede restringirse a una cronología de obras, pues está dispuesto como una red de espacios implicados y correlacionados, espacios de ficción que para Campos conforman una especie de sala de espejos, una fantasmagoría de la creación poética volcada sobre sí misma. En una relectura de sus obras para la edición de 1997, ella afirma sobre sus textos:

Imágenes en espejos múltiples, a veces deformantes, o escenas y tiempos que entran unos dentro de otros, como muñecas rusas o cajas chinas: una modalidad de composición que se extiende a los textos mismos, que se aluden entre sí y encuentran resquicios para entretorse e imbricarse, para infiltrarse y contaminarse mutuamente, como otros textos, de otros autores, los infiltran y contaminan a su vez en un juego interminable de referencias entrecruzadas. Cada texto es un espejo que refleja a otro, que refleja a otro (1997: 16).

La imbricación textual, o mejor, la intertextualidad constitutiva establece una tensión de un texto a otros, pero incluso esta característica la encontramos presente en la relación de los textos consigo mismos a manera de intratextualidad y autorreflexión: un eterno retorno, una recursividad y reescritura casi obsesiva que favorece el afán ya señalado de continuar la búsqueda y de revisar constantemente la

bitácora del navegante. Se trata de un proyecto trabajado arduamente, de una escritura que en su aparente azar y desproporción tiende sus redes y se vincula.

Todo tenía que iniciar, por supuesto, en la isla: Cuba como lugar de origen de la autora (La Habana, 1932) y la insularidad como construcción simbólica: “Quizá el ruido del mar fue uno de los primeros que oí. La familia vivía muy cerca del malecón, es decir, del mar abierto donde el oleaje rompe violentamente y parece siempre a punto de invadir la calle y la ciudad. Mi infancia estuvo marcada por el mar” (Campos en Polidori, 9). El mar es una presencia constante en su obra narrativa y forma parte de esa estrecha relación entre la autora y Cuba, mencionada ya en varios trabajos críticos y tema central del artículo “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano” de Martha Martínez; aun cuando de este texto podrían desprenderse todavía muchas reflexiones debido a que Martínez reduce en varias ocasiones el vínculo con lo cubano a la mención de La Habana y la isla. Vínculo que consideramos puede ir mucho más allá de la mera mención para convertirse en parte de esa distancia siempre presente y oscilante.

La escisión va a producirse muy pronto. Julieta Campos estudia un doctorado en filosofía y letras en la Universidad de La Habana, y en 1953, apenas con 21 años, sale de Cuba, impulsada por su padre a solicitar una beca para estudiar literatura francesa contemporánea en la Sorbona. La reticencia que podría haber tenido por este primer viaje, como ella misma lo relata, se convierte en una pasión: “Los viajes han sido importantes en mi vida. [...] Viajar empezó a fascinarme” (2001: 139); sobre todo porque viajar no sólo implicaba trasladarse de un lugar geográfico a otro, obedecía a “la curiosidad de explorar *otros mundos*” (2001: 140). Los años en París estuvieron marcados por esta curiosidad, fueron años de aprendizaje y preparación, visibles en las lecturas que la acompañarán incesantemente por sus viajes literarios: Natalie Sarraute, François Mauriac y Jean Paul

Sartre que, entre muchos otros, se sumarán a ese eterno retorno a las obras de Virginia Woolf y Rainer Maria Rilke en un entrecruzamiento de voces y ecos del murmullo incesante de la literatura en “la casa sólida e intemporal de sus palabras” (Campos, 1988: 30).²

Cabe añadir que la autora señala también estos años como aquellos en los que la distancia enfatiza el encuentro con lo latinoamericano: “Mi encuentro con lo latinoamericano se dio en París y fue doble. En aquel espejo las imágenes nacionales, la cubana, la mexicana, reflejaban también su anatomía menos periférica, su identidad más profunda” (Campos en Polidori, 4-5). Entre los espacios imaginarios de la casa y el viaje no existe contradicción, pero sí dualidad: familiaridad y extrañeza, movimiento pendular entre lo cercano y lo lejano. La vida permanece entre bambalinas en las figuras escritas en la ficción; de la vida queda el vago rumor de una experiencia recordada en el olvido de las páginas literarias más como desprendimiento, ritmo y pulso de un abismo que como simple trasposición. La escisión de los espacios vitales se ha vuelto orgánica de lo literario, superponiéndose en una urgencia por la palabra originaria (*inaugural*) y del texto literario como un origen sin precedentes.

También en París, Campos conocerá a Enrique González Pedrero con quien se casa y viaja a México en 1955: “Los dos, cada uno por su lado, habíamos ido a estudiar a París, él ciencia política y yo literatura francesa, y allí nos conocimos, en la Casa de México donde

² Este comentario aparece en una nota de la autora en *Vuelta* (marzo de 1977), sobre la muerte de Anaïs Nin; y la imagen será retomada como título de un texto posterior (2001) sobre su propia relación con la literatura. Es importante destacar la trascendencia que la lectura del *Diario* de Anaïs Nin tuvo para la autora, quien además de los artículos dedicados a ella, la relata en una entrevista en 1974: “La lectura de su *Diario* [...] fue una de las más entrañables experiencias, experiencia literaria y humana, de comprensión de la condición humana y de la mujer misma, que he tenido en mucho tiempo. Desde entonces he mantenido con ella una correspondencia que, por lo que va de ella hacia mí, siempre resulta enriquecedora” (Campos en Miller, 8).

estábamos residiendo” (Campos en Miller, 7). Las moradas físicas en Cuba y París quedan atrás; en México nace su hijo Emiliano. Sin embargo, La Habana como depósito de la infancia tendrá resonancia persistente en su escritura, al grado de convertirse en espacio simbólico: el contacto con el mar, con el viaje, con el descubrimiento y con el hogar. En 1997, después de realizar una relectura de sus textos anteriores para el libro-recopilación *Reunión de familia*, ve en ellos la huella de un duelo de ambivalencia: “una biografía muy pronto escindida entre dos identidades –la cubana de origen y la mexicana de adopción” (1997: 15). La escisión se convertirá en impulso, en experiencia vital y literaria. Campos ha afirmado su contacto desde temprana edad con la literatura –los libros de la casa de sus padres–, sin embargo, afirma que empieza a pensar en publicar entre los 24 y 25 años, después de haber nacido su hijo. Sus primeros artículos aparecen en la *Revista Mexicana de Literatura* y en el suplemento cultural de *Novedades* en 1957. En esa misma época empieza su trabajo como traductora para el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI, para quienes tradujo, según calcula, alrededor de 38 libros (Campos en Miller, 1974: 6).

Su primer libro de ensayos, *La imagen en el espejo* (1965), incluye textos publicados entre 1958 y 1964, donde reflexiona acerca de la obra de autores como Woolf, Lowry, Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, Mauriac, Hemingway, Carpentier, Rulfo, entre otros. Además del interés que suscitan sus comentarios críticos sobre estos autores –sin quitar mérito al resto, los artículos sobre Mauriac, Woolf y los fragmentos sobre Sarraute son especialmente destacables–, pueden leerse ya varias de las líneas generales de su relación con la literatura sobre las que continuara exploraciones posteriores.³

³ Reseñas de este libro las encontramos durante 1965 en *Tiempo* (anónimo), en la *Revista de la Universidad de México* por Alberto Dallal y en *La Cultura en México* por Salvador Reyes Nevares.

Su primera novela la publica también en 1965, *Muerte por agua*, a la que en 1997 cambiará el título por *Reunión de familia*. Al respecto, afirma Campos que el título *Muerte por agua* “fue un compromiso con el editor y que ahora se llamará *Reunión de familia*” (1997: 21). En ella, el agua bordea una especie de isla doméstica, espacio de una muerte acechante como forma de escisión con lo vital, quizá como una especie de naufragio o como una relación obsesiva y fundamentalmente erótica con la palabra:

La literatura vuelve una y otra vez sobre unos cuantos temas que giran en torno a esa fatalidad que todo lo preside: vida y muerte. Un gran tópico es el deseo —de saber, de poder, de tener— que, en definitiva, procura abolir al tiempo implacable que nos conduce a morir, y el amor, por supuesto, que incide, una y otra vez, en favor de la vida (Campos, 2001: 144).

En la escritura de esta primera novela, la muerte y, por supuesto, el amor son experiencias cercanas que pertenecen a la biografía de la autora: “Mi madre estuvo muriéndose dos largos años, de cáncer en el pulmón [...] El libro, la novela [*Muerte por agua*], fue un intento de llenar ese hueco, de encontrar un asidero, un equilibrio” (Campos en Miller, 6). En un breve texto de 1985, vuelve a relacionar el inicio de la escritura con este momento:

Abusando del recurso autobiográfico, podría testimoniar que también la muerte es responsable de la escritura. Si el impulso de derramar signos sobre la página blanca viene de transgresiones adolescentes a la biblioteca familiar, la liberación de ese impulso no se dio sino mucho más tarde, y lo marca un episodio decisivo: la muerte de mi madre (Campos, 1985: 467).

La muerte asume así toda la carga de la experiencia personal, la autora afirma directamente: “escribí *Muerte por agua* para recuperar a mi madre” (2001: 143), y la hace coincidir con el impulso transgresor de la escritura: “Intuí entonces que escribir equivalía para mí a alucinar aquella imagen que se desvanecía [...] la escritura nace,

pues, marcada por Eros y la muerte” (1985: 467-468). Sin embargo, la muerte y lo erótico van a adquirir en la escritura el desplazamiento propio de la distancia del lenguaje y su posibilidad de configurar un espacio poético abierto y múltiple, sugerente para el lector. Campos considera esta apertura como propia del trabajo del escritor; así lo señala en una entrevista con Margarita García Flores: “El escritor es un aficionado a convertir sus experiencias personales en otra cosa: signos, símbolos, historias” (245).

En este texto, las imágenes se desvanecen como en un espejo en el que los personajes no pueden observarse, como si se encontraran bajo el agua, sumergidos en sus propias obsesiones y en la necesidad de conservar un orden siempre agónico. A *Muerte por agua* la resume como: “Tres personajes atrapados como peces en el minúsculo acuario doméstico, posando para alguien que no está en ninguna parte” (Campos, 1997: 17). Es un texto con personajes aislados, sitiados no sólo por la lluvia, sino por ellos mismos y el resquebrajamiento al que siempre están expuestos. Entre las reseñas que aparecen tras la publicación de este libro, puede destacarse “Novela versus lenguaje poético” de José Emilio Pacheco en la *Revista de la Universidad de México* en 1966; donde califica esta novela de “poema en prosa donde la materia novelística es apenas otra referencia poética [que apunta a proponer] una nueva conciencia estética del lenguaje”.⁴

⁴ Escribieron también reseñas y comentarios breves sobre esta novela durante 1966: Miguel Bustos Cerecedo en *Letras de ayer y de hoy*; Norma Castro en *El GI*; Natacha González Casanova en *El Día*; Gustavo Sainz en *La Cultura en México*; R. Viran en *Diálogos* y Huberto Batis en *El Heraldo en la Cultura*. En 1967 aparece la de Gabriel Careaga en *México en la Cultura* y, un poco tardía, en 1968, una de Miguel Donoso Pareja en *El Día*. Otras referencias críticas para *Muerte por agua* son las tesis doctorales de Martha Ochnike Loustaunam, *Mexico's contemporary women novelist* de 1973 y de Rinda Rebeca Stowell Young, *Six representative women novelists of Mexico (1960-1969)* de 1975; y la tesis de maestría de Kenia Gabriela Aubry Ortigón, *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por agua de*

Después de esta novela, Campos recibió una beca del Centro Mexicano de Escritores (1966-1967), trabajó como investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM entre 1969 y 1970 y empezó a colaborar con *Plural* y *Vuelta*. En 1968, publica su único libro de cuentos, *Celina o los gatos*, compuesto por un pequeño ensayo a manera de prefacio, “De gatos y otros mundos”, y por cinco relatos: “Celina o los gatos”, “El bautizo”, “Todas las rosas”, “La casa” y “La ciudad”. En este libro, como afirma Hugo J. Verani, puede verse ya el germen de la discontinuidad y el privilegio de la dimensión intertextual que cobrará importancia en sus libros posteriores (1976: 140). En los cinco relatos que lo componen, además de la presencia del mar como constante, se advierte una transición en el proyecto de escritura que va de los dos primeros como narraciones más tradicionales al manejo polifónico y la confusión de identidades o identidades múltiples en “Todas las rosas” y “La casa”. Ya en “La ciudad”, la intertextualidad y la imaginación del espacio barroco y laberíntico de La Habana darán paso a una reflexión sobre la palabra muy similar a la realizada en *Sabina*: “¿Hay algo, fuera de estas palabras, que atestigüe el ‘hecho insólito’, el cambio, la modificación ocurrida en este punto de la ciudad vieja una mañana de diciembre de este año?” (*Celina*, 1997: 248).⁵

Podría afirmarse, sin afán de establecer divisiones tajantes donde persiste la pretensión de unidad, que estas tres obras constituyen una primera etapa en su tarea literaria y abren el camino a una reflexión

J.C. de 2001; así como el ensayo crítico de Enid Álvarez, “Muerte por agua de Julietta Campos” incluido en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto* (1990), sin pretender agotar con ellas la lista.

⁵ Sobre este libro escriben reseñas y notas breves en 1968: Miguel Donoso Pareja, Argelio Gasca y Héctor Aguilar en *El Día*, María Arriaga en la *Revista de la Universidad de México*, Gustavo Esteva en *La Cultura en México*; y también en este suplemento, Margo Glantz en 1969, comentario que amplió para incluirlo en 1979 en su libro *Repeticiones*.

más directa acerca de la literatura en los textos publicados durante la década de los setenta. Raquel Gutiérrez Estupiñán ha dicho que “la parte de la obra de Julieta Campos publicada en los setenta posee una unidad y una cohesión que autorizan a considerarla como la época en la que se da con mayor profundidad su reflexión sobre la escritura” (1998: 390); afirmación con la que coincido solamente después de reiterar que esta cohesión de los textos publicados en esta década no los separa de un proyecto mayor que, considero, puede verse a lo largo de toda su obra.

A esta segunda etapa corresponden dos libros de ensayos, *Oficio de leer* (1971) y *Función de la novela* (1973). El primero es una recopilación de breves reseñas críticas publicadas entre 1968 y 1969 en el suplemento “La cultura en México”. En este libro empieza a concretarse una pasión persistente por el relato de vida –como en “La autobiografía no precoz de Marcelo Pogolotti” y “Biografía de un cimarrón”– que posteriormente se concentrará en los diarios, pasión visible ya en *Un heroísmo secreto* (1988). Es destacable además la reincidencia en la reflexión acerca de la relación sujeto-escritura y los comentarios a textos de otros autores de la generación de medio siglo como José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo.⁶

En cuanto al segundo libro de ensayos de esta década, *Función de la novela*, no es difícil afirmar que constituye probablemente su más importante reflexión sobre su experiencia de la escritura literaria. La propuesta central del libro es el proceso de integración como función de la novela: la escritura se concibe como búsqueda de la forma integradora del caos del mundo.⁷ Las afirmaciones sobre la escritura y el proceso de creación contenidas en estos textos, así como en *La mira-*

⁶ Este libro es reseñado a su vez por Argelio Gasca en *El Heraldo en la Cultura* en 1972.

⁷ Ver las reseñas del mismo año de José Joaquín Blanco en *La Cultura en México* y de Alejandro Ariceaga en la revista *México en la Cultura*.

da en el espejo cobrarán forma ficcional en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974), novela que explora su capacidad de mirarse a sí misma, interrogarse y realizar una serie de elecciones respecto a personajes, anécdotas posibles y recursos narrativos. A decir de la autora, la escritura de esta novela:

[...] fue una experiencia de sumersión en aguas profundas –un viaje submarino como el del capitán Nemo– un descenso a esas profundidades, sótanos de la conciencia, donde se acumulan las pérdidas, los cabos sueltos, todo “Lo que pudo haber sido y no fue”. La memoria es un cementerio marino, lleno de bajeles ebrios y adormecidos que de repente salen a flote y navegan las páginas de los libros –como el barquito, el grabado de un barco, que se cuele entre los renglones de una de las primeras páginas de *Sabina* (en García Flores, 252-253).

La novela se concentra en la mirada de un personaje sobre el mar de Acapulco, una mirada que dura un minuto solamente y que discurre sobre la posibilidad de regresar a un momento anterior. La identidad de la mujer en el mirador es difusa, se confunde con la instancia autoral y con personajes dispersos en momentos narrativos repetidos, de esta manera se produce un desdoblamiento en voces y perspectivas donde la reflexión cobra el lugar central. Hay que añadir la presencia de un personaje masculino en la parte superior del hotel, un autor posible de una novela que se escribe de manera paralela y cuyas simulaciones y elecciones serán confrontadas en la enunciación múltiple de *Sabina*. La posibilidad de contar una historia no se lleva a cabo, el discurso elude la anécdota, de tal manera que la palabra se convierte en lo único que queda a flote en ese naufragio infinito. Campos señala en un artículo de 1976 que el único compromiso del escritor es con el lenguaje (1976: 8); y así lo hace ver en *Sabina* donde la novela se encuentra en ausencia, convirtiéndose en una especie de “huevo” ineludible:

Detrás de una distancia irónica de improbable relato que se autoparodia y de la lucidez sobreactuada –que serían, acaso, rasgos presentes en algunos

de estos textos— había desgarramiento, melancolía y una dolencia no precisamente cerebral por los huecos del mundo (Campos, 1997: 17).

No es entonces el rasgo de escritura intelectual, saturada de citas y alusiones a otros textos, lo que Campos rescata de *Sabina*; hay una relación más profunda con la palabra producto de un movimiento anímico que no se reduce a experiencia existencial, pero tampoco a una intelectualización desapasionada. Al respecto, en la introducción a las *Obras reunidas* de Campos, Fabienne Bradu ha señalado que:

A Julieta Campos se le estima con demasiada prontitud como una escritora “cerebral”, reservada y distante, que difícilmente suelta las riendas del entusiasmo o de la confesión. Nada más falso si también se admite que hay mil maneras de argumentar la emoción, de articular las pulsaciones del inconsciente y de documentar las tinieblas interiores sin agarrarse de la cuerda anecdótica de la vida (2005: 11).

El “desgarramiento”, como Campos lo llama, se produce al interior por la imposibilidad de colmar los vacíos inherentes al mundo; pero no la lleva a la salida fácil por el camino de mera mención biográfica o de la exposición de problemas, al contrario, la necesidad y experiencia de este vacío se vuelve reflexiva y literaria. Para ello, asume una conciencia crítica dentro del texto —como lo hará después en *El miedo de perder a Eurídice*—, pues considera que la crítica ha dejado de ser algo suplementario a la creación, para volverse consustancial a ella a partir de la negación que el arte moderno realiza del triunfo del progreso (1997: 8). Escribir estará ligado con leer, será vincularse con lo escrito: ser al mismo tiempo autor, crítico y lector, reservarse el derecho de ser espectador copartícipe, alguien que se mira en el acto de escribir (1997: 16).⁸ En *Sabina*, la integración parece no poder realizarse como absoluto, se convierte en una tensión a la que

⁸ Recordemos el famoso texto de Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, donde la mirada se abisma sobre el escriba de manera recursiva y nunca acabada.

se interpone constantemente el fragmento, al grado de empezar a definirse por su oposición a él. Por esta obra obtiene el Premio “Xavier Villaurrutia” en 1974.

En una cercana búsqueda paradójica de unidad a partir de lo discontinuo, puede ubicarse el último libro de esta década, *El miedo de perder a Eurídice* (1979), una serie de “historias de amor postergadas al infinito en el tiempo coagulado de textos especulares” (1997: 17). En este libro –como probablemente en todos los demás–, el deseo inaugura la página en blanco, se convierte en génesis del proyecto de escritura: contar una historia de amor que nunca termina de contarse, por lo menos como podríamos entenderla tradicionalmente. Al respecto, el título del libro puede leerse como un eco de la alegoría de la mirada de Orfeo propuesta por Maurice Blanchot; en la cual, el deseo de Orfeo hacia Eurídice, lo conduce a su pérdida, ubicación de la presencia de lo ausente en la experiencia literaria. En *El espacio literario*, Blanchot menciona sobre este punto: “en realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita” (1992: 162).

En la novela de Campos, la ausencia adquiere el rostro del deseo: lo “no dicho” se hace presente en sus bordes, en su desplazamiento. Así, los trozos de historias, las citas colocadas al borde de la página y los cambios de voz constantes configuran, como en el *Diario de viaje* de Monsieur N., un islario o un archipiélago del deseo. De manera paralela a este trabajo de escritura, Campos escribirá “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, publicado en *Vuelta* en noviembre de 1978: diario de viaje y de escritura que aporta interesantes elementos acerca de la relación sujeto-escritura que tanto parece preocuparle a la autora.

A finales de la década de los setenta, la búsqueda literaria de Campos se vincula con su trabajo como directora del PEN Club en 1978 y, posteriormente, de la *Revista de la Universidad de México*

entre 1981 y 1984. A estos cargos les sigue la publicación de *Un heroísmo secreto* (1988) que contiene ensayos de 1975 a 1982, y se suma a sus textos de reflexión sobre la literatura. En estos años, los viajes siguen presentes, tanto para visitar ciudades laberínticas que se habían vuelto casi imaginarias, como para conocer otras; las páginas de esta recopilación con su orden cronológico y la variedad de notas sobre viajes, ciudades, encuentros, lecturas y autores diversos, le dan un tono inevitable de diario; son —como la de *Eurídice*— escrituras al margen de libros propios y ajenos: una recopilación de estaciones en el tránsito de un proyecto literario (Campos, 1988: 7).

La escritura de Campos adquiere otras facetas en las décadas de los ochenta y noventa, lo que ella misma llama “la experiencia de Tabasco” (Campos en Ochoa Sandy), y que coincide con la publicación de una serie de estudios sobre tradición oral, etnología e interpretación histórica y social: *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas* (1982), *Bajo el signo de Ix Bolom* (1988), *El lujo del sol* (1988), *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querella por la nación* (1995) y *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativa para la pobreza* (1996). En este mismo periodo, su esposo, Enrique González Pedrero, es electo gobernador de Tabasco, y ella pone en práctica un programa de desarrollo comunitario que incluye la formación del Laboratorio de Teatro Campesino en las zonas indígenas del estado. Durante esos años abandona la búsqueda de espacios imaginarios y solamente en medio de esa experiencia decisiva y transformadora ubicada en la realidad del día a día no sintió los vacíos que intentaba llenar con la escritura: “El impulso de escribir se desvaneció, como si no hubiera vacíos que llenar. Los vacíos se colmaban con actos, con la fruición de transformar las situaciones precarias en los hechos, en la existencia de cada día” (2001: 144). El descubrimiento de un México distinto, la posibilidad de vivirlo de cerca y el esfuerzo cotidiano por ser partícipe y no quedar en la indiferencia de esa otra nación, se encuentran descritos en los libros de este periodo.

En una consciente omisión cronológica, falta mencionar la publicación de su única obra de teatro, *Jardín de invierno*, en 1988. Esta obra, en palabras de su autora, cumplió para ella, “la función de un exorcismo”, fue un acto de liberación, la aceptación del deseo de “asumir sin vergüenza ni recato el oficio de narrar” (1997: 18). El fantasma de la ausencia que sostenía sus textos anteriores, llega a un punto límite en esta obra, que puede considerarse el inicio o la transición a una tercera etapa de escritura, aparentemente diversa, pero concluyente del proyecto iniciado desde *Muerte por agua*: la posibilidad de la novela antes evadida.

El inicio de esta etapa o de su anhelo Campos lo marca entre 1980 y 1981 cuando “empezó a insinuarse algo completamente diverso, la tentación de una novela-crónica, de una narración larga con historias y personajes, muchos personajes. Algo que se me aparecía como una saga familiar o, quizá, como un relato de relatos”; ¡una narración!, producto quizá de la nostalgia, ya no sólo el deseo sino algo más cercano a la realización de ese deseo. Al final se pregunta: “¿Acaso sería la narración postergada una y otra vez en la maniática obsesión de la especularidad?” (1997: 18). En una entrevista en 1996 afirma que ha empezado ya esta escritura esperada y que constituye un regreso a los espacios imaginarios: “Parece que empiezo a buscar de nuevo, después de tantos años, los caminos de lo imaginario: parece que pretendo reencontrarme con esa escritura que no argumenta, ni demuestra, ni razona, ni prueba nada: que no aspira a modificar lo real sino en tanto que lo reinventa en lo imaginario” (Campos en Ochoa Sandy). Aunque la necesidad por ese otro mundo de lo literario es coincidente con su obra de los sesenta y setenta, esa novela prometida había quedado velada y fragmentada por los juegos especulares de sus textos anteriores. Afirma: “sólo me queda abrirme en disponibilidad, y esperar que esa parte de mí que ya está disponible se enlace con algo que quizá me espera en alguna parte” (1997: 19). El proyecto la fascina, la envuelve, se corresponde con él de manera vi-

tal, constituye una necesidad, la necesidad de reconstruir el mundo, de lograr la integración. Es un “viaje a la semilla”, como ella misma lo califica, “una leyenda de los siglos”; en su opinión, es más cercana a su primera novela: una recuperación, un exorcismo.

La fuerza del destino (2004) parece representar la culminación del proyecto del deseo del libro; inicia afirmando el empeño por continuar narrando la isla en una suma polifónica de diarios, cartas y voces que se entremezclan con la reflexión que no abandona estas páginas a pesar de su pretensión de narrar. El mar y su melodía imaginada en una nostalgia por la isla se imponen en un naufragio reiterado. La memoria y el olvido se intercalan para mostrar cuadros diversos abiertos a la mirada crítica. Por todo ello es quizá posible admitir, junto con la autora, que este texto no representa un punto límite a su obra, sino un punto de apertura (1997: 20); una apertura no a otras novelas sino al interior de su poética y de las posibilidades de contar una historia.

Conviene añadir por ahora dos elementos más a esta travesía: las recopilaciones de la obra narrativa y ensayística de Campos. La primera de ellas, *Reunión de familia* publicada en 1997 por el Fondo de Cultura Económica y mencionada ya en este texto, agrupa su obra literaria hasta ese año: tres novelas, el libro de cuentos y la obra de teatro. Para esta edición, la autora advierte en el prefacio haber realizado cambios a varios de los textos recopilados: “He optado, al fin, por circular sin inhibiciones entre estas páginas próximas y distantes haciendo, aquí y allá, las sustituciones que me parecieron propicias o suprimiendo algo que sobraba, o modificando la puntuación, o remplazando un adjetivo o, aun, el título de un libro” (21). Señala que los cambios a *Sabina*, *Eurídice* y *Jardín de invierno* son mínimos, pero que sí pueden encontrarse variaciones importantes en *Celina o los gatos* y *Muerte por agua*, que incluso cambia de título. Y añade: “Sólo con esos retoques tardíos me atrevo a recoger páginas que, a la vez, me pertenecen y no: lo que veo en ellas es el rastro de un ya

remoto cambio de piel” (21); un proceso de relectura y reescritura que considera necesario para dar cuenta de ese paso inevitable del tiempo y para volver a sentir como propias estas escrituras (Campos, 2001: 142).

Por su parte, los dos tomos de *Obras reunidas* (2005), como *Ensayos escogidos 1 y 2: Razones y pasiones*, corresponden a una recopilación de sus ensayos sobre literatura y sobre “la experiencia de Tabasco” en su mayor parte completos, con excepción de las reseñas de *Oficio de leer* que pasaron por una selección que omite algunas de las publicadas en la primera edición.

Julietta Campos fallece en la ciudad de México el 5 de septiembre de 2007. Su obra, sin embargo, no queda cerrada por ello. No hay un punto final al juego reflexivo y al deseo por lo literario de sus páginas. Una vitalidad profunda las transita, una necesidad de hacer de la literatura un espacio congregante, un punto de encuentro para otras miradas en disposición a compartir sus viajes imaginarios. Textos implicados entre sí y reflexiones superpuestas van conformando un proyecto literario de lectura y escritura, oficios que asume conscientemente la autora y que darán pauta para otros recorridos por sus textos, los cuales se proponen ya no sólo como el trazado de este viaje-búsqueda de lo literario en una cronología de obras, sino como la indagación en los diversos parajes poéticos formulados. La casa y el viaje, enmarcados en la imagen de las islas-textos o islas-escritura, serán algunas de las figuras recurrentes que conforman esta suma o archipiélago de prácticas literarias, de una escritura inundada incansablemente del deseo por lo literario en una conciliación difícil y no por ello imposible entre pasión y orden.

Bibliografía

Blanchot, Maurice, 1992, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, Barcelona.

- Campos, Julieta, 1965, *La imagen en el espejo*, UNAM, México.
- _____, 1971, *Oficio de leer*, FCE, México.
- _____, 1973, *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, México.
- _____, 1976, “Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?” en *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, núm. 4 (mayo-agosto), pp. 7-9.
- _____, 1985, “Mi vocación literaria” en *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 467-470.
- _____, 1988, *Un heroísmo secreto*, Vuelta, México.
- _____, 1997, *Reunión de familia*, FCE, México.
- _____, 2001, “Una casa de palabras” en *Mujeres mexicanas del siglo XX: la otra revolución*, t. I, Francisco Blanco Figueroa, Edicol, México, pp. 139-146.
- _____, 2004, *La fuerza del destino*, Alfaguara, México.
- _____, 2005, *Obras reunidas I. Razones y pasiones: ensayos escogidos 1*, Fabienne Bradu (comp.), FCE, México.
- _____, 2006, *Obras reunidas II. Razones y pasiones: ensayos escogidos 2*, Fabienne Bradu (comp.), FCE, México.
- García Flores, Margarita, 1979, “Julieta Campos, sin gatos” en *Cartas marcadas*, UNAM, México, pp. 245-254.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena, 2004, “Salir del caos y del infierno. Julieta Campos y Salvador Elizondo, ensayistas” en *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, UAM, México, pp. 221-235.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel, 1998, “Julieta Campos y la reflexión sobre la escritura” en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, Universidad Veracruzana, México, pp. 389-396.
- Jitrik, Noé, 1987, “La palpitación de un proyecto. Notas sobre textos de Julieta Campos” en *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, FCE, México, pp. 141-155.
- Martínez, Martha, 1985, “Julieta Campos o la interiorización de lo cubano” en *Revista Iberoamericana*, núms. 132-133, pp. 793-797.
- Miller, Beth, 1974, “Julieta Campos: la escritura es un modo de organizar la vida” en *Los Universitarios*, núm. 34 (15 de octubre), pp. 6-8.

- Ocampo, Aurora (coord.), 1988, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, UNAM, México.
- Ochoa Sandy, Gerardo, 1996, "Entrevista a Julieta Campos. La transición posible" en *La jornada semanal*, 15 de diciembre.
- Pacheco, José Emilio, 1966, "Novela versus lenguaje poético" en *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio), p. 35.
- Polidori, Ambra, 1987, "Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación" en *Julieta Campos*, UNAM, México, pp. 3-12.
- Verani, Hugo, 1976, "Julieta Campos y la novela del lenguaje" en *Texto crítico*, año 2, núm. 5, pp. 132-149.

Paranoia y juegos fantásticos en *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro

Raúl Calderón Bird

La palabra griega *paránoia* se compone de *pará* (fuera de) y de *noys* (mente). Traducida literalmente significa “fuera de la mente”, expresión que remite a su vez a la palabra “locura”. De hecho, esa holgada acepción es la primera que registra *El pequeño Larousse* en su edición de 2003.

Sin embargo, la psiquiatría ha restringido su significado. Los psiquiatras Alfred M. Freedman, Harold I. Kaplan y Benjamin J. Sadock, en su *Compendio de Psiquiatría*, la definen como un trastorno psicótico crónico que se caracteriza por una alta frecuencia de ideas delirantes (265), y distinguen cuatro estados paranoides: el celotípico, el erótico, el de grandeza y el persecutorio. Pero advierten que de estos cuatro estados, “el estado persecutorio es clínicamente, con mucho, el más frecuente y el más importante” (266).

Si damos por descontado que la literatura es en buena medida reflejo de la realidad, tanto exterior como interior, no es de extrañar que de esos cuatro estados paranoides acaso el más frecuente en dicho arte, y el más importante también, lo sea el estado persecutorio paranoide. Pensando en la literatura hispanoamericana contemporánea, por lo menos dos escritores de la misma generación produjeron ficciones de corte autobiográfico con fuertes tintes de ese estado

paranoide: el argentino Ernesto Sábato en *Abbadón el exterminador*, novela publicada en 1974, y la mexicana Elena Garro en los cuentos y novelas que escribió algún tiempo después de 1968, sobre todo, y empezando por el título mismo, en el libro de cuentos que nos ocupará en el presente artículo, *Andamos huyendo Lola*, publicado en 1980.

El simple hecho de que el nombre de los personajes de ambos libros coincida con los nombres de sus respectivos autores –Sabato¹ y Leli o Lelinka, apodos de Elena Garro–, parece apuntar hacia una voluntad de conjugar ficción y autobiografía. Por tal razón el crítico podría verse tentado, acaso justificadamente y contra todo inmanentismo filológico, a buscar en la vida de ambos escritores la génesis de la psicosis delirante que padecen sus personajes. Esa búsqueda no resulta ilegítima si se acepta que toda obra literaria remite siempre a categorías supraestéticas y que una de esas categorías es el individuo que produce la obra.

Dejando el caso de Ernesto Sábato a la crítica especializada en él y consagrándonos exclusivamente a Elena Garro, el objetivo del presente trabajo es demostrar, mediante textos con pretensión de verdad, cartas y entrevistas, el delirio persecutorio de la autora, para observar enseguida cómo éste informa, en gran medida, los cuentos fantásticos de *Andamos huyendo Lola*.

La relación entre esa paranoia y lo fantástico, que intentaremos ilustrar principalmente con “Las cuatro moscas” y “Una mujer sin cocina”, no resulta forzada si tenemos en cuenta que los psiquiatras antes citados incluyen las alucinaciones entre los posibles trastornos derivados de la psicosis de que se trata (Freedman, 265).

A este argumento habría que añadir que Tzvetan Todorov, en su famosa *Introducción a la literatura fantástica*, divide los temas de

¹ Aunque todo el mundo lo conoce como Sábato, desde hace algún tiempo el escritor argentino prefiere que su apellido se pronuncie Sabato.

la literatura fantástica en temas psicóticos y temas neuróticos, designándolos con los pronombres yo y tú, respectivamente.

La categoría del yo tiene como principio generador el cuestionamiento de los límites entre la materia y el espíritu. Se caracteriza por las relaciones estáticas y por ausencia de sexualidad. Es análoga a la descripción del psicótico, del drogado y del niño: el psicótico rechaza la comunicación con el otro e instaura un lenguaje privado; el drogado se resiste a la verbalización y a la sexualidad; el deseo en el niño es autoerótico. Esta categoría engendra temas como las metamorfosis, el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y del espacio.

La categoría del tú tiene como principio generador el deseo sexual, y se caracteriza por las relaciones dinámicas, por el lenguaje, por la interacción del sujeto con el mundo exterior. Tiene que ver con el deseo, el instinto y el inconsciente. Se la puede comparar con la descripción del neurótico, y engendra temas como la perversión, la crueldad, la violencia, el vampirismo y la vida de ultratumba. Señala Todorov que cuando no se relacionan con la vida de ultratumba, estos temas suelen ser más extraños (o extraordinarios) que fantásticos.

El teórico búlgaro advierte que estas categorías son incompatibles entre sí y que si aparecen en un mismo relato no es sino para acentuar su incompatibilidad (67-124).

Por otra parte, de acuerdo con Todorov, no basta lo sobrenatural para poder hablar de literatura fantástica; es indispensable, además (por lo menos para lo “fantástico puro”), que el lector no pueda saber a ciencia cierta si en el mundo que el texto presenta como real el fenómeno sobrenatural sucedió en verdad o si fue tan sólo producto de la imaginación del personaje (24).

Más adelante se verá que los cuentos fantásticos de Elena Garro que aquí estudiaremos encajan en la categoría del yo, es decir, en la categoría análoga a los trastornos psicóticos, no sólo por el delirio

persecutorio, tema evidentemente psicótico, sino también porque dicho delirio propicia fenómenos (o alucinaciones) que violan la noción que normalmente tenemos del tiempo y del espacio e incluso las leyes que rigen la temporalidad narrativa. Pero antes de analizar los relatos, conviene hablar un poco sobre la locura de Elena Garro.

Días después de involucrar a los intelectuales mexicanos en el movimiento estudiantil de 1968 y de responsabilizarlos de la masacre de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de ese mismo año, comienza el delirio persecutorio de Elena Garro. Su drama personal será también el drama de sus protagonistas, que se encuentran en los Estados Unidos o en Europa a pesar suyo, desprovistas de pasaporte y acosadas por un gobierno o por una especie de secta perversa cuyos miembros se han conjurado para perseguirlas hasta conseguir su destrucción moral y física.

En una carta que escribe desde Madrid a su confidente y crítico Emmanuel Carballo, fechada el 29 de marzo de 1980, la escritora dice que ella y su hija han alcanzado la categoría de “no persona”. La carta podría ser más que suficiente para diagnosticar a Elena Garro como paranoica:

En mi calidad de No Persona soy la madre de la “incalificable y admirable Helenita Paz”, como tú defines a esa otra No Persona. Esta No Persona carece del derecho a enfermarse y si consulta con algún médico debe hacerlo bajo estricta vigilancia estatal mexicana que teledirige, telescope y telepaga al médico para ocuparse de la estorbosa No Persona, cuya supuesta enfermedad puede ser un truco económico o publicitario.

Y un poco más adelante, añade:

Las No Personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No Persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna Persona [...] A la No Persona se le despoja de familia, animales caseros, amigos, y sobre todo, se le niega Trabajo. Si se queja, se le considera una Perseguidora Peligrosa, en el mundo democrático (en Carballo, 476).

En *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, suerte de biografía que publicó el periodista Luis Enrique Ramírez en el 2000, pero que recoge entrevistas que le hizo a Elena Garro a partir de 1993, fecha en que regresó a México después de más de veinte años de autoexilio, se leen declaraciones muy similares a la que acabamos de citar. Por ejemplo, respecto de los trámites para renovar su pasaporte, dice al periodista: “Qué duro es tener que poseer un papel para existir. Me parece monstruoso. Los grandes tienen setenta papeles tras de sí, y una pinche señora de setenta años tiene que estar viendo esto y lo otro” (60).

Que Elena Garro haya sido víctima durante más de veinte años de una persecución cuyo propósito era convertirla en una no persona, es tan difícil de creer que parece corroborar el delirio de la escritora. Es más, la carta a Emmanuel Carballo sugiere que llegó a imaginar lo que nuestros tres psiquiatras denominan “la seudocomunidad paranoide”, invención típica del paranoico:

Para responder a la pregunta de quiénes son “ellos” y qué van a hacer, crea una seudocomunidad, un grupo de personas reales e imaginarias que se dedican a destruir su reputación o su vida. Las personas en las que el paciente tiende más a proyectar su hostilidad irreprimible son, en general, figuras autoritarias o competidores. Esta cristalización de una seudocomunidad a partir de hostilidad, miedo y sospechas oscuras confiere al paciente paranoide la seguridad de que, por primera vez, comprende lo que sucede a su alrededor (Freedman, 267-268).

Por otra parte, Luis Enrique Ramírez, en su afán de definir mejor a Elena Garro, entrevista a otro viejo amigo de la escritora, el poeta y psicólogo José María Fernández Unsaín, quien fuera fundador y presidente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Así la diagnosticó cuando aún vivía la escritora: “Es una ciclotímica; estas curvas que hace entre las euforias y las depresiones son típicas de ella. Y tiene detalles paranoicos, como es la manía de persecución.

[Y añade que] en su realidad, ella siempre es víctima, es la perdedora” (Ramírez, 61).

Es posible, siguiendo a Martha Robles en su libro *Escritoras en la cultura nacional*, dividir la producción literaria de Elena Garro en dos periodos, uno anterior a 1968 y otro posterior a dicho año, en virtud del tema de la no persona, que aparece por primera vez en los relatos escritos después del conflicto político del ‘68, tema incluido “infundadamente”, acusa Martha Robles (133-134), en el texto autobiográfico —la carta que citamos más arriba— que le pidió Emmanuel Carballo a Elena Garro.

Un hogar sólido y otras piezas en un acto (1958), la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), y los cuentos de *La semana de colores* (1964), pertenecen al primer periodo. Es cierto que en esta primera producción ya estaban presentes la locura, las alucinaciones y hasta la huida, temas que estudia Doris Meyer en su artículo “Alienation and Escape in Elena Garro’s *La semana de colores*”, pero nunca hallaremos personajes con delirios de persecución. En mi artículo “Lo fantástico en *La semana de colores*” he sugerido que esta primera etapa literaria postula una “locura poética” o una “razón superior”, como se observa, por ejemplo, en la Laura Aldama de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, personaje que creyendo ser una india tlaxcalteca enamorada de un supuesto guerrero azteca durante la Conquista, pretende borrar las viejas rencillas entre aztecas y tlaxcaltecas. Sin embargo, semejante idilio es susceptible de catalogarse como “erotismo paranoide”, sobre todo si el lector concluye —es difícil llegar a una conclusión, puesto que el cuento es ambiguo— que se trata de un delirio por parte de la protagonista, quien en su imaginación estaría confundiendo a un indio lascivo de la actual ciudad de México con un guerrero azteca en tiempos de la Conquista.

Inaugura el segundo periodo de su narrativa el libro de cuentos *Andamos huyendo Lola*. Después Elena Garro publicará por lo menos dos novelas que podrían considerarse francamente paranoicas: *Testi-*

monios sobre Mariana (1981) y *La casa junto al río* (1983). *Andamos huyendo Lola* ficcionaliza las vicisitudes de la huida al extranjero de la escritora en compañía de su hija Helena Paz y de su gata *Lola*. Buena parte del libro puede leerse como una novela, sobre todo si se juntan aquellos relatos donde se repiten los nombres de las protagonistas.

En general, la obra refiere distintos episodios de la vida en el exilio de Lelinka y Lucía, dos mexicanas, madre e hija, respectivamente, que por oscuras razones huyen de su país y se refugian, desprovistas de pasaporte y dinero, en los Estados Unidos primero y luego en Madrid, donde pasan hambre y frío. Pero el exilio no sirve de nada; ellas siguen sintiéndose perseguidas y espiadas, y continúan huyendo, mudándose de hostel en hostel, sin saber exactamente de quién ni por qué huyen. La misma Lelinka lo admite en “Las cabezas bien pensantes”. Dice a su gata *Lola*: “Claro que no sabemos de quién huimos, *Lola*, ni por qué huimos”. Y enseguida añade con ironía: “pero en este tiempo de los Derechos del Hombre y de los Decretos es necesario huir y huir sin tregua, *Lola*, lo sabes” (Garro, 174).

Se trata, pues, de una huida sin sentido, completamente irracional, que tal vez tuvo en un pasado alguna causa, pero que se ha convertido ahora en un hábito, en un movimiento que no depende de otro impulso que el de su propia inercia. En esta enloquecida huida suelen acompañar a las protagonistas *Lola*, que se menciona en las citas anteriores, y *Petrouchka*, dos gatos que Lelinka y Lucía rescatan de las calles y que padecen con ellas iguales penurias y temores. La pareja de gatos no es más que un reflejo de la condición de estas mujeres, de modo que lo que se dice de ellos (o lo que estos dicen, pues la narración los personifica) es aplicable asimismo a las protagonistas. El texto sugiere que los motivos de la huida han quedado tan lejos —temporal, espacial y psicológicamente— que han terminado por borrarse de la memoria. En el cuento que da título al libro, dice el narrador en tercera persona: “*Lola*, como todos los perseguidos, no recordaba su pasado, no tenía futuro y en su memoria sólo

quedaban imágenes confusas de sus perseguidores” (75-76), lo cual nos remite otra vez a la seudocomunidad paranoide y a las sospechas oscuras que detectan los psiquiatras en los paranoicos que padecen delirios de persecución (Freedman, 267-268).

Es evidente, especialmente para el lector que haya leído los textos autobiográficos de Elena Garro, que *Andamos huyendo* Lola guarda una estrecha relación con la vida de la escritora en el exilio junto a su hija Helena Paz. Las historias tienden a la reproducción, aunque con mucha imaginación, de anécdotas de la vida real contadas por la propia escritora en diversas entrevistas y en las cartas dirigidas a su amigo Emmanuel Carballo. Si se lee esta serie de cuentos como una novela, la historia que se nos entrega traza el mismo itinerario de la huida real de Elena Garro y Helena Paz: desde que abandonan la casa de Las Lomas a principios de octubre de 1968 –atemorizadas por las supuestas acusaciones a la escritora que la señalaban, por un lado, como instigadora del movimiento estudiantil de 1968 y, por otro lado, como delatora de los intelectuales que lo apoyaron– hasta su largo exilio en Madrid, pasando por los Estados Unidos de donde, según la escritora, fueron deportadas.

El aspecto autobiográfico del libro no sólo remite a la vida en el exilio de la autora y su hija; se evoca también la infancia de la escritora. En varios relatos de *La semana de colores*, el mundo maravilloso propio de la niñez es visto desde la adultez, pero no sabemos con exactitud cuándo ni desde dónde cuenta el yo que narra. En verdad nada sabemos de la narradora, es decir, de la Leli adulta. Estos cuentos refieren, simbólicamente, el doloroso tránsito de la infancia a la adultez, del mundo maravilloso al mundo real, lo cual puede verse también, aunque en términos más temporales que espaciales, como un exilio.

Los dos cuentos que aquí analizaremos se remontan también, aunque intermitentemente, a la infancia; a menudo volvemos al mundo maravilloso de Leli, pero esta vez la perspectiva está explí-

citamente muy alejada en el tiempo y en el espacio: la evocación se realiza desde la vejez y desde el exilio. Digo “se realiza” porque, en efecto, se vuelve real, se actualiza en la dimensión espacio-temporal de un exilio propiamente dicho, descrito en todos sus pormenores. No se trata ahora, como sucede frecuentemente en los cuentos de *La semana de colores*, de una irrupción o intrusión del mundo real de los adultos en el mundo maravilloso de la infancia, sino de la dinámica contraria que, llevada a un nivel más abstracto (irrupción de lo sobrenatural en un mundo “real”), resulta más propia de la literatura fantástica.

“Las cuatro moscas” empieza con el tema del exilio, el persecutorio y el de la no persona. Lelinka y Lucía viven en una paupérrima pensión en Madrid con sus gatos *Lola* y *Petrouchka*, a quienes mantienen ocultos en su habitación. Los cuatro personajes se sienten amenazados por un fisgón que los espía por las noches desde una terraza y cuya identidad nunca conocerán ni los personajes ni el lector. También se sienten amenazados, como ocurre en otros cuentos del libro, por los dueños de la pensión, Jacinto y Repa, que están arrepentidos de haber admitido en su casa a estas extrañas y sospechosas mujeres. *Lola* y *Petrouchka* son, lo mismo que Lelinka y Lucía, “personas desplazadas”, “no personas”, y la vida de esta pareja de gatos es el exacto reflejo de la vida de las protagonistas:

Siempre estaban en peligro y las nuevas leyes contra los extranjeros los tenían paralizados de terror. ¿Cómo podían justificar sus entradas económicas si no tenían ninguna? Los dos vivían de lo que buenamente les daba la señora Lelinka. Eran dos parásitos, no trabajaban, eran refugiados, carecían de permanencia pues no tenían papeles y nadie tenía poder suficiente para darles un pasaporte (Garro, 202).

La situación adversa y monótona produce una sensación de tiempo detenido que no llega a entrar verdaderamente en el terreno de lo fantástico. Aquí el tiempo detenido es, pues, solamente psicológico.

Nótese en la siguiente cita la expresión repetida “se diría”, que tiene la función de mantener el fenómeno en un nivel metafórico; o sea, el tiempo está como detenido: “Los días en el hostel eran amargos, se diría que siempre eran el mismo día, se diría que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño” (203).

En lugar del detenimiento del tiempo o del eterno retorno, fenómenos que se verifican en *Los recuerdos del porvenir*, Elena Garro ensaya aquí una vez más el juego con el tiempo que se observa en “La culpa es de los tlaxcaltecas”: la fusión (o confusión) del presente y el pasado, fenómeno que también puede formularse como actualización del pasado o simultaneidad de tiempos. Pero no se trata de más de lo mismo, pues ahora presente y pasado no remiten al tiempo actual de México y al tiempo de la conquista de Tenochtitlán, respectivamente, sino al tiempo del exilio y al tiempo de la infancia.

En “Las cuatro moscas” la intención de llevar a cabo esta fusión empieza a notarse en la forma en que se pasa del presente de la narración a los recuerdos de Lelinca. La secuencia analéptica (la que contiene los recuerdos) se inserta en el relato en curso de modo casi imperceptible, debido a la ausencia deliberada de frases introductorias del tipo “años atrás”, que indican al lector que lo que viene a continuación en el texto es anterior al momento de la historia en el que nos encontramos. Vale la pena detenerse un poco en el punto en el que se inserta la analepsis —empleo el término que acuñó Gérard Genette en “Discurso del relato” (104-120) para referirse a este tipo de anacronía narrativa—. Es de noche y Lelinca está en su cuarto mirando en dirección a la ventana, temerosa de los ojos del fisgón:

“Sí, amanecerá algún día,” repitió [Lelinca] y le llegaron los perfumes del portal de los Varilleros. Allí había puestos de cintas de colores, trozos de sedas columpiándose a la luz de las farolas de petróleo, pañuelos tendidos como palomas con las alas abiertas, borlas pequeñas de peluche de color al-

baricoque para ponerse polvos rosa sobre las mejillas. Ella no podía usarlas, no había llegado el tiempo de cubrirse las pecas con polvos aromáticos. Sólo podía admirar las maravillas que ofrecía el portal de los Varilleros (203-204).

La primera impresión que tiene el lector, provocada por la frase “le llegaron los perfumes”, es que el portal de los Varilleros se encuentra en Madrid, muy cerca del hostel donde vive Lelinka e incluso al alcance de su vista. Al principio la tendencia es a creer, pues, que todavía se está en el presente de la narración. Pero muy pronto el lector corrige esta falsa impresión. Para empezar sabe, o cuando menos sospecha, que ni el nombre ni la descripción corresponden a ningún mercado de Madrid. Y al llegar a la penúltima oración (“Ella no podía usarlas, no había llegado el tiempo de cubrirse las pecas con polvos aromáticos”), el lector no dudará ya de que lo que está leyendo es un recuerdo de Lelinka y que éste remite probablemente a la niñez de la protagonista en México.

El segmento analéptico es relativamente largo y se remonta, en efecto, a la infancia de la protagonista en compañía de su hermana Eva, personaje que, siempre junto a Leli, aparece en los cuentos de *La semana de colores*. Inmediatamente después de la descripción del portal de los Varilleros, se pasa a la descripción de Ifigenia y Amparo, dos hermosas hermanas que se pasean por el portal provocando, sin proponérselo, la admiración de los jóvenes. De pronto, se regresa por un instante al presente de la narración y a la perspectiva de Lelinka adulta para volver enseguida a la narración analéptica, introducida otra vez por la frase “Amanecerá algún día”. Veamos estos cambios. Para orientarnos mejor he subrayado el segmento que pertenece al presente de la narración; el resto remite a la analepsis:

“Algún día seremos grandes,” aseguraba Evita, atontada por la belleza de Ifigenia y Amparo. Sí, y algún día fueron grandes y no pasearon por el portal de los Varilleros... ¡La vida es inesperada! Ahora, “Amanecerá algún día...” y

una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche oscura en el hostel de Jacinto y de Repa, Lelinka entró a la jabonería (204).

La analepsis se inserta, lo mismo que en la cita anterior a ésta, después de la frase “Amanecerá algún día”. La entrada de Lelinka a la jabonería se inscribe, pues, en la secuencia analéptica. No obstante, la analepsis en sí es poco convencional, porque se pretende que la noche en que Lelinka niña entra en la tienda sea la misma noche en el hostel donde se encuentra la Lelinka adulta: “y una noche muy lejana, que resultó ser esa misma noche oscura”. Ahora vemos con más claridad la intención de fundir los dos tiempos en que se mueve el texto. La escritora ensaya aquí lo imposible en términos físicos y narratológicos: que pasado y presente sean el mismo tiempo; que el presente de la narración y el segmento analéptico se encuentren en la misma dimensión espacio-temporal. Y es que en Elena Garro recordar equivale a menudo a la reproducción o actualización de los acontecimientos.² Si el lector tiende a ubicar la entrada de Lelinka a la jabonería y lo que viene a continuación en un tiempo pretérito desconectado del presente de la narración, es porque su lógica no le permite comprender que un segmento narrativo sea a la vez relato en curso (o presente de la narración) y analepsis. En cualquier caso, lo importante es la trasgresión que se pretende llevar a cabo no sólo a las leyes de la física, sino también a las que rigen la temporalidad narrativa.

Lo que se cuenta después de la entrada de Lelinka a la jabonería es lo siguiente. La niña descubre en la tienda una hermosa muñeca con ramilletes de flores en ambas manos, y pide a don Tomás, el jabonero, que se la regale. Al negarse éste, Lelinka pide entonces que se la venda, pero don Tomás le responde enojado: “¡Así son los gachupines, creen que todo se compra! Esta muñeca es mía, no se vende”

² Esta equivalencia es muy patente también en *Los recuerdos del porvenir*.

(205). En México “gachupín” significa, despectivamente, de nacionalidad española. Y es que la niña se siente extranjera en su propio país: “Era una pena ser gachupín; si no lo fuera, don Tomás le regalaría la muñeca. Volvió triste a su casa y notó que sus padres y sus hermanos no se parecían a don Tomás, ni a Ifigenia, ni a Amparo. Todos tenían el pelo rubio” (205).

El sentimiento de ser extranjera en su propio país se acentúa mucho más en las obras de Elena Garro que tratan el tema de la infancia desde el exilio. Aún más, en éstas se aprecia un sentimiento de doble exilio que no existe en los cuentos sobre la infancia de *La semana de colores*, porque la Lelinka de antaño se siente extranjera en México y la Lelinka exiliada, extranjera en Madrid. Y se pretende hallar en la niñez el origen de la huida, según se verá con mayor claridad en “Una mujer sin cocina”.

Pese a la discusión con el jabonero, Lelinka continúa visitando a la muñeca, acompañada ahora por su hermana Evita. Un buen día a las niñas se les ocurre exclamar: “¡Qué limpia está! En ella nunca se ha parado una mosca” (206). A raíz de esta exclamación, Lelinka pide a Dios repetidas veces que por un día las convierta en moscas para poder posarse sobre la muñeca, pasando por alto la advertencia de don Tomás, según la cual “la mosca que se acerque a ella se muere en el mismo instante” (206). El segmento analéptico termina con estas palabras de don Tomás: “No se preocupen, algún día se les hará el milagro. Todo se alcanza cuando en verdad se desea y se pone el corazón en la plegaria” (208).

Alcanzar la muñeca no es más que un capricho por parte de las niñas. Pero, desde el exilio y la vejez, el inalcanzable objeto adquiere otro significado: la felicidad que no se tiene. Hasta aquí el augurio del jabonero permanece en suspenso y volvemos al presente de la narración con esta pregunta que confirma la decepción actual de Lelinka: “¿Y ahora en dónde estaba don Tomás?” (208).

Sin embargo, la desesperanza concluye con la irrupción de lo fantástico: una noche, en una pared del cuarto del hostel, aparece milagrosamente la puerta abierta de la jabonería y don Tomás ofreciendo la muñeca a Lelinca, Lucía, *Lola* y *Petrouchka*, quienes están convertidas en moscas. Y dice el jabonero: “Vengan, vengan mis moscas. Han ganado a la reina de las flores. ¡Pobres moscas!, han esperado tantos años y han sufrido tantos fríos” (209). Las cuatro moscas entran en la jabonería y se posan felices sobre las mejillas rosadas de la muñeca. Por la mañana Jacinto y Repa deciden quemar todas las pertenencias de sus indeseables huéspedes. Las cuatro moscas los escuchan tras la puerta cerrada de la jabonería. El cuento termina así: “Sabían que jamás, jamás, volverían a dormir en esas camas de hierro [...] *Petrouchka* saltaba entre las pilas del jabón de oro y *Lola* estaba quieta, la frase: ‘Andamos huyendo Lola...’ nunca más la volvería a escuchar” (209s.).

Como en el caso de las analepsis anteriores, el acontecimiento fantástico está introducido por la frase “Amanecerá algún día”, sólo que esta vez ni Lelinca ni el lector saben quién la profiere. Y es que Lelinca tampoco sabe bien a bien si ella y los demás están despiertos o dormidos. He aquí el momento cuando irrumpe lo fantástico: “Oyó decir: ‘Amanecerá algún día...’ No supo si ella, Lucía, *Lola* y *Petrouchka* estaban dormidos cuando un olor penetrante a jabón inundó el cuarto” (208). Esta simple oración basta para suscitar una vacilación, una incertidumbre, sobre todo en el lector, que se extiende más allá de la última palabra del texto: nunca sabremos si se trata de un sueño o de un acontecimiento sobrenatural. Lo que sí sabemos con certeza es que, en cualquiera de los dos casos, se cumple el deseo de los personajes por vía irracional.

Pero es posible proponer otra interpretación: tal vez el episodio fantástico remita, simbólicamente, a la muerte de los personajes como única vía real para escapar de la persecución y alcanzar la felicidad. Esta interpretación está sustentada por el propio texto. Recordemos

la advertencia de don Tomás, según la cual, la mosca que se acerque a la muñeca se muere en el mismo instante. Además, los dueños de la pensión no dan información alguna sobre la repentina ausencia de los personajes, lo cual abre una puerta hacia la posibilidad de que en efecto hayan muerto. No sería la primera vez que en el libro la muerte se vea como único escape posible. En *Andamos huyendo Lola*, refiriéndose a *Lola*, dice el narrador: “¡Estaba tan cansada de huir y de esconderse, que a veces se le ocurría que morir se era lo mejor que podía ocurrirle!” (110). Por lo demás, es posible interpretar la metamorfosis en moscas como la transformación literal de personas en no personas, de personas en insectos repugnantes. Amarga ironía, porque mediante esta nueva condición se alcanza la felicidad.

Aparte de la personificación de los gatos —explicable en términos psicológicos—, el mundo en el que se desarrollan las dos historias es, al principio, el mundo real: una típica pensión de Madrid y una tienda en México, y todo se comporta como en el mundo del lector. Aunque no provoquen terror en los personajes, la aparición de la jabonería en la pensión y la metamorfosis de los personajes en moscas son hechos sobrenaturales que atentan contra el código realista, aun cuando sean dudosos.

Habíamos visto que el segmento dedicado a lo fantástico se inserta en el relato en curso del mismo modo como se insertan las secuencias analépticas. No sólo está precedido por la consabida frase “Amanecerá algún día”, sino también por un olor. La primera vez los recuerdos de la infancia le llegan a Lelinka a través del perfume del portal de los Varilleros; la última vez a través del perfume de los jabones. Pero no se trata esta vez de una analepsis propiamente dicha, sino de una suerte de proeza narrativa mediante la cual se logra que lo que debió ser un segmento analéptico, en virtud de una costumbre establecida por el texto, se vuelva relato en curso. En pocas palabras, se logra que el mundo de la infancia se meta, literalmente, en el hostal. Este mundo se actualiza, se realiza, para dar cumplimiento-

to a un deseo que había quedado pendiente. Y es que en Elena Garro a menudo se convoca lo fantástico cuando es imposible conseguir lo que se desea mediante acciones reales. De lo autobiográfico se pasa a la ficción o, mejor, a lo fantástico. Podría aplicarse aquí este pensamiento que escribe Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*, aunque lo considero una generalización arriesgada: “La vida que las ficciones describen [...] no es nunca la que realmente vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podían vivirla en la realidad” (12s.).

En “Las cuatro moscas” el juego con el tiempo conlleva un juego con el espacio. Dos tiempos diferentes (infancia y vejez) con sendos espacios (México y Madrid) convergen, a pesar de lo ilógico que pueda parecer, en la misma dimensión espacio-temporal. Aplicando la tipología de los juegos fantásticos que propone Flora Botton (192-193), éste sería un caso a la vez de tiempos simultáneos y espacios superpuestos, como ocurre, por ejemplo, en *El otro* de Jorge Luis Borges o en *La noche boca arriba* de Julio Cortázar. En “Las cuatro moscas” la simultaneidad de tiempos y la superposición de espacios se reflejan en la confusión que se verifica entre las secuencias analépticas y el presente de la narración. Ello quiere decir que la trasgresión no es sólo a las leyes de la física; también se atenta contra una convención narrativa: por lo general las anacronías (analepsis y prolepsis) se señalan a sí mismas para orientar al lector (“años antes”, “muchos años después”, etc.). Pero aquí lo que se persigue es, precisamente, desorientar al lector para producir la ilusión de tiempos simultáneos y espacios superpuestos.

Lo mismo que en el cuento anterior, “Una mujer sin cocina” se estructura sobre la base de dos tiempos con sus respectivos espacios: el exilio de Lelinca en Madrid y su infancia en la ciudad de México, evocada desde la capital española. Se trata, pues, de dos historias también, pero con la diferencia de que en este caso se establece un

paralelismo entre ambas que no se observa en “Las cuatro moscas”. La historia de Lelínca en Madrid y la de Lelínca en México se desarrollan el mismo día y el mismo mes, un 28 de junio, pero, desde luego, con una distancia de muchos años.

“Una mujer sin cocina” es uno de los cuentos más conmovedores de Elena Garro. En él la soledad es total. Vemos a la protagonista caminando sola por las calles de Madrid, sin Lucía, sin *Lola* y sin *Petrouchka*. Más que nunca Lelínca se siente como un fantasma, es decir, como una no persona. No tiene a donde ir, no conoce a nadie ni nadie la conoce: “Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. Vagamente recordaba que alguna vez había existido” (212). Lo único que le queda son algunos recuerdos de su infancia, o sea, de cuando existía: un jardín maravilloso con “fuentes alborozadas, jacarandás tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojos” (211) y, sobre todo, una cocina, “el lugar donde sucedía lo maravilloso” (219): “los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que salían de las bocas de las criadas” (220). Este jardín y esta cocina, de los que por supuesto carece Lelínca en el exilio, se parecen a los que se describen en los cuentos sobre la infancia de *La semana de colores*, pero con la diferencia de que ya no se disfruta en ellos; ahora sólo se evocan con nostalgia porque, como dice Esther Seligson en un ensayo sobre Elena Garro: “después está el exilio. El paraíso perdido del artista es su infancia, el jardín de todos los olores y todos los sabores, de todos los colores y todas las texturas, de todos los sonidos y todos los silencios” (24).

Durante el recorrido por Madrid, los recuerdos de Lelínca se remontan al 28 de junio en la ciudad de México, cuando ella y Evita se veían acosadas por un siniestro hombre de traje negro que les ofrecía dulces, pasteles, globos y un paseo en lancha por el lago de Chapultepec. Las niñas corren desesperadas para escapar del hombre. En la huida se separan y Lelínca se pierde en la enorme ciudad por tiempo indefinido. Su única preocupación es encontrar su casa, su

familia y el vestido verde que ha reservado para ir a la iglesia el 29 de junio a conmemorar el día de San Pedro y San Pablo. Pero nunca los encuentra.

En la secuencia analéptica se intercalan con frecuencia breves segmentos narrativos introducidos por el adverbio “ahora”, deíctico que aquí se emplea con deliberada ambigüedad, pues se refiere a la vez al presente y al pasado. Y es que las dos historias se van contaminando mutuamente, como se contaminan la historia del moteca y la del motociclista en *La noche boca arriba* de Julio Cortázar. La Lelinka de Madrid se empieza a ver perdida en la ciudad, buscando el hostel donde vive y donde cree que se halla el traje verde que necesita para ir a misa el próximo día. Asimismo, el exilio de Lelinka contamina la otra historia. El sentimiento de soledad se transfiere al pasado: de pronto Lelinka niña se queda sorda y la avenida Jalisco se convierte en un lugar totalmente despoblado, sin vida: “En el mundo no quedaba nadie, ni una hormiga, ni un caballo, ni un perro, sólo el hombre vestido de negro que las sujetaba por los hombros” (215). El paralelismo entre las dos historias es, por tanto, consecuencia de dicha contaminación. Veamos un pasaje donde se pasa de la secuencia analéptica a la confusión total entre ambas historias, confusión a tal grado que, desde la perspectiva de la Lelinka exiliada, el perseguidor de las niñas continúa persiguiéndola en Madrid. Nótese la ambigüedad del deíctico “ahora”:

Lelinka se preguntó cuánto habían corrido. La iglesia estaba cerrada hacía ya tiempo, por eso no entraron y tuvieron que seguir corriendo [...] ¿Cuánto habían corrido? No pudo saberlo, pues ahora continuaba corriendo sola para escapar del hombre vestido de negro y estaba muy cansada. Además hacía calor y la ciudad había cambiado ¡tanto! que era una ciudad desconocida y en donde nadie la conocía, sólo el hombre vestido de negro (216).

La historia de Lelinka en México queda en suspenso y entonces vemos a la Lelinka exiliada llegando a su hostel muy tarde en la no-

che donde la reciben, enfadados por su retraso, Pascual y Atanasia, los dueños de la casa. Como en las pesadillas, las escaleras que conducen a su habitación se vuelven interminables, porque el hombre vestido de negro viene tras ella. Lelinka entra por fin a su habitación y descubre en un muro blanco una como fotografía en la que aparecen sus cuatro tías vestidas de luto (por la muerte de la madre de Lelinka) mirándola con severidad. A continuación, vestida de color miel pálido, entra su madre en la habitación y se coloca en el centro de la fotografía, desde donde mira a Lelinka “con ojos llenos de un reproche infinito” (225). De pronto, su madre desaparece atravesando el muro blanco, seguida de las cuatro tías enlutadas. Lelinka grita “¡Mamá!”, corre hacia el muro, lo atraviesa también y se encuentra en la vieja cocina de su casa. Allí están Tefa la cocinera y su hermana Evita reprochándole su tardanza de años y su ausencia el día de la muerte de su madre. Lelinka llora. Pero, ¿cuál de las dos? En realidad, lloran la niña y la vieja. Porque ahora el presente y el pasado se han amalgamado a tal punto que Tefa es al mismo tiempo la cocinera de antaño y una india envejecida. También Evita es a la vez niña y vieja. En virtud del paralelismo entre las dos historias, el regaño de Tefa va dirigido a las dos Lelincas: “Desobedeciste a tus padres. Te fuiste corriendo ese domingo. Anduviste en parajes lejanos, abandonada de tus padres y contaminada por extraños, por eso me quedé yo a esperar en la cocina [...] Pensaste sólo en vanidades” (227).

Lelinka ha regresado por fin a la cocina de su infancia. Sin embargo, ésta ha dejado de ser el lugar donde sucedía lo maravilloso para convertirse en una “cocina oscura”, una especie de limbo en el cual, según Tefa, Lelinka deberá permanecer si se le niega la entrada a la gloria: “Si no te permiten entrar, volveremos aquí, a esta cocina oscura, en donde te expliqué los dos caminos, el de las rosas y el de las espinas y que tú no quisiste escuchar y sembraste la desdicha en tu familia” (228).

Parece innecesario explicar por qué el cuento es fantástico, ya que, según se habrá podido notar, “Las cuatro moscas” y “Una mujer sin cocina” son en cierta medida variaciones sobre los mismos temas y sobre la misma estructura. Baste decir que en el segundo la simultaneidad de tiempos y espacios se presenta como un hecho sobrenatural, incomprensible desde un punto de vista racional y aun desde la perspectiva de Lelinka, quien se siente “confundida” cuando se ve al mismo tiempo como vieja y como niña.

Evidentemente, los cuentos se parecen en lo que respecta a la “actualización” del pasado. No obstante, hay diferencias en cuanto a la relación entre la historia que corresponde al presente de la narración y la historia “evocada”. En el primer cuento las historias son completamente distintas y el único contagio que se observa es en el hecho de que Lelinka niña se siente extranjera –lo mismo que Lelinka adulta en Madrid– en su propio país. En el segundo, las historias son similares gracias a un contagio mutuo que se debe a su vez a cierta contigüidad psicológica.

Hay otra diferencia fundamental, pero esta vez en lo referente a la función de lo fantástico. En “Las cuatro moscas” la convocatoria de lo fantástico obedece, como ya sugerimos, al deseo de alcanzar la felicidad cuando no es posible mediante acciones reales. La jabonería se actualiza en el hostal para satisfacer un deseo que se origina en la infancia, deseo insatisfecho que parece simbolizar todos los deseos insatisfechos del personaje adulto. En “Una mujer sin cocina” lo fantástico sirve para buscar en el paraíso perdido de la infancia el pecado original que engendra la tragedia.

Ahora bien, ese retorno fantástico a la infancia en busca de satisfacciones y de explicaciones fue, quizá, el camino equivocado no tanto en términos estéticos, sino más bien en términos psicológicos, porque dicho retorno parece desplazar, inconscientemente, la verdadera causa de la trágica vida de Elena Garro: la paranoia, el delirio de persecución, que no comienza en la infancia, sino inmediatamente

después de aquellas declaraciones, que jamás se mencionan en el libro, contra los intelectuales mexicanos en 1968. Acaso la mejor prueba de ese desplazamiento que oblitera la verdad sea la ausencia en el texto de la palabra “paranoia”, como si la escritora creyera, efectivamente, en la realidad de la persecución. Fiel a su enfermedad mental hasta su muerte, Elena Garro, al igual que todos los paranoicos, nunca puso en duda que la persecución que sufría no era más que una invención, la más aterradora de sus ficciones fantásticas.

Bibliografía

- Botton Burlá, Flora, 1994, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México.
- Calderón Bird, Raúl, 1998, “Lo fantástico en *La semana de colores*” en *Traduic*, núm. 14 (otoño-invierno), pp. 28-32.
- Freedman, Alfred M., Harold I. Kaplan y Benjamin J. Sadock, 1975, *Compendio de Psiquiatría*, trad. Jorge Freixas y Antonia Grimalt, Salvat, Barcelona.
- Garro, Elena, 1980, *Andamos huyendo Lola*, Joaquín Mortiz, México.
- Carballo, Emmanuel, 1994, “Elena Garro” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, 4ª ed. aumentada, Porrúa, México, pp. 475-486.
- Genette, Gérard, 1989, “Discurso del relato” en *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, pp. 75-331.
- Meyer, Doris, 1987, “Alienation and Escape in Elena Garro’s *La semana de colores*” en *Hispanic Review* 2 (primavera), pp. 153-164.
- Ramírez, Luis Enrique, 2000, *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, Hoja, México.
- Robles, Martha, 1989, *Escritoras en la cultura nacional*, vol. 2, Diana, México.
- Seligson, Esther, 1988, “In illo tempore (Aproximación a la obra de Elena Garro)” en *La fugacidad como método de escritura*, Plaza y Valdés/Plaza y Janés, México, pp. 23-28.
- Todorov, Tzvetan, 1998, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Coyoacán, México.
- Vargas Llosa, Mario, 1997, *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, México.

Crueldad, paternalismo y estilo tragicómico en *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Joaquín María Machado de Assis

Francisco Ramírez Santacruz

A *Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), tres de las cuatro primeras novelas de Joaquín María Machado de Assis, el novelista brasileño más importante del siglo XIX, se ocupan del problema del paternalismo en el terreno de las relaciones amorosas y de la humillación de las mujeres que esta situación conlleva.¹ Por lo mismo no sorprende que en dos ocasiones dichas obras hagan una referencia explícita a la mujer en el título. En efecto, Machado de Assis, sin par en el ámbito latinoamericano de su tiempo, se ocupó constantemente del problema de la relación entre la clase dominante y la clase libre (pero sin trabajo) partiendo de la figura femenina, poniendo así sobre la mesa uno de los problemas claves, pero prohibidos, de su época. En su quinta novela, *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1880), nuestro autor inaugura el realismo en Brasil y dedica espléndidas páginas al tema de marras. Blas, el protagonista, quien

¹ La primera novela de Machado de Assis, *Ressurreição* (1872), trata sobre una relación amorosa que no culmina frente al altar debido a razones infundadas del novio. Sobre las protagonistas de estas tres novelas apunta Schwarz: “As heroínas são moças nascidas abaixo do seu merecimento, e tocará às famílias abastadas elevá-las, reparando o ‘equivoco’” (1992: 67).

narra desde ultratumba, pertenece a la clase dominante y se relaciona con tres mujeres de una clase social inferior a la suya (Eugenia, Marcela y Loló) y con una de su misma clase social (Virgilia). El análisis de las relaciones entre Blas y sus mujeres evidencia cómo Machado de Assis se sirvió de un problema social brasileño del siglo XIX para dotar de unidad interna una obra, cuya estructura parece rehuir cualquier intento de homogeneidad, además de hacer una tragicómica crítica social de su época.

La historia de Eugenia (caps. 30-36 y 158) conforma uno de los episodios más representativos del paternalismo no sólo por el sitio que ocupa dentro de la estructura, sino, sobre todo, porque establece el paradigma de las siguientes relaciones de Blas con mujeres de una clase social inferior a la suya. Después de aceptar la propuesta de su padre para bajar a Río y abandonar la Tijuca, donde se refugió tras la muerte de su madre, el narrador decide visitar a doña Eusebia, una antigua conocida a la que de chico le jugó una broma bastante pesada. En su casa, doña Eusebia le presenta a Blas a su hija Eugenia. De inmediato, Blas escoge para Eugenia, de dieciséis años de edad, un mote despectivo, “la flor de la mata” (81), alusivo a su posible concepción dentro de una relación clandestina de su madre. Obviamente, el narrador espera que su lector sea consciente del significado etimológico del nombre “Eugenia” (la “bien nacida” o “noble”), pues de esto Eugenia no tiene mucho a los ojos siempre mordaces de Blas. Durante su visita, Blas se percata de que Eugenia padece de un defecto físico, lo que le provoca un dilema moral: “¿Por qué bonita, si coja? ¿Por qué coja, si bonita?” (82). Pese a estas primeras reflexiones, Blas inicia con la chica un efímero romance, regido por el signo de la crueldad. El protagonista humilla sistemáticamente a Eugenia, utilizando su defecto físico como pretexto. Después de varios días de sadismo, Blas se aleja de su refugio y baja a Río. Ya casi al final de su vida (cap. 158), Blas se cruza, de nueva cuenta, con Eugenia, que vive de pedir limosna y en la miseria. Nunca más vuelve a saber de ella.

En “The Historical Meaning of Cruelty in Machado de Assis”, Roberto Schwarz lleva a cabo un sesudo análisis del episodio de Eugenia y advierte que la particularidad sociológica del “romance” no debe ser disuelto en el arquetipo de una relación entre hombre rico y una joven pobre, pues se hace necesario estudiar las estructuras sociales de la época y sus conflictos para comprender la relación entre Blas y Eugenia:

As a result of slavery, there was no developed job market in Brazil; in other words, no practical structure existed in which an individual without means might gain autonomy. A person's value therefore depended on arbitrary (and humiliating, if inconsistent) recognition by a wealthy patron. In this context, it does not seem unreasonable to suggest that Eugênia, among other similar characters, embodies the general reality of the poor, free person in Brazilian slave society (1996: 167-168).

Esta realidad de la persona libre (pero pobre) de la que habla Schwarz en la sociedad esclavista brasileña significa la experiencia de una libertad relativa, que depende de los favores que algún protector rico quiera otorgar. Visto así, la relación entre Eugenia y Blas aparece bajo una luz doblemente cruel. En dos ocasiones, Eugenia, en lugar de aceptar la diferencia social de clase entre ella y Blas, si no la rechaza, por lo menos, la cuestiona considerablemente, provocando que el narrador se sienta afrentado. Eugenia pone en crisis la visión del mundo de Blas al colocar el énfasis de la relación en el aspecto de la dignidad interior y no en la exterioridad materialista.² Por consiguiente, el definitivo rechazo de Blas hacia Eugenia no nace a raíz de su defecto físico, sino que es determinado por la lógica de las diferencias de clase:

² Analizo el caso con mayor detalle cuando estudio la relación entre Loló y Blas, véase nota 10.

These positive qualities, which attract the young man, become negative attributes when, accompanied by poverty, they create a moral and sentimental dilemma for him. Let us keep three points in mind: (a) the crux of the matter is class, and the physical defect is a mere afterthought that functions as an alibi; (b) in the context of class domination, the inferior class's human achievements are seen as further misfortunes (Schwarz, 1996: 172-173).

De allí que Blas sentencie fría y calculadoramente: “Tú, mi Eugenia, no te descalzaste nunca; fuiste por la calle de la vida cojeando de la pierna y del amor, triste como los entierros pobres, solitaria, callada, laboriosa, hasta que viniste también a esta otra orilla. Lo que no sé es si tu existencia fuese muy necesaria al siglo” (86).

A partir de estas consideraciones podemos acercarnos a las posteriores relaciones de Blas con Marcela y Loló, donde las diferencias sociales también determinan el desarrollo y fin de los romances. Asimismo precisa observar cómo Machado de Assis introduce ecos del episodio de Eugenia en las otras relaciones, lo que posibilita una correspondencia de temas y motivos a lo largo de toda la novela.

Marcela es el primer amor de Blas, quien inicia su relación con ella a partir de un capricho de juventud. A la edad de diecisiete años, Blas se cruza en la calle con una mujer de extraordinaria belleza de quien queda prendido. Poco después su tío Juan le propone ir a una fiesta nocturna que se celebra, por azares del destino, en casa de la bella mujer que Blas admiró unos días antes, cuyo nombre es Marcela. Durante todo el festejo, Blas no le quita de encima los ojos a la anfitriona y desinhibido por los efectos del vino besa a Marcela sin que ésta oponga resistencia. Marcela y Blas comienzan una relación que se ve truncada cuando su padre decide mandarlo a Portugal a estudiar. Muchos años después, las vidas de Blas y su primer amor se cruzan en dos ocasiones, pero bajo circunstancias muy distintas a las de su idilio amoroso. La primera vez se presenta el mismo día en que Blas asiste a una reunión para conocer a Virgilia, la novia escogida por su padre para él; camino a la cita, Blas rompe el vidrio de su reloj

y entra en un negocio en busca de una refacción, donde se encuentra con su antigua pareja sentimental. Pero Marcela ya no es la de antaño, pues su rostro se encuentra lleno de arrugas y de marcas de viruela. Los antiguos amantes sostienen sólo una breve conversación, pues Blas se siente incómodo y no quiere darle mayor importancia al asunto. Hacia el final de la novela, los caminos de Blas y Marcela se cruzan por tercera y última vez, cuando el primero, quien goza, aun sin trabajar, de una buena situación económica, reparte limosnas en el hospital de la Orden y ve a Marcela “fea, flaca y decrepita” (245) morir en ese mismo establecimiento.

La historia entre Marcela y nuestro cínico narrador encierra, sin embargo, una mayor complejidad de lo que este breve resumen permite entrever. Al describir la fiesta en casa de Marcela en la que Blas le roba un beso, advertí que ella no opuso resistencia. En realidad, la reacción de Marcela es fácil de explicar: ella es una meretriz que busca hombres adinerados y Blas es un buen prospecto de cliente. En el capítulo XIV, antes de relatar las oscuras circunstancias que le permitieron intimar con Marcela, el protagonista hace su autorretrato donde destaca no sus cualidades, sino su poder adquisitivo: “Sí, yo era un lindo muchacho, garboso y elegante, y fácilmente se imagina que más de una dama haya inclinado ante mí la frente pensativa, o levantado hacia mí sus ojos codiciosos” (44). A partir de esta autovvaloración en términos comerciales el léxico de los siguientes capítulos (“El primer beso”, “Marcela”), se torna mercantil:

Era una buena moza [Marcela], alegre, sin escrúpulos, algo cohibida ante la *austeridad* de la época, lo que no le impedía arrastrar por la calle, y en berlina, sus graciosas locuras; *lujosa*, impaciente, *amiga del dinero* y los muchachos. En aquel año, moría de amor por un cierto Javier, sujeto *acomodado* y tísico: una *perla* (45; las cursivas son mías).

Como se observa, la “austeridad de la época” contradice el lujo que rodea a la cortesana. Para mantener ese estilo de vida derrocha-

dor, Marcela necesita que sus clientes sean pudientes, es decir, unas “perlas”. En consecuencia, es lógico que Marcela haya recibido con gran interés (afectivo y económico) aquel primer beso. Para nuestro protagonista, tocar los labios de Marcela significó convertirse en su beneficiario económico: “Era mío el universo, pero —¡ay desdicha!— no era gratuito. Me fue preciso adquirir dinero, multiplicarlo, inventarlo” (47). Pero un hombre como él, hijo del ocio en muchos sentidos, es incapaz de producir riqueza:

Primero *exploté* la generosidad de mi padre; él me *daba* todo lo que le *pedía*, sin represión, sin demora, sin frialdad. [...] Pero, a tal extremo llegó el *abuso*, que él restringió un poco sus larguezas, luego más y más... Entonces *recurrí* a mi madre, y la induje a *desviar* alguna cosa, que me la *daba* a escondidas. Era poco; eché mano a un último recurso: *pedí* a cuenta de la herencia de mi padre, firmé obligaciones, que debía rescatar un día con usura (47; las cursivas son mías).

Existe aquí una acumulación de términos relacionados a una economía bastante improductiva, por no decir ocio y corrupción (“desviar”, “recurrir”, “abusar” y “pedir”). Lo que también queda claro es que a Blas jamás le cruza por la mente la idea de ponerse a trabajar como medio para obtener dinero.

La relación entre los amantes tiene su sustento en esos “antiguos doblones de oro” (47) que tanto le gustan a ella y suele agradecer con sus servicios, corroborando que el deseo sexual de Blas siempre va acompañado del factor económico y de la degradación de la amante en turno. Lo primero que se destaca de Marcela es su origen (española) y su belleza (“vistosa”, “cuerpo esbelto”, “linda Marcela” [45] y “hermosa” [50]). No obstante, estos calificativos sólo son válidos mientras Marcela conserve su riqueza y su estilo de vida dedicado al ocio, es decir, a la actividad improductiva. En cuanto dichas condiciones dejan de prevalecer, decae la belleza de la española, como acaece en los posteriores encuentros de estos personajes. En el episodio

dentro del negocio, a donde Blas acude para reparar su reloj, resalta, ante todo, la fealdad de la que alguna vez ostentó el título de la más bella dama de la ciudad:

Al fondo, detrás del mostrador, estaba sentada una mujer, cuyo rostro amarillo y variloso no se destacaba a primera vista. [...] la enfermedad y una vejez precoz le destruyeron la flor de las gracias. Las viruelas habían sido terribles; las marcas, muchas y grandes, hacían salientes y muescas, subidas y pendientes, y daban una sensación de lija gruesa. [...] El pelo parecía tostado, y casi tan polvoriento como las puertas del negocio (88).

La descripción de una Marcela pobre y fea contrasta con las anteriores. Pero su degradación no ha llegado a su fin. Anteriormente la española solía recibir obsequios de sus múltiples admiradores y clientes.³ El protagonista también contribuye considerablemente a la colección de joyas de la meretriz: “¡Pero, chico –me decía Marcela, cuando yo le llevaba alguna seda, alguna joya–, tú quieres reñir conmigo!... ¿Por qué haces esto?... ¡Un regalo tan caro!...” (47). Sin embargo, ahora detrás del mostrador, Marcela se ve obligada a pasar por una segunda afrenta,⁴ que se concreta cuando le pregunta a Blas si desea comprar algo. La dama que solía vivir de las compras ajenas, tiene la necesidad de vender (no su cuerpo, pues éste ya no tiene valor de cambio) para sobrevivir. Como en el caso de Eugenia, la crueldad del protagonista no conoce límites, pues Blas relata que el negocio de Marcela le fue heredado por uno de sus ex amantes: “Un hombre, que la amara otrora, murió en sus brazos, dejándole aquel negocio de platería; pero, para que la desgracia fuese completa, su clientela

³ Casi todos los objetos que adornan su casa son dádivas recibidas a cambio de sus servicios sexuales. Blas, quien siente celos al verlos, los llama “despojos de sus amores de antaño” (48).

⁴ La primera humillación consiste en la pérdida de su belleza.

era muy escasa ahora, quizá por la singularidad de que el negocio lo dirigiera una mujer” (89). Las palabras de Blas entrañan un malicioso juego verbal. En primer lugar, se destaca que su ex cliente no le dejó joyas o dinero, sino un negocio, es decir, la puso a trabajar.⁵ Otra palabra clave es “clientela”. La española se gana la vida vendiendo su platería a clientes esporádicos, pero ya sabemos que el vocablo “clientela” tiene, en el caso de Marcela, fuertes connotaciones sexuales. Como prostituta, Marcela dependía de su “clientela” masculina para sustentarse. Sin embargo, ahora es una mujer tan fea que en lugar de ver su casa adornada con obsequios, ella es la que provee a los hombres con joyas que servirán como regalos para las mujeres bellas del momento. Finalmente, la imagen de la decadencia de la ex prostituta queda rematada con la última palabra de la cita: “mujer”. En opinión de Blas una de las razones de la falta de clientela tiene su origen en que una mujer dirija dicho establecimiento, insinuando que la única forma en que una mujer de su clase se convierta en una mujer de negocios es en la cama de los hombres ricos.

El proceso de humillación se concentra no sólo en la pérdida de belleza o de bienes materiales, sino también en el carácter. La primera vez que Blas alude a Marcela utiliza dos adjetivos singulares que jamás empleará con otras damas: “impaciente” y “arrogante” (45). Recordamos a la española en su espléndida casa dando órdenes a un paje que la obedece al pie de la letra. Asimismo, ella se regodeaba provocándole celos a su nuevo cliente: “Y, como se daba cuenta de mis celos tardíos, parecía que gozara en agujijonearlos más” (48). Pero quizá lo que ejemplifique con mayor claridad la antigua arrogancia de Marcela y su inicial posición de poder frente a Blas sea su actitud frente a los insistentes ruegos de su enamorado de acompañarlo a Portugal:

⁵ Etimológicamente “negocio” quiere expresar la “negación del ocio”, es decir, la necesidad del trabajo.

[...] fui yo el que se arrojó a los pies de ella, contrito y suplicante; se los besé, le recordé aquellos meses de nuestra felicidad solitaria; le repetía los nombres queridos de otros tiempos, sentado en el suelo, con mi cabeza en sus rodillas, apretándole las manos. Jadeante, enloquecido, le pedí llorando que no me abandonara... Marcela me miró un instante, callados los dos, y luego me separó blandamente, con gesto de aburrimiento.
 –No me fastidies –dijo (52).

Frente a la indiferencia de la cortesana, Blas queda desconsolado y vaga por las calles de Río. Ahora bien, la escena anterior contrasta con las palabras del narrador en el negocio de Marcela, durante su primer reencuentro:

Me dio una silla, y, con el mostrador de por medio, me habló extensamente de ella, de la vida que llevara, de las lágrimas que yo le hiciera verter, de los recuerdos, de los desastres, en fin de las viruelas que le destrozaron el rostro, y el tiempo, al que ayudó la enfermedad, adelantando su decadencia (89).

Ahora ya no es Blas quien llora, sino Marcela; ya no es Blas quien rememora tiempos pasados, sino Marcela; ya no es Blas quien se lamenta de su suerte, sino Marcela. Los papeles han quedado invertidos. En esta nueva situación de poder el narrador dice, parodiando la respuesta que años antes recibió: “Marcela suspiró con tristeza. La verdad es que yo me sentía afligido y *fastidiado*, al mismo tiempo, y ansiaba verme fuera de esa casa” (90; las cursivas son mías).⁶ Marcela ha quedado desprotegida⁷ y enfrenta una situación catastrófica. Más allá de las marcas de las viruelas, la verdadera enfermedad de Marcela

⁶ En el original portugués, la respuesta de Marcela es la siguiente: “Não me *aborreça*”. Y, de igual manera, Blas se vale de la misma palabra para mostrar su despecho por ella: “A verdade é que eu me sentia pungido e *aborrecido*, ao mesmo tempo, e ansiava por me ver for a daquela casa”.

⁷ “[Ella] deseaba tener la protección de los amigos de otro tiempo” (90).

es no gozar de la protección y del favor de un rico. Las laceraciones físicas le permiten a Blas resolver una contradicción que se le presentó en el caso de Eugenia. En aquella ocasión el protagonista no entendía cómo era posible que existiera una persona bonita, pero pobre; con Marcela queda ese dilema resuelto, pues ella es ahora pobre, “fea, flaca” y “decrépita” (245).

Si Marcela representa el primer gran amor del protagonista, Eulalia Damasceno, alias Loló, es su última oportunidad para acceder al matrimonio. De igual forma que con Virgilia, Blas, ahora cuarentón, conoce a Loló a través de un intermediario que se ha propuesto casarlo, su hermana Sabina. En un primer encuentro, Blas se muestra indiferente hacia la joven, pero para el segundo, los encantos de Loló comienzan a tener un efecto positivo sobre el solterón, al grado de que decide comenzar un noviazgo con ella. La relación marcha tan bien que Blas, persuadido por Sabina, toma la decisión de contraer nupcias, sin embargo, Loló fallece repentinamente, víctima de una epidemia. De esta manera Blas evita una vez más el matrimonio.

Al comentar la estructura social brasileña en las últimas décadas del XIX, Schwarz asevera que “It is no exaggeration therefore to state that the country’s social structure itself privileged the mechanism of the personal favor, including its inevitable –and by the late nineteenth century, unacceptable– component of whim” (1996: 168). Una de las manifestaciones de dicho capricho de voluntad y de poder social podía presentarse como “the ‘lucky break’ of cooptation (in this case, an unequal marriage), possibly coupled with the humiliation of dependence” (1996: 168). Contraer nupcias con Loló representaría para Blas unir su vida con alguien de una clase social inferior. “Me dispuse a aceptar todo, hasta la alianza de Damasceno” (204), comenta Blas después de ceder a la propuesta de su hermana. La palabra cargada de mayor sentido es “hasta”, pues en ella se encierra todo un mundo de diferencias sociales. El narrador, en realidad, presenta el caso como si él le hiciera un “favor” a Loló al casarse con ella.

De Marcela sabemos sólo que su padre fue un hortelano, de Eugenia se insinúa maliciosamente la posibilidad de que su progenitor fuese una aventura fugaz de doña Eusebia. En cambio, Damasceno es el único padre de las amantes de Blas que llegamos a conocer relativamente bien y podemos concluir que se trata de un hombre que se propone medrar socialmente vendiendo a su hija al mejor postor. Desde un inicio, Damasceno quiere familiarizar a Blas con los más mínimos detalles de su vida familiar, donde se pueden destacar cuatro aspectos: a) la cultura que desea aparentar; b) las supuestas virtudes de su hija; c) su odio a los ingleses; y d) un afecto sin sustento por Blas. Damasceno le refiere al narrador sus visitas al teatro citando el título de dramas, comedias y óperas. Asimismo aprovecha la menor oportunidad para presentar a su hija bajo una extraordinaria luz: “Ahora quería oír *Ernani*, que su hija cantaba en casa al piano: —*Ernani, Ernani, involami...* [...] La hija se moría por oír todas las óperas. Tenía una voz delicada la hija. Y gusto, mucho gusto” (170). Antes de siquiera hacer su aparición como personaje, Loló es presentada por su padre como una mujer que disfruta los gustos de la alta sociedad. Otro tema que apasiona a Damasceno es su odio por los ingleses.⁸ Finalmente, Damasceno termina por ponerse en ridículo al mostrar un afecto sin fundamentos empíricos por el protagonista.⁹ La simpatía de Damasceno por Blas tiene su única razón en su intención de casar a Loló con un adinerado cuarentón, lo cual le permitiría escalar posiciones sociales por medio de un matrimonio arreglado.

Sabemos que Blas justifica a través de un proceso sistemático de humillación su decisión de terminar su corto romance con Eugenia;

⁸ “¡Que se fueran al diablo los ingleses! Esto no se enderezaría mientras no se los echara a todos. ¿Qué podría hacernos Inglaterra?” (170).

⁹ “Lo llevé hasta la puerta de la sala; él se detuvo, diciéndome que simpatizaba mucho conmigo” (171).

la relación con Marcela recorre el mismo camino. Sin embargo, el caso de Loló no se rige del todo bajo esa dinámica. Por un lado, Blas hace, poco a poco, de Loló una mujer socialmente aceptable, pero, por otro, resalta algunos de sus defectos para poder justificar un posible abandono, si éste fuese necesario, o para establecer una relación de dependencia hacia él. Esta actitud ambivalente se manifiesta en dos términos: “elegante” y “ojos”. Con la primera palabra se alude al proceso de refinamiento de Loló y, con la segunda, a la forma de ser ofrecida por su padre como una mercancía a la venta. Veamos esto con más detalle.

Blas hace coincidir en una oración los dos vocablos de marras, al describir sus primeras impresiones de Loló: “Felizmente, Sabina me hizo sentar al lado de la hija de Damasceno, una tal Eulalia, o más familiarmente Loló, muchacha graciosa, un tanto cohibida al principio, pero sólo al principio. Le faltaba elegancia, mas la compensaba con los ojos” (171). Aunque Loló se esmera por agradar a Blas, cantando bellamente, Blas no la encuentra a su altura; pero cuando varias noches después Blas la ve en el teatro cambia su opinión: “Vestía la hija con otra elegancia y cierto esmero, cosa difícil de explicar, porque el padre ganaba apenas lo necesario para endeudarse; quizás fuera por esto mismo” (176). La “otra elegancia” de Loló no consiste en su nuevo vestido, sino en la disponibilidad de Damasceno para endeudarse. Por una parte, el vestido le otorga un valor a Loló que no le brinda su refinada voz y, por otra, enfatiza la futura situación de dependencia de la joven en caso de un matrimonio. Ambas cosas agradan al protagonista y crean completamente una nueva situación:

Parecía más bonita que el día de la comida. Le hallé cierta suavidad etérea, unida al refinamiento de las formas terrenas; expresión vaga y condigna de un capítulo en que todo ha de ser vago. Realmente, no sé cómo decirte, lector, que no me sentí mal junto a la joven, luciendo elegantemente un lindo vestido, un vestido que me daba cosquillas de Tartufo (176s.).

Está claro que elegancia significa la aceptación de la superioridad social de Blas por parte de Loló. De esta manera, a ojos de Blas, la hija de Damasceno no comete los mismos “errores” que Eugenia, y es aceptable para un noviazgo.¹⁰ A Loló no le interesa borrar las barreras sociales que existen entre Blas y ella, sino, más bien, mostrar su capacidad de hacerse pasar por alguien de una clase social más alta, aunque esto implique su aceptación de que jamás dejarán de existir dichas barreras, exactamente lo que no quiso hacer Eugenia. En consecuencia, Loló se empeña en aprender la “elegancia” e imitarla: “La vida elegante y refinada la atraía, principalmente porque le parecía el medio más seguro de amoldar nuestras personas. Loló observaba, imitaba, adivinaba, esforzándose al mismo tiempo en disfrazar la inferioridad de la familia” (207). Esta actitud le posibilita a la mujer anular la mala impresión que dio a Blas el día en que se conocieron y transformarla en una positiva, casi eufórica, pues el narrador la eleva al grado de ser “tierna, luminosa, angelical” (205), lo que confirma que en el mundo cínico de Blas Cubas un matrimonio desigual es admisible en tanto confirme el poder de la clase dominante.

¹⁰ Recordemos que uno de los primeros “errores” de Eugenia se centra en su vestimenta. Invitado a comer a casa de doña Eusebia, Blas ve a Eugenia por segunda ocasión, pero la muchacha viste de forma sencilla y no porta joya alguna: “Un simple vestido blanco, de casa, sin adornos, teniendo en el cuello, en vez de broche, un botón de nácar, y otro botón en los puños, cerrando las mangas, y ni sombra de pulsera” (81). Se han sugerido dos interpretaciones posibles para esta actitud inusual de Eugenia. Por un lado, Eugenia estaría aceptando la diferencia de clase entre ella y Blas e indicando con ese vestido que renuncia a cualquier fantasía de paridad social. O por otro lado, en una lectura menos ingenua, Eugenia estaría recordándole a Blas que los hombres, juzgados desde su interioridad y no por sus prendas de vestir, son todos iguales: “However, it seems clear that [Eugênia’s] actions can be read differently: by doing away with external ornamentation, she reminds her visitor that individuals are fundamentally equal and implicitly forbids him to treat her as an inferior” (Schwarz, 1996: 166). Las consecuencias de esta posición son conocidas al lector; Blas humilla y destruye moralmente a Eugenia.

Según se observa, la “elegancia” cumple un papel primordial en el proceso de revaloración de Loló y en la autoaceptación de su dependencia. Ahora bien, la joven también es objeto de un proceso de degradación al cual no sólo contribuye Blas, sino, sobre todo, su propio padre. Dicho proceso está íntimamente relacionado con sus ojos desde el primer encuentro: “Le faltaba elegancia [a Loló], mas la compensaba con los ojos, que eran soberbios, y sólo tenían el defecto de no arrancarse de mí, excepto cuando bajaban al plato; pero Loló comía tan poco que casi no miraba al plato” (171). Si bien la actitud de Loló es grotesca, también es efectiva, pues llama la atención de Blas. La joven no está interesada en la comida, pero sí en el rico soltero, a quien se come con los ojos. Durante su segundo encuentro en el teatro, Loló insiste en su estrategia: “Entro; recorro los palcos con la vista; en uno de ellos veo a Damasceno y familia. [...] En el intervalo fui a visitarlos. Damasceno me recibió con muchas palabras, su mujer con muchas sonrisas. En cuanto a Loló no me sacó los ojos de encima” (176). Así como Loló no comete el error de Eugenia de elegir una vestimenta de poca etiqueta, tampoco lo hace en relación a no cumplir las expectativas de Blas, quien necesita ser admirado y observado por las mujeres.¹¹ Loló, al no separar sus ojos de la figura del protagonista, alimenta el orgullo de Blas y se gana parte de sus simpatías.

Sin embargo, como ya se ha señalado, el motivo de los ojos también guarda una connotación negativa. Dentro de la dinámica de la

¹¹ Precisa recordar la actitud de Eugenia; el mismo día en que ella y Blas se conocen ocurre un fugaz segundo encuentro: “Por la tarde, vi pasar a caballo a la hija de doña Eusebia, seguida de un paje; me hizo un saludo con la punta del chicote. Confieso que me lisonjeó la idea de que, algunos pasos adelante, ella volvería la cabeza hacia atrás; pero no la volvió” (78). Blas es herido por Eugenia en su orgullo egocéntrico y masculino, lo que acelera su decisión de acabar “de una vez con esta flor de la mata” (84).

novela, dicho motivo en combinación con la figura de Damasceno sirve para reafirmar su calidad de objeto lucrativo. En el capítulo 121, Blas relata su descenso, en compañía de Damasceno y Loló, de la capilla de la Liberación que se encuentra sobre el morro, donde se topan con un grupo de “hombres de todas las edades, tamaños y colores, unos en mangas de camisa, otros de chaqueta, otros enfundados en levitas raídas; [...] todos con los ojos fijos en el centro y brillándoles el alma en las pupilas” (205). Lo que esta variopinta masa, formada por mulatos y esclavos, observa es una pelea de gallos. Loló y Blas se alejan, a iniciativa del segundo, rápidamente del sitio. Damasceno, en cambio, fascinado por el espectáculo, interactúa con aquellos hombres de baja calaña, provocándole una enorme vergüenza a su hija, pues “la facilidad con que [Damasceno] familiarizara con los apostadores ponía de relieve antiguos hábitos y afinidades sociales” (207). Sin embargo, lo que interesa es cómo la pelea de gallos permite una asociación, por medio del motivo de los ojos, entre Loló y los gallos y, por extensión, entre Damasceno y los apostadores:

El centro les tenía atados los *ojos*. Era una riña de gallos. Vi a los dos contendores, dos gallos de espolón agudo, *ojo* de fuego y pico afilado. Ambos agitaban las crestas ensangrentadas; el pecho de uno y de otro, desplumado y rojo; les invadía el cansancio. Pero luchaban aun así, los *ojos* fijos en los *ojos*, pico abajo, pico arriba, golpe de éste, golpe de aquél, vibrantes y rabiosos. Damasceno no sabía nada más; [...] La riña de gallos era una de sus pasiones (206; las cursivas son mías).

La atención que se pone sobre los ojos de los espectadores y de los animales es insistente. Ahora bien, el único personaje que recibió a lo largo de la novela una mención sistemática de sus ojos es Loló, lo cual invita a suponer, por medio de una asociación verbal, un destino común entre mujer y animal, al ser ambos utilizados para obtener ganancias económicas. Loló se convierte en el gallo de Damasceno, al que le apuesta su futuro. Por añadidura, en esta escena queda pre-

figurada la muerte de Loló. Observamos, entonces, cómo Machado de Assis dotó al episodio de Loló de unidad interna a partir de la frase “Le faltaba elegancia, mas la compensaba con los ojos”, pues ésta se disemina a lo largo de varios capítulos, tejiendo una telaraña de asociaciones.

La historia de amor entre Virgilia y Blas es, a su vez, la que ocupa el mayor número de páginas del libro. Hay una desproporción evidente entre la extensión de esta relación con las otras tres mujeres. Mientras que unos cuantos meses son el marco de los noviazgos de Blas con Marcela y Loló, o sólo un par de semanas en el caso de Eugenia, su relación amorosa con Virgilia abarca más de una década. La razón de tan prologando romance hay que buscarla en la pertenencia de Virgilia a una clase social alta, cuya familia tiene incluso más poder político que la de Blas.

Precisa destacar ciertas coincidencias y divergencias de las relaciones previamente analizadas con la de Virgilia. Un factor común a todas las relaciones amorosas del protagonista son los múltiples reencuentros después de varios años. Normalmente, Blas narra sus memorias siguiendo la estricta cronología de su vida. No obstante, el caso de Virgilia es una excepción debido a que comienza con el libro y, como se sabe, el inicio de la novela coincide con el fin de la vida de Blas. Así, el primer diálogo entre Virgilia y Blas se refiere, en realidad, a su último reencuentro cuando Blas yace en su lecho de muerte. En consecuencia, el lector conoce desde un principio el desenlace de esta larga historia de amor clandestino, a diferencia de lo que acaece con los otros romances.

Al igual que con las otras mujeres, Blas llama al inicio a Virgilia “fresca”, “juvenil” y “florida” (94) y al final la presenta como una “imponente ruina” (18). Virgilia es tan codiciosa y ambiciosa como Marcela y casi tan joven como Eugenia, con quien comparte que Blas piense en ella como futura lectora: “Tú que me lees –si vives aún cuando estas páginas vean la luz–; tú que me lees, Virgilia amada,

¿no reparas en la diferencia entre el lenguaje de hoy y el que primero empleé cuando te vi?” (73).¹² Virgilia, como Loló, conoció a Blas a través de un intermediario, el padre del protagonista que la eligió como futura esposa de su hijo.

Pero más allá de las coincidencias persisten ciertas divergencias irreconciliables. La relación entre Virgilia y Blas jamás alcanza los niveles pasionales de las otras tres; en realidad se trata de una relación de mediocres tintes románticos.¹³ Por otra parte, aunque de Virgilia conocemos sus debilidades, sus defectos, su adulterio e incluso su vejez, Blas no se aprovecha de estas circunstancias para humillarla. O dicho de otra manera: a Virgilia le sobra la elegancia, que tanta falta le hacía a la joven Loló, pero le falta el grado de sensualidad propio de las mujeres de clase inferior que tanto atraían sexualmente al protagonista.

Cuatro son las mujeres con las que Blas Cubas se relaciona a lo largo de su vida. Tres de ellas pertenecen a una clase social inferior a la suya con la excepción de Virgilia. Asimismo es evidente que existe una correspondencia íntima entre los episodios de Loló, Eugenia y Marcela, que contribuye a dotar a las *Memorias* de una unidad interna, de la cual pareciera carecer a causa de su estructura episódica. La unidad de esta novela se refleja en sus imágenes, en sus motivos y, en gran parte, en el tono del narrador.

Si esta tríada de mujeres sirve para mostrar cómo Blas se relaciona con personas de las clases inferiores, ¿no hubiera bastado entonces un solo ejemplo? Hay que responder que pese a sus conexiones claras, no se trata aquí de presentar una misma situación. Como en toda variación, lo destacable no es el motivo que permanece, sino la novedad

¹² A Eugenia le había dicho: “Tú, mi Eugenia, no te descalzaste nunca” (86).

¹³ Sobre una interesante valoración del triángulo amoroso formado por Blas, Virgilia y el marido cornudo, Lobo Neves, cfr. Schwarz, 1990: 127.

que se introduce. Por otro lado, dichas variaciones permiten mostrar el desarrollo interno del personaje. Las relaciones con Marcela, Loló y Eugenia se agotan casi en el mismo momento en que se inician, porque ningún hombre de la clase dominante se iba a relacionar por largo tiempo con una mujer de clase inferior, a menos de que fuera a través de un improbable matrimonio. Además, hablar de las mujeres de Blas Cubas es hablar, en realidad, de él, quien es un hombre con una gran tragedia sobre sus espaldas, al ser incapaz de amar. Una de las proezas de las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, y no la más pequeña, es presentar un tema tan cruel y tan trágico como una comedia llena de humor, donde el lector parece, a veces, olvidarse de que en este libro la risa sustituye al llanto, proponiendo una estética tragicómica que en el resto de América Latina sólo empezaría a tener sus primeros representantes cuarenta años después con Roberto Arlt en Argentina y que la literatura mexicana tardaría varias décadas más en empezar a hacer suya.

Bibliografía

- Machado de Assis, J.M., 1940, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, versión castellana de Francisco José Bolla, Club del Libro/A.L.A., Buenos Aires.
- Schwarz, Roberto, 1990, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, Duas Cidades, São Paulo.
- _____, 1992, *Ao Vencedor as Batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, Duas Cidades, São Paulo.
- _____, 1996, "The Historical Meaning of Cruelty in Machado de Assis" en *Modern Language Quarterly* 57: 2, pp. 165-179.

Zorrilla, *El poeta* y el *Semanario Pintoresco Español*

Ricardo de la Fuente Ballesteros

Zorrilla no pudo escapar al éxito del artículo de costumbres en su época, de manera que, en medio del triunfo de este género, Ignacio Boix recaba su colaboración –un trabajo sobre la figura del “poeta”– para su obra *Los españoles pintados por sí mismos*. Como señala María de los Ángeles Ayala, el escritor vallisoletano va a seguir la modelización del género, dirigiendo sus palabras al lector, manifestando su satisfacción por el encargo que se le ha hecho, etc., todo ello al uso de las fisiologías francesas, al igual que harán sus colegas participantes en esta colección (Blasco, 231-239). El objeto de este estudio no será una retrospectiva sobre lo que supone la aportación de Zorrilla al género, bien escasa por cierto, sino más bien una lectura de este artículo, dentro del contexto del pensamiento literario de los años cuarenta, a la vez que a la luz de la representación que del poeta hace en otros momentos el autor de *Don Juan Tenorio*, pues se evidencia al comparar este texto con otros que tienen por objeto el mismo personaje que hay una cierta distorsión del mismo. Todo ello contextualizado a través de una de las revistas más significativas del momento: el *Semanario Pintoresco*.

Tanto al comienzo de su carrera, como al final de la misma, Zorrilla va a darnos una imagen del poeta que participa del modelo

romántico, de los tópicos de la época. Frente al artista dieciochesco, más profesionalizado y dependiente de su menester y de la sociedad, el romántico tomará su labor como una vocación. Será un ser diferenciado que tendrá poco que ver con el resto de los humanos. El poeta es un vate, un iluminado, un profeta tocado por la mano de Dios.¹ Esta nueva conciencia de sí mismo hará que, por ejemplo, en los autorretratos que realicen los pintores, los caracteres más determinantes sean la hipersensibilidad, el misterio, la independencia, la seguridad y su marginación del mundo.² Es decir, el poeta es un genio, es un mediador entre Dios y los hombres. Su actividad artística está alejada del oficio para convertirse en algo inherente al sujeto (Henares, 18). El discurso que articulara en este ser especial conllevará el estigma de libertad frente al modelo burgués.³ Se desarrolla, pues, una suerte de malditismo que desde entonces no ha abandonado al artista: desde la enfermedad moral a la física, todo sirve para aislar de la masa al individuo por esencia. Ya desde el poema que inaugura las *Poesías zorrillescas*, “A la memoria desgraciada del joven literato D. Mariano José de Larra”, se da cuenta de este tema:

Que el poeta, en su misión
sobre la tierra que habita,
es una planta de maldita
con frutos de bendición (Zorrilla, vol. 1, 25).

Por otro lado, sobre la alienación de la que hará siempre gala Zorrilla, éste publicará “Cuentos de un loco”, en 1858, en *El Sema-*

¹ Cfr. Roger Picard, *El romanticismo social*, FCE, México, 1987; M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1977; Paul Benichou, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, FCE, México, 1984; R. Argullol, *El Héroe y el Único*, Destino, Barcelona, 1990.

² Cfr. H. Honour, *El Romanticismo*, Alianza, Madrid, 1986.

³ La misión del poeta es múltiple: asceta, héroe prometeico, demiurgo o mago, cfr. Sergio Givone, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, 57.

nario Pintoresco, y en 1867 dará a la imprenta su *Álbum de un loco*. En “Cuentos de un loco” no podemos dudar de la absoluta seriedad de Zorrilla al considerarse loco por ser poeta y al ofrecernos pedazos de su biografía que anuncian sus *Recuerdos del tiempo viejo*. Estamos, claro está, en otro de los tópicos románticos: la identificación entre vida y obra. La individualidad todo lo cubre y todo se mide a través de ella. La literatura, la obra artística, rompe con la mimesis y el canon para penetrar la cosa y romper el velo del misterio. Frente a la razón se elevará la imaginación, la intuición y la emoción. La autenticidad de una emoción revela la verdad interna del autor y salva la obra. La experiencia vital individual se configura como el eje ordenador-valorador de la pieza, pero no sólo para el creador, sino también para el receptor. Víctor Hugo lo dejó bien claro:

Le livre est à ce point l'auteur; et le poëme,
Le poëte, notre oeuvre est tellement nous-même,
Nous la sentons en nous si mêlée à nos pleurs,
À notre sang, si bien faite de nos douleurs
Et si profondément dans nos os pénétrante...

En *Cuentos de un loco. Episodios de mi vida* (1853) podemos leer cómo “Los locos y los poetas no ven las cosas del mundo como los demás hombres”. Zorrilla nos ofrece una obra que es

[...] de quien no mora en este mundo
ni con su siglo va ni con su raza,
sino de otro universo más poético
y más feliz en la región fantástica (vol. 1, 1393).

Son seres incorpóreos los que graban en el cerebro del poeta las historias que él luego narra y

Él las lee en su cerebro de repente
por invisible mano y en palabras
misteriosas escritas, e inspirándose,

al idioma del hombre las traslada.
¿Quién excitó su inspiración? Se ignora.
Tal vez de origen desigual dimanen:
de Dios, las que a su fe nos aproximan:
de Satán, las que de ella nos apartan (vol. 1, 1394).

El escritor vallisoletano llega a crear la imagen de sí mismo como un ser diferente, dotado de extrañas fuerzas perceptoras. De la misma manera, en sus memorias narra sus fantasías infantiles: la de la imagen de San Martín montado en un caballo blanco –según talla que se encuentra en el altar mayor de la iglesia sobre la misma advocación en la ciudad natal del poeta– que le pareció ver pasar un día por la puerta de su casa y que a la sazón le saluda; o la del episodio referido a su abuela a la que jamás conoció, pero que creyó ver un día sentada en un sillón en el desván de la casa y que, después de los años, reconoce en un cuadro existente en la casa familiar de Torquemada. Ante esto –refiriéndose al primer suceso– comenta Zorrilla:

¿Le vi yo, o no le vi real y positivamente? Si le vi, ¿cómo pudo efectuarse tan absurda escapada de la imaginería de los altares? Si no le vi, ¿cómo pudo ser tan de bulto aquella visión para conservarla yo como recuerdo de cosa positivamente vista? ¿Es que los niños están más cerca, por no estar aún de él sus almas bien desprendidas, del mundo de los espíritus de donde vienen... o es que esta alucinación era la primera que en mí engendraba el espíritu visionario de mi fantástica poesía? Yo puedo jurar hoy que lo vi; pero es imposible que viera tal imposible. ¿Quién me explica, pues, este fenómeno? (vol. 2, 1860).

En las “Notas” a *Los gnomos de la Alhambra* (1886), Zorrilla vuelve a la idea de la poesía alejada de la realidad y del don divino:

Nada tan poderoso y fascinador como las ilusiones de los poetas; yo doy a Dios continuamente gracias por haberme dotado de tan vigorosa imaginativa que, desprendiendo mi espíritu del mundo real, me transporta y me hace vivir en la deleitosa región de la poesía, en amenísima sociedad con los seres fantásticos que la pueblan, hijos casi siempre de mis propios recuerdos y de

los delirios de mis sueños. Yo prefería aquélla al abrigo y al reposo de mi murado aposento los vacíos salones, los desabrigados patios y las solitarias arcadas de la habitación de verano de los granadinos Monarcas; y huyendo de los fantasmas por mis nerviosos terrores abortados, me complací en arriesgarme a tropezar con las tristes sombras de la enamorada Moraima, de la severa Aixa y del desventurado Abd-abdil-al-Zogoibí, quien acaso vuelva alguna vez a su perdido Alcázar cruzando el estrecho en el vacío de la estela de aire que abren las golondrinas, que ya empezaban por aquel entonces a labrar sus nidos en sus descascarilladas torres y dismantelados paredones. —¿Quién sabe? —¿No es creencia universal de todos los pueblos y de todas las religiones que las almas de los muertos vagan alguna vez por las mansiones de los vivos? (vol. 2, 377).

Léanse estos versos pertenecientes a “Gloria y orgullo” que selecciono entre otros muchos similares:

De un Dios hechura, como Dios concibo;
tengo aliento de estirpe soberana;
por llegar a gigante enano vivo;
no sé ser hoy y perecer mañana (vol. 1, 356).

El poeta por el mero hecho de serlo está maldito, por ello perdió familia, amor y tuvo que emigrar, según versifica en “A Valladolid”:

Nací para cantar; es mi destino.
Por dar al vago viento mis cantares
he perdido familia, amor y hogares,
y crucé, vagabundo peregrino,
sin rumbo y al azar tierras y mares (vol. 2, 487).

Zorrilla es, o quiere ser, un genio, por ello desde la niñez tuvo esas experiencias extrañas, y por ello la enfermedad: en la infancia, el sonambulismo,⁴ de adulto, la epilepsia —el mal sagrado—, que com-

⁴ La necesidad romántica de construir un mundo alternativo frente a la realidad social, dominada por la insensibilidad, condujo a buscar en los recuerdos de infancia un refugio al que se quería retornar. Es en la niñez donde se manifiesta la

batía con altísimas dosis de bromuro. De aquí el malditismo tan cuidadosamente reiterado en su obra asociado al cultivo de la poesía, ya desde la composición dedicada a Larra —como señalé más arriba—, o en sus memorias refiriéndose a sí mismo. Cuando mueren sus padres, por ejemplo, se pregunta:

[...] y otra idea más tremenda envolvió mi espíritu en las tinieblas de otra duda que sumía mi alma en la más íntima desesperación [...] Mis padres mueren [...] sin llamarme en su última hora. ¡Dios me deja sobre la tierra sin el último abrazo y sin la bendición de mis padres! [...] ¿Qué he hecho yo a Dios? ¿Están malditos mis pobres versos? (vol. 2, 1850).

Más adelante insiste en los mismos términos: “Estaba escrito, como dicen los árabes, que el miserable ingenio que Dios me dio no me había de servir más que para mi perdición; mis versos estaban malditos por mi padre y yo comencé a aborrecerlos” (vol. 2, 1877).

Es decir, el artista es el héroe contemporáneo, dotado de facultades más allá de la normalidad, es el genio, la más alta manifestación de lo sublime, expresión de la libertad creadora, exaltación del yo, del sueño, de lo inconsciente. Esta idea desarrollada por Zorrilla, tanto en el inicio como en el final de su carrera, y que está en consonancia con el modelo propuesto por el romanticismo europeo, choca con la modelización que nos ofrece el cuadro de costumbres desarrollado en “El poeta”. El objetivo que persigue al escribirlo es: “delinear el tipo de Poeta tal cual existe hoy entre nosotros, sin más introducciones ni preámbulos; y sin meterme en lo que han sido, ni debían ser los Poetas, me ceñiré a lo que son, es decir, a lo que al presente debemos entender en este país por un Poeta” (vol. 2, 2137).

diferencia del artista y lo que será en su madurez; por otro lado, el artista es como un niño, lleno de imaginación y tendencia al juego. Es lo que dice el padre de Zorrilla a su hijo, que siempre le parece un niño.

A continuación compara su época con la pasada y reafirma la figura del poeta como fundamental en los años en que escribe su artículo: “El siglo pasado fue esclavo del demonio de la filosofía, y el presente del de la poesía; en aquél, para ser hombre de pro, era preciso filosofar, y en éste, para valer, es forzoso poetizar” (vol. 2, 2137).⁵

De la misma manera nos ofrece un panorama extremadamente optimista a la hora de enjuiciar el comportamiento de la sociedad y el Estado cuando han de recompensar la labor del escritor, primero porque es recibido, no por la clase media que se reía de las bufonadas de los escritores del setecientos, sino por la clase alta; incluso el poeta puede alcanzar cualquier puesto importante en la administración —opinión que va a ser contestada al final de su vida pues debemos recordar todas las penurias por las que tuvo que pasar el poeta a quien se le va a escatimar una pensión:⁶

Entonces la poesía era un adorno secundario en un legista, en un curial o en un clérigo [...]: ahora es una carrera como cualquiera otra que conduce a una posición social decorosa, y aun a destinos honoríficos del Estado, y

⁵ Al fin de su vida se produce una inversión de la idea aquí expuesta por el vallisoletano, como señala Luis Fernández Cifuentes, “Zorrilla y la ética de la autobiografía” en J. Blasco, R. de la Fuente y A. Mateos (eds.) pp. 45-55, pues a través de los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla hay una adecuación a los nuevos tiempos, frente a lo que podríamos llamar el tiempo mítico de la juventud y que coincide con el romanticismo, un tiempo clausurado ya y donde se establece la dicotomía tiempo viejo = poesía, tiempo nuevo = prosa, por lo que habla del travestismo zorrillesco, que se disfraza, se viste con la prosa, el “figurín” que se identifica con la modernidad, una modernidad, además, que se confunde con lo masculino —la prensa era lectura primordialmente destinada a los hombres— frente a la poesía, cuyo destinatario principal era el femenino.

⁶ Así, en 1871, se le comisiona para estudiar los archivos españoles en Italia, por lo que se traslada a Roma. En 1882 se le nombra cronista de Valladolid —en 1866 la Diputación Provincial le había designado como cronista honorario de la Provincia—, con sueldo de 15 mil reales, aunque esta subvención se le retirará en 1889. Y una pensión nacional por la que habían luchado Ruiz Zorrilla y Juan

que produce lo suficiente para vivir sin lujo, pero sin estrechez. Entonces se decía por lo bajo: Yo soy un miserable Poeta; hoy se dice con orgullo: La poesía me ha hecho independiente. Entonces un Poeta excitaba la compasión, o era buscado en las sociedades de la clase media para gozar con sus dichos agudos (vulgo bufonadas), y hoy excita la admiración y el aplauso, y es recibido sin dificultad en las mejores sociedades, donde no le resisten la más esmerada educación, ni el más extremado decoro. Entonces podía aspirar a una plaza de escribiente en las oficinas de un grande, en la mayor-domía de alguna colegiata, o en casa de un escribano, si tenía buen carácter de letra; y ahora un tomo de poesías, una buena comedia, un poema bien escrito, introduce a un Poeta en la Secretaría de Estado o de Gobernación, en la Biblioteca Real, o en una legación al extranjero donde al paso que goza el premio de su trabajo y talento, los perfecciona y enriquece con nuevos y necesarios conocimientos (vol. 2, 2138).

Esta opinión se puede conectar con el advenimiento de la nueva sociedad que trae el romanticismo y el nuevo estatus del escritor que puede independizarse económicamente, si bien esta independencia no es absoluta por la sujeción del artista a esos cargos públicos a los que parece que aspira y los que aludía Zorrilla.⁷ Al fin y a la postre el vallisoletano está metido de hoz y coz dentro del sistema y es lógico que hable con esta satisfacción, lo mismo sucede con otros escritores del momento, como es el caso de Mesonero Romanos, sobre el que Ricardo Navas Ruiz señala: “el escritor burgués y liberal se sentía muy

Valera llegará tardíamente, pues en 1893, después de su coronación como poeta nacional en Granada (1889), expira nuestro vate en Madrid, tras una operación para la extirpación de un tumor cerebral. Cfr. para este tema Luis Seco de Lucena Paredes, *El poeta José Zorrilla y Granada. Cartas inéditas*, Universidad de Granada, Granada, 1974; y M. Sancho y Rodríguez, *Crónica de la Coronación de Zorrilla*, J.G. Garrido, Granada, 1889.

⁷ Como dice Miguel Artola, “[la revolución] modificó sensiblemente las condiciones de la producción literaria haciendo surgir un tipo de escritor que, por primera vez, puede llegar a independizarse económicamente del mecenazgo de los poderosos, adquiriendo con ello tanta libertad cuanto las leyes le permitan”. Véase “El gusto burgués y sus manifestaciones artísticas” en Francisco Rico, p. 88.

a gusto en un Estado burgués y liberal. ¿Por qué iba a protestar contra sí mismo? ¿Por qué no colaborar? Una vez más. La protesta vendría de gentes de ideología más avanzada como Ayguals de Izco” (Navas Ruiz, 97s.). En todo caso se deben entender estas indicaciones de Zorrilla sobre la clase alta en el sentido de que la clase media es la que ocupa el lugar de la nobleza y que ha tomado conciencia de su papel en la nueva sociedad, de su ascenso social, particularmente en los años cuarenta, como señalan Le Bouill y Botrel: “A nivel subjetivo ello se traduce en la idea de una clase media poderosa material, intelectual y moralmente, desarrollando una función predominante en la sociedad, y con un carácter progresista puesto que ha triunfado sobre el antiguo régimen” (en Rico, 77).

Por la misma senda sigue nuestro autor en el artículo oponiendo el desaliño en el vestir de la anterior generación frente a la elegancia de la suya, y la concordia de camaradas entre los creadores frente a la greña en que se hallaban los escritores setecentistas; llamándose ahora “amigos”, “lo cual, si no es adelanto de talento, es adelanto de la educación y hombría de bien” (Zorrilla, vol. 2, 2138). Lo que está en la línea del sentido corporativista que toma este gremio, ellos son los portadores de la cultura, del saber y de la virtud. Pertenecen a la misma clase y tienen la misma visión del mundo. Sus valores se basan en los de la burguesía, de la que van de la mano frente al antiguo régimen; como Susan Kirkpatrick apunta en relación a Larra y Mesonero Romanos, estos vieron en la burguesía “la auténtica nación española” (35). Obtienen un gran prestigio social –como el propio Zorrilla señala antes– y se codean con la aristocracia y las clases adineradas. En sus salones es donde encuentran esos contactos y oportunidades para medrar y asegurarse el “nombramiento”.⁸ Saben que de ellos depende la formación de las nuevas generaciones y el destino del país. Salas y

⁸ Robert Marrast se centra en el protagonismo de los escritores en esta sociedad y su conexión con las clases dirigentes, cfr. su libro *Espronceda y su tiempo*. pp. 567-599.

Quiroga en el primer número de *No me olvides* y Mesonero Romanos en el texto programático del *Semanario Pintoresco* (1836, 27), lo dejan bien claro. Zorrilla no habla de esta función del escritor en su artículo, pero es lo que está en el ambiente, es la seña de identidad del *Semanario Pintoresco*, revista de costumbrismo y divulgación científica y cultural, representante del romanticismo moderado, “pequeño burgués” (Cruz Seoane, 232).

De estos malos ejemplos de escritores roídos de miseria y de “relajada conducta” viene el rechazo que los padres de familia hacen por la poesía,⁹ y aquí se introduce él mismo con su huída del solar paterno a Madrid en busca de la fama; pero de esto quiere salvar a los verdaderos poetas y por tanto a sí mismo:

⁹ La obsesión paterna es una constante en toda su obra y no hay que insistir demasiado en esto, si bien el artículo se conecta con este asunto y es claro que el posible tono moderado del mismo, subrayando el tema de poeta como estudioso y la utilidad social que este oficio tiene, se sintonizan no sólo con las ideas del momento, sino con la aproximación al padre, algo de lo que Zorrilla es muy consciente o que utiliza como exculpación de su conservadurismo. Para muestra un botón:

“Mi idea fija era hacer famoso el nombre de mi padre, para que éste, volviéndome a abrir sus brazos, me volviera a recibir para morir juntos en nuestra casa solariega de Castilla; única ambición mía y único bien que Dios no ha querido concederme. [...] Y puse mi empeño en probarle que la fama que yo había dado a su apellido, la debía sólo al trabajo y al favor del pueblo, no por haber vendido mi pluma a un partido contrario a sus opiniones”.

“Usted era carlista y optó por la emigración: no creí decoro del hijo no ser nada en el Gobierno que no había aceptado el padre; he rechazado todo lo que se me ha ofrecido [...].

“Pero si yo he hecho milagros por usted... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey Don Pedro y Don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias: he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito ni una sola letra al progreso ni a los adelantos

Verdad es que la mayor parte de estos malos ejemplos son debidos no a los verdaderos Poetas, sino a la turba de aficionados a la poesía, que no los imitan en las vigiliass, los estudios y los trabajos, sino en las estragadas costumbres que el vulgo les atribuye continuamente: porque hablando en plata, amigo lector, tengo para mí que los aficionados son la polilla del arte a que se aficianan (vol. 2, 2138s.).¹⁰

Es decir, el poeta no es un producto sólo de la inspiración, de la misma manera que el *Semanario Pintoresco* defendía la disciplina y el estudio y el rechazo de la inspiración, de nada sirve el don del genio si no se desarrolla con el estudio y el trabajo, y no se encamina a un fin virtuoso y noble. El genio tiene un compromiso con la sociedad y la nación. Así Gil y Carrasco, en su recensión de las *Poesías* de Espronceda (*Semanario Pintoresco*, 1840: 221-224), dice: el genio “pertenece a la humanidad y al porvenir” y se debe a ellos. Él mismo, cuando tiene que enjuiciar las *Poesías* de Zorrilla, apunta lo siguiente: “Por lo demás, la idea de que el talento, cualquiera que sea la bandera

de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir. Yo me he hecho así famoso, yo, hijo de la revolución, arrastrado por mi carácter hacia el progreso, porque no he tenido más ambición, más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto en que le tengo” (vol. 2, 1782).

Sobre este tema han abundado muchos de los que se han acercado a estudiar a Zorrilla, yo mismo en mi edición de *Don Juan Tenorio* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2003) hablo de la obsesión paterna, y Anna Caballé al ocuparse de las memorias de Zorrilla dice que son “un caso extremo, y único, de tendencia al autoempequeñecimiento, hasta llegar a la nulificación de sí mismo y de su obra [...] Y no se piense que ello es una estrategia psicológica destinada a conmover al lector, sino que responde a motivaciones más profundas de su personalidad, relacionadas con un complejo de Edipo negativo y mal resuelto en la madurez del escritor”, p. 156.

¹⁰ Hay un intento de distinguir entre el genio verdadero y los que no lo tienen. Es lo que llama Ignacio Henares la jerarquización, y pone el ejemplo de Ochoa que diferencia entre “pintor” para el genio y “pintador” para el jornalero, cfr. *op. cit.*, p. 24.

en que se aliste, tiene una misión privilegiada y bienhechora en la humanidad, es harto más social y fecunda que esas mezquinas rencillas literarias” (*Semanario Pintoresco*, 1839: 71). Parece que el artículo de Zorrilla sigue algunos de estos asertos. De esta manera rechaza composiciones esproncedianas como “El Verdugo” o “Reo de muerte” porque “pertenecen a la escuela amarga, sardónica y desconsoladora de Byron [...] que menosprecian los consuelos y se ceban en sus dolores” (*Semanario Pintoresco*, 1840: 223) —es decir, el “romanticismo malo” del que hablaba Lista—. Igualmente el poema de Zorrilla “A una calavera” le molesta, pues “anubla a nuestros ojos el porvenir más dulce, el porvenir de la religión”. La verdadera poesía debe ofrecer consuelo y una esperanza que conduzca al bien: “Y cuenta con que no es esto lo que necesita un siglo de suyo egoísta y frío: consuelos y no sarcasmos ha menester el corazón de los más: esperanzas y no desencantos es lo que nos deben ofrecer, porque la desesperación y la duda son impotentes para todo menos para el mal” (*Semanario Pintoresco*, 1840: 232).¹¹ Este valor de la poesía nos lo explica Henares:

Hay como un restablecimiento de la armonía leibniziana: la defensa de la moral y la religión constituye un correctivo histórico. Este es el soporte del discurso de Blanchet: la educación estética tal como se propone se funda en el binomio luces más religión, una forma de exorcizar el cataclismo revolucionario por parte de la burguesía ochocentista. [...] El proyecto de Blanchet es, pues, el programa cultural *equilibrado* de la burguesía.¹²

¹¹ Donald Shaw en “El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla (1837) contexto y significado” ya señala la importancia de ese prólogo como claro estado de conciencia de la necesidad del papel positivo de la literatura en la sociedad, la necesidad de regeneración nacional a través de la labor del artista, etc. Es decir, lo mismo que estamos comprobando a través de las citas tomadas del *Semanario Pintoresco*.

¹² Cfr. Henares, *op. cit.*, p. 16.

La religión es una forma de oponerse al siglo pasado (*Semanario Pintoresco*, 1840: 221), a su materialismo que es hermano del filosofismo ilustrado y extranjero y padre de las disolventes corrientes ultrapiresnaicas.¹³ Estos poetas de la desesperación serán atacados por el *Semanario*. Mesonero se ríe del moderno vate, cultivador del “género espasmódico” que repite hasta la saciedad “la historia del genio no comprendido y la emprende con la sociedad” (*Semanario Pintoresco*, 1842, 294s.). El anónimo autor del artículo “Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales” dice: “todos estos pretendidos fastidios de la existencia no se desarrollarían tan funesta y rápidamente si el teatro y la literatura en vez de hacer héroes de sus perpetradores, hubiera dicho a unos: sois unos vanos, a otros sois unos solemnísimos bribones; y a los últimos: sois unos pobres mentecatos” (*Semanario Pintoresco*, 1838: 802s.).

La misión consoladora del poeta encaja perfectamente en el equilibrado programa de la burguesía de orden que opta por la vía del justo medio en su camino hacia el progreso. Es decir, nada de rebelión ni de ruptura de esquemas, más bien integración en el sistema.¹⁴

Así es como logra el poeta vallisoletano ser el mejor intérprete de las ideas herderianas disueltas e incorporadas en los debates críticos

¹³ Igualmente Henares dice al respecto: “los críticos románticos se imponen la obligación de aclarar que la nueva estética nada tiene que ver con la filosofía del desencanto; prorrogando la crítica antiiluminista de finales del setecientos, no asumirán por su carácter resueltamente *social* los aspectos patológicos de los *stürmmer* [sic]: dar cabida al sentimiento no significa caer en la desesperación. [...] la educación estética tal como se propone se funda en el binomio luces más religión, una forma de exorcizar el cataclismo revolucionario por parte de la burguesía ochocentista” (*idem.*).

¹⁴ Como dice Vicente Llorens en *El romanticismo español*: “Las leyendas de Zorrilla quizá podría considerarlas el lector como poesía de consuelo, más que por alejarlo de una dolorosa realidad presente, por su aceptación del orden establecido y por su exclusión de la duda religiosa” (431).

de aquellos años, que se pueden sintetizar en la obsesión nacionalista, en realizar una literatura de corte tradicional anclada en los modelos auriseculares y en el mantenimiento del perfil cristiano de esta producción. Todo ello como forma de oposición al llamado romanticismo “frenético” de corte francés. Ya en 1838, al publicar el segundo volumen de sus *Poesías*, señala que en la redacción de ese tomo había tenido presentes dos cosas: “la patria en que nací y la religión en que vivo. Español, he buscado en nuestro suelo mis inspiraciones. Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo” (vol. 1, 494). No voy a multiplicar las citas, pero al final de su carrera literaria, en sus *Recuerdos*, insiste en lo mismo: “mi patria, representada por la sociedad, no ha podido hacer más en España por un poeta, a quien indudablemente estima en más de lo que vale, sólo porque su poesía es la expresión del carácter nacional y de las patrias tradiciones” (vol. 2, 1738). Flitter (202s. y 229) también rastrea la recepción de nuestro escritor en esos años y atendiendo a los juicios de Díaz, Bermúdez de Castro y Gil y Carrasco concluye que para la crítica nuestro poeta representa una forma de lección moral, por su utilización de la religión y de la historia de España, impulsando la regeneración de las costumbres y concluye que la interpretación de estos escritores del hacer de Zorrilla es fruto de “la sobrevivencia y el desarrollo coherente de un historicismo romántico schlegeliano, profundamente cristiano en la inspiración y en la orientación, caracterizado por un idealismo intenso y por la creencia en la potencia de las tradiciones nacionales”.¹⁵

Pero volvamos a nuestro artículo. Prosigue Zorrilla poniendo ejemplos de los que son esos aficionados a los que antes se refería, hasta llegar al retrato del verdadero poeta, en el que no descuello ninguno de los estigmas con los que en otras ocasiones lo ha pintado. Por el contrario, dice:

¹⁵ *Ibid.* 241.

[...] es un individuo de nuestra raza humana, que ve la luz en el lugar que el Sumo Hacedor le destina para nacer, en la aldea o en la corte, en la tierra natal o en el mar, y en medio de una familia noble o plebeya, opulenta o miserable, como todos los demás hombres. Recibe la educación que le dan, y vive sujeto a todas las vicisitudes de la fortuna, ni más ni menos que el resto de sus hermanos; pero, dotado de corazón fogoso y brillante imaginación, empieza a ver y juzgar las cosas con alguna diferencia de lo que las ve y juzga el común de las gentes (vol. 2, 2140s.).

[El estudio, la lectura] despierta en su imaginación ideas nuevas [...] todo lo que aprendió en el colegio, o a solas con sus libros y escritos [...] viene entonces en su ayuda, [gracias a su esfuerzo y a] un cuarto de hora de buena suerte [...], el muchacho pasa a ser hombre y el estudiante a Poeta. En este día empieza para él una nueva era (vol. 2, 2141).

Es decir, el genio se aburguesa, y como señala Narciso Alonso Cortés refiriéndose al contenido del artículo y como comentario al grabado de Jiménez que acompañaba el mismo: “nos presenta al poeta en la tranquilidad del despacho, con su luenga bata de cordones, como un burgués de los más prosaicos” (309). A pesar de esto y de este ideal mesocrático, a autores tan identificados con el nuevo paradigma como Mesonero, les cuesta apartarse del origen divino del genio que sigue ahí activado, a pesar de los pesares:

[...] aquel don celestial del cielo, don que no es dado a los hombres conceder, y que directamente se recibe de la mano del Omnipotente, don que si fortifica y desenvuelve el estudio, es porque encuentra el germen en la cuna, pero don también que a la par que brinda con noble palma al que sabe dirigirle por el buen sendero, imprime severa responsabilidad sobre el ser privilegiado que poseyéndole desconoce su origen divinal y le tuerce en contra de su noble y primitivo fin (*Semanario Pintoresco*, 1836: 135).

Es lógico, ya que el artista no quiere que su trabajo se equipare al de cualquier trabajador, así que de alguna manera hay que marcar su espiritualidad, su autonomía artística.

Este artículo tiene mucho de retrato del propio Zorrilla, de ahí que dedique también un párrafo al género que le había consagrado, además de la lírica:

El teatro es en este siglo el objeto de la ambición del Poeta, porque una obra dramática reporta más gloria y más utilidad que otra alguna, y el joven ha echado cuentas para el porvenir. Éste es el Poeta; el que cuenta con hacer de la poesía su profesión y su ocupación de toda la vida. Ansioso de reputación y del aplauso en su país, canta sus glorias en inspirados poemas, ensalza sus héroes en históricas producciones dramáticas, y celebra o critica en sátiras comedidas las virtudes y ventajas, o los vicios y manías de las costumbres de su sociedad y de su siglo. El público recompensa sus fatigas con los aplausos, y su país le agradece lo que hace por su gloria, en nombre de los héroes que celebra y las hazañas que canta, colocando su nombre entre los nombres que darán honor a su centuria (vol. 2, 2141).

Es decir, de nuevo apunta al nacionalismo —que, por otra parte, es el objetivo del costumbrismo, género que representa el carácter nacional frente al peligro que suponen los cambios revolucionarios que se estaban dando entonces (Escobar, 125) que en estos años, como ya he referido, es el tema fundamental, y que, según García Castañeda (15ss.), al principio de los años cuarenta Gil de Zárate, Javier de Burgos¹⁶ y otros ingenios propugna un “teatro nacional”, cuyos modelos serían nuestros clásicos Calderón, Lope, Tirso, Moreto, etc., abundando en la condenación del romanticismo y en la creación de un teatro puramente español, acomodado a la época actual y modelado sobre el áureo.¹⁷ En este contexto es significativo también el giro de

¹⁶ J. de Burgos, “Discurso tercero sobre el teatro español” en *El Panorama* (1841), pp. 180-183.

¹⁷ Ya en el estreno de *Cada cual con su razón* —en el teatro del Príncipe—, Zorrilla, al ser reclamado por el público, dijo: “Señores: yo no sé si mi drama es bueno o malo, pero sé que es español. Soy muy amante de mi país, y nada he querido tomar de los franceses. Mi comedia presenta reminiscencias del teatro antiguo, es verdad, pero repito que la he querido hacer español”, véase Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 246. Enrique Gil en reseña de la comedia en el *Semanario Pintoresco* señala:

la dramaturgia zorrillana con piezas clasicistas como *Sancho García* (1842), *Sofronia* (1843) y *La copa de marfil* (1844), prueba de un cambio de orientación en los gustos en esa década, reflejo de lo que aquí se está mostrando.¹⁸

“La trama es endeble en comparación de la lozanía de los versos y de los subidos quilates del diálogo, y en cuanto a pensamiento capital que forme su fondo y le dé la debida importancia, no tiene ninguno. Tal vez el autor se haya propuesto vencer todos los obstáculos de este género difícil en detalle y no en conjunto, y quizá en la publicación sucesiva de trabajos análogos y de mérito creciente dé muestras más aventajadas de su propósito: por ahora sólo le diremos que si quiso hacer alarde de su facilidad prodigiosa de versificar y de su cabal conocimiento de la flexibilidad y riqueza de la lengua dramática en su bellissimo diálogo, ha logrado su objeto de manera envidiable. Cuando tan felices disposiciones hay que admirar no son de tanto valor las alabanzas como los estímulos, y aunque a la laboriosidad del señor Zorrilla pudiéramos ahorrárselos muy bien, no dejaremos de decirle que la patria espera mucho de él, y que haría muy mal en defraudarla en esperanzas tan legítimas”. En las palabras preliminares de la edición de *Cada cual con su razón* (editada en 1839) dice Zorrilla: “El autor de *Cada cual con su razón* no se ha tenido jamás por poeta dramático. Pero indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerdan a Hernani y Lucrecia Borja. Y por si de éstas sus creencias literarias se les antojara a sus amigos o a sus detractores señalarle como partidario de escuela alguna, les aconseja que no se cansen en volver a sacar [sic] plaza la ya mohosa cuestión de clasicismo y romanticismo.

”Los clásicos ya verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. La acción dura veinticuatro horas; cada personaje no tiene más que un objeto, al que camina sin episodios ni detenciones, y la escena pasa en la casa del Marqués de Vélez.

”Los señores románticos perdonarán que no haya en ella verdugos, esqueletos, anatemas ni asesinatos. Pero aún puede remediarse. Tómese cualquiera la molestia de corregir la escena final, y con que el marqués dé a su hija un verdadero veneno, con que él apure el soberano licor que en el vaso quede, con que el rey dé una buena estocada a don Pedro, y la dueña se tire por el balcón, no restará más que hacer sino avisar a la parroquia de San Sebastián, y pagar a los curas los responsos y a los sepultureros su viaje al cementerio de la puerta de Fuencarral” (vol. 2, 2207).

¹⁸ Dice Ermanno Caldera que “quizás se tratara simplemente del deseo de ampliar su repertorio y dar una prueba de particular virtuosismo” y “Hay que pensar

[Por lo demás] el Poeta no se distingue en nada del resto de los hombres. Sus costumbres están en armonía con sus afecciones, sus caprichos o sus convicciones, como las de todos los demás. Tal vez (lo que sucede a menudo) sus escritos están en oposición con su carácter; y un hombre, metódico, severo y de buenas costumbres, se complace en pintarnos las escenas más bulliciosas, más cómicas o más desordenadas; al paso que otro alegre, feliz e inconstante, nos retrata al vivo grandes cuadros trágicos y profundas y misteriosas pasiones, en que la virtud y el heroísmo juegan los principales papeles (vol. 2, 2141-2142).

Es decir, nada del “cultivador del género espasmódico”, de la obra como prolongación de la vida, nada de aquellos poetas que, según Mesonero, “se entusiasman con su propia contemplación, y a falta de objeto que les inspire en este mundo material de cal y canto, se inspiran por la nada, se abisman en el no ser o se evaporan en la región del infinito” (*Semanario Pintoresco*, 1842: 294-295). El ideario que se postula en estos momentos es el que el genio tiene la obligación de ayudar a su país, no a través de la contemplación de su yo ni con la falta de fe, sino que la literatura tiene una misión consoladora. Por ello, como se señaló antes, la oposición al siglo anterior, a su materialismo y sus “disolventes corrientes transpirenaicas” (Gil y Carrasco, *Semanario Pintoresco*, 1840: 221).

que los tiempos habían mudado y la dramaturgia oficial de los años cuarenta, además de repudiar el título de romántica, se había alejado bastante de los tonos apasionados de la década anterior”. Véase su artículo “Sobre las tragedias classicistas de los románticos”, p. 130. Según Llorens, la reacción contra el romanticismo y el nacionalismo literarios se dirige contra los dramas de Dumas y de Víctor Hugo, pues de su éxito entre 1835 y 1837 se pasa a que se vean como pasados de moda, y Zorrilla que lo percibe se instala en una imitación del teatro del Siglo de Oro, como reivindicación nacionalista, *op. cit.*, p. 440; y que lleva a un nuevo clasicismo y una vuelta a las unidades. Sobre este último asunto véase mi trabajo “Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla” en Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), pp. 237-251.

Próximo también al aristocrático Mesonero que en varias ocasiones reflexiona sobre el papel del escritor en la sociedad, y que siempre manifiesta su desdén por aquellos que persiguen participar en la vida política,¹⁹ Zorrilla dice que éste:

No usa de sus facultades poéticas sino en las ocasiones y asuntos que lo requieren: y jamás emplea sus conceptos en adular al poder, en celebrar la injusticia, ni en favorecer sórdidas ambiciones. Recibe modestamente las recompensas o distinciones con que las academias, las autoridades o los gobiernos premian sus talentos (vol. 2, 2142).

En fin, sigue Zorrilla su exposición, siempre reiterando el asunto de la “recompensa” legítima a la que tiene derecho el poeta,²⁰ y cómo éste está expuesto a los dimes y diretes del vulgo que desfigura esta historia, cuando alguno, al conocer personalmente a uno de estos

¹⁹ Llega a decir Mesonero en sus *Memorias* que salvo él y Zorrilla todos los demás han sido diputados, embajadores, etc. En todo caso, cfr. lo que dice Marrast, *op. cit.*, en torno al protagonismo de los escritores en esta época, pp. 567-599.

²⁰ Zorrilla, en su ajuste de cuentas consigo mismo, con su pasado, con la historia, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, regresa al mundo de su niñez, del joven que salta a la fama ante la tumba de Larra, el vate coronado ya viejo como poeta nacional, pero durante toda su vida peleado con el dinero. El mundo de la fantasía y de la imaginación que no termina de conciliarse con la prosaica existencia del que, cuando joven, pensó que esa sociedad en la que tan confortablemente estaba instalado, le retribuiría por su misión. Y siempre el padre, el orden que parece como el culpable de su ineptitud para vivir y aprovecharse, cuando hubiera podido, de ese puesto salvador: “Pero si yo he hecho milagros por usted... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey Don Pedro y Don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias: he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito ni una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir. Yo me he hecho así famoso, yo, hijo de la revolución, arrastrado por mi carácter hacia el progreso, porque no he tenido más ambición, más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto en que le tengo” (vol. 2, 1782).

hombres, les hace creer que están a su altura: “Pero éste es riesgo que corren todos los hombres que se distinguen en algo, y que le toca al Poeta, no por Poeta, sino por hombre distinguido” (vol. 2, 2142). Pero a la vez que nos presenta al poeta como no especial, sino diferente al igual que otros grandes hombres, no deja de señalar también “su carácter y sus exagerados pensamientos”, y finalmente selecciona algunas obras sin nombrar a sus autores, como ejemplo de verdaderos poetas “sus nombres pasarán con sus obras a la posteridad, y no les faltará, tarde o temprano, ni una corona de laurel para su sepultura después de su muerte, ni un admirador durante su vida mientras pueda latir el corazón de J. Zorrilla”. En cualquier caso, y a pesar de que todo este artículo sea un alegato sobre la “normalidad” del escritor y el mostrar que no está al margen de la sociedad (Álvarez Barrientos, 1996: 26), la diferencia está presente, pero también la integración dentro del sistema. No vemos aquí al poeta como creador de nuevas realidades. Como he repetido, estamos en unos años de reacción antirromántica²¹ y para nada aparece el individuo convencido de poseer la verdad poética absoluta, el visionario, ni la moral de excepción de la que hablaba Aranguren (1967). Nada más allá de las costumbres burguesas: disciplina, estudio, el rechazo del momento sublime de la inspiración, pues para nada sirve ésta sin la constancia y el trabajo –tampoco si no se encamina hacia un fin virtuoso y noble–. El genio se debe a la “humanidad y al porvenir” (Gil y Carrasco, *Sema-*

²¹ Cfr. Donald L. Shaw, “La reacción antirromántica en España” en David T. Gies, pp. 242-251. Este autor señala los años que van de 1835 a 1845 como los de esta reacción. Cfr. también su trabajo “La critica del romanticismo spagnolo e la sua evoluzione” en H. Juretschke y E. Caldera (eds.), *Romanticismo I. Aspetti e problema del teatro romantico*, Università di Genova, Génova, 1981, pp. 127-135. Cfr. también el artículo de Richard Cardwell, “The Persistence of Romantic Thought in Spain” *Modern Language Review* LXV, 1970: 803-812. Asimismo, cfr. Llorens, *op. cit.*, pp. 534-539.

nario Pintoresco, 1834: 223), y como Fernando de Navarrete dice, al reseñar los *Ayes del alma* de Campoamor: “Hoy el poeta sin renunciar a sus primeras ideas, las ha engrandecido y las ha perfeccionado, si ayer halagaba a la fantasía, hoy enseña algo a la humanidad, y cumple mejor su deber” (*Semanario Pintoresco*, 1842: 374).

Estamos, pues, en la senda de los elefantes, se acabó el rapto imaginativo, también el juego, todo es utilidad, cálculo, el totalitarismo del futuro, donde el presente y el deseo quedan arrinconados, la moral y lo institucional dominan. Zorrilla y sus compañeros se autocontemplan dentro del sistema, formando parte del engranaje. Decía Javier Herrero que el costumbrismo puede presentar una impronta inmovilista o progresista, pero siempre es conservador (1989: 210s.). Pero como siempre, la cultura propende al modelo y al anti-modelo, y la época romántica no iba a ser una excepción. Lo mismo que al carnaval sucede la cuaresma, a la verdad interior le sucede la normatividad social. Tal vez no hay que hablar de sucesión, sino que cualquier posición genera la contraria, de la misma manera que el costumbrismo apela a la realidad y un poema como el *Diablo mundo* nos muestra la verdad interior de su creador. En cualquier caso hemos podido ver cómo Zorrilla a la versión romántica tópica del creador rebelde e independiente que, por otro lado no le va a abandonar cuando intente ajustar cuentas consigo mismo, con su pasado, con la historia, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, opone aquí la de un poeta en consonancia con la nueva representación que promueve el *Semanario Pintoresco Español*, domesticado y fiel siervo de una comunidad que en todo momento tiene el control.

Bibliografía

- AA.VV., 1996, *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Bulzoni, Roma.
- Alonso Cortés, Narciso, 1943, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Librería Santarán, Valladolid.

- Álvarez Barrientos, Joaquín, 1996, "Costumbrismo y ambiente literario en *Los españoles pintados por sí mismos*" en *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Bulzoni, Roma.
- Aranguren, José Luis, 1967, *Moral y sociedad. Introducción a la moral española del siglo XIX*, Edicusa, Madrid.
- Ayala, María de los Ángeles, 1995, "José Zorrilla y las colecciones costumbristas" en Blasco, J.; R. de la Fuente y A. Mateos (eds.), *José Zorrilla: una nueva lectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 231-239.
- Blasco, J.; R. de la Fuente y A. Mateos (eds.), 1995, *José Zorrilla: una nueva lectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Boix, Ignacio (ed.), 1843-1844, *Los españoles pintados por sí mismos*, 2 vols., Boix, Madrid.
- Caballé, Anna, 1991, "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos*, suplemento 29.
- Caldera, Ermanno, 1996, "Sobre las tragedias clasicistas de los románticos" en *Salinas 10*.
- Cruz Seoane, M., 1977, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Fundación Juan March/ Castalia, Madrid.
- Fuente, Ricardo de la, 1995, "Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla" en Pérez Bustamante, Ana Sofía; Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX: ...Y la burguesía también se divierte*, Fundación Muñoz Seca/Ayuntamiento del Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, pp. 237-251.
- Escobar, José, 1996 "Costumbrismo: estado de la cuestión" en *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Bulzoni, Roma.
- Fernández Cifuentes, Luis. "Zorrilla y la ética de la autobiografía" en Blasco, J.; R. de la Fuente y A. Mateos (eds.), *José Zorrilla: una nueva lectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 45-55.
- Flitter, Derek, 1995, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, Cambridge.
- García Castañeda, S., 1971, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press, Berkeley.
- Gies, David T. (ed.), 1989, *El romanticismo*, Taurus, Madrid.
- Henares, Ignacio L., 1982, *Romanticismo y teoría del arte en España*, (colaboración de Juan A. Calatrava), Cátedra, Madrid.

- Herrero, Javier, 1989, "El naranjo romántico: esencia del costumbrismo español" en Gies, David T. (ed.), *El romanticismo*, Taurus, Madrid.
- Kirkpatrick, Susan, 1978, "The ideology of Costumbrismo" en *Ideologies and Literatures* 2.
- Llorens, Vicente, 1979, *El romanticismo español*, Castalia, Madrid.
- Marrast, Robert, 1974, *Espronceda y su tiempo*, Crítica, Barcelona.
- Navas Ruiz, Ricardo, 1990, *El romanticismo*, Cátedra, Madrid.
- Pérez Bustamante, Ana Sofía; Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX: ...Y la burguesía también se divierte*, Fundación Muñoz Seca/Ayuntamiento del Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, 1995.
- Rico, Francisco (dir.), 1982, *Historia y crítica de la literatura española*, V, *Romanticismo*, Iris M. Zavala (ed.), Crítica, Barcelona.
- Shaw, Donald, 1993, "El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla (1837) contexto y significado" en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos: homenaje a Ermanno Caldera*, A. Siciliano Editore, Massina.
- Zorrilla, José, 1943, *Obras completas*, ed. Narciso Alonso Cortés, 2 vols., Librería Santarén, Valladolid.

Una literatura transatlántica (personalmente) malograda: el teatro de Paulino Masip antes y después del exilio

Natalia Pelaz

Dado el creciente interés en la llamada literatura transatlántica, la producción del exilio español republicano ha sido el blanco de muchas e interesantes aproximaciones críticas. Fuente de los más variados tópicos, la literatura de aquellos individuos o de aquellos grupos que por las condiciones históricas derivadas de la Guerra Civil produjeron en dos o más espacios nacionales sirve como punto de partida para críticos interesados en cuestiones relacionadas con lo nacional, lo cultural o lo transnacional. La gran mayoría de los estudios lidia, sin embargo, con experiencias exitosas, en las cuales el exilio no interrumpió y muchas veces hasta alimentó la creación autoral. Así, son comunes los textos sobre escritores que gozaron de éxito fuera de España.¹ Estos forman parte de un revisionismo postransición, cuyo objetivo es rescatar la memoria de aquellos que se querían olvidados. Sin embargo, hay escritores que no han logrado sobrevivir impunes a la tragedia del exilio, y que han experimentado un cambio sensible

¹ La apreciación de la variedad, tanto en la calidad como en las perspectivas críticas y metodologías, es fácilmente observable en las actas de los numerosos congresos que ha organizado el grupo de la Universidad Autónoma de Barcelona, GEXEL, en coordinación con diferentes comunidades autónomas españolas.

en su obra artística y, sobre todo, en su recepción crítica. Tal es el caso del escritor español Paulino Masip, quien pasa de la condición de dramaturgo reconocido en el mundo intelectual de los años treinta,² a la de escritor de un sinfín de guiones comerciales para el emergente cine mexicano. Tal vez, sea esta la razón por la que su producción teatral en México quedó ensombrecida e, incluso, ignorada. Si bien se podría proponer que, dado que entre la dramaturgia y el cine las diferencias son menores que las similitudes, esta transición constituyó un hecho natural y esperable debido a la precaria situación económica derivada del exilio mismo, creo que, como explica el teórico Benedetto Croce en su *Estética*, “cada hecho expresivo es un individuo y sólo de un modo genérico [...] es comparable a los demás” (31).

Además, hojeando la producción literaria de Masip se llega fácilmente a la conclusión de que la mayoría pertenece al género teatral, sin embargo, los críticos que de un modo u otro se han acercado a la obra de Masip han descartado analizar estas obras. Sobra decir que, si bien se ha reeditado el conjunto de sus cuentos y su novela *El diario de Hamlet García*, ninguna de sus obras teatrales ha “revisitado” la imprenta. Afortunadamente, contamos con los valiosos artículos de Manuel Aznar Soler y de Irún Vozmediano,³ que analizan detalladamente cada una de las obras dramáticas de Masip pero no ofrecen una visión de conjunto, comparativa que permita discernir una evo-

² Como ejemplo, Antonio Espina, en el periódico *El Sol*, califica como “buena literatura” su farsa *El báculo y el paraguas*. Díaz-Canedo le consideró, en su tiempo, un autor que permitió formar “los mejores augurios” (*El Sol*, 1 (1): 29) y que realizó su teatro por sus “cualidades de buen teatro en la representación” (*El Sol*, 31 (12): 1932).

³ Manuel Aznar Soler escribió “Paulino Masip, dramaturgo exiliado”, incluido en las actas del congreso sobre el exilio literario español celebrado en La Rioja y que tuvo a Masip como protagonista de una de sus sesiones. Fue en esta misma sesión donde Víctor Manuel Irún Vozmediano presentó “Un acercamiento al teatro de Paulino Masip”.

lución. Es, pues, con este breve artículo, que pretendo colaborar a rellenar ese hueco.

En Madrid, el panorama teatral de la época de Masip, es decir, finales de los veinte y comienzos de los treinta, se caracterizó por su riqueza y variedad de corrientes y estilos, así como por la lucha entre los dramaturgos por hacerse un hueco en el comprimido espacio que formaban los teatros de la ciudad. Su debut teatral en la capital se debió a la ayuda inestimable de Cipriano de Rivas Cherif, quien era considerado en aquel momento como uno de los hombres de teatro⁴ encaminado a renovar las tablas españolas.

En su país natal, Masip consiguió representar tres obras. La primera de ellas *Dúo* en 1929 y de claras reminiscencias vanguardistas tardías. La segunda, *La frontera* de 1932 y, por último y ya en 1936, *El báculo y el paraguas*. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, en su libro titulado *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)* catalogan su primera obra dentro del capítulo dedicado a los diversos ensayos para crear un teatro experimental.⁵ En uno de estos intentos, llamado El Caracol, cuya sede estaba en la sala Rex de Madrid, Rivas Cherif contó con la ayuda de Azorín, Valle Inclán, Manuel Azaña, Gómez de la Serna, entre otros (122). Dentro de este grupo o proyecto Masip encontró su espacio. *Dúo* es una pieza de un solo acto, con un escenario prácticamente vacío y cuyos personajes principales son un hombre y una mujer. El hombre es sorprendido

⁴ Utilizo esta nomenclatura genérica ya que no se le puede definir como dramaturgo profesional, porque él no escribió obras teatrales como su *modus vivendi*, pero tampoco como director de escena, ya que en aquel momento no existían tales, ni como empresario teatral.

⁵ Los autores se centran en demostrar la personalidad creadora y la pasión reformadora de Rivas Cherif. Para ello, se ofrece una explicación detallada de sus múltiples intentos renovadores, entre los que destacan los siguientes grupos: Teatro de la Escuela Nueva, Teatro Íntimo, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto. Todos ellos sin filiación política declarada.

por la mujer en el momento en que está preparando la huida de casa. Utilizando una magistral psicología un tanto perversa, la mujer consigue convencer al hombre para que se quede en casa y acepte su superioridad intelectual, económica y social. Paulino Masip no pretende reflejar una realidad total, tal como se empeñaba la representación realista decimonónica, sino un fragmento, un pedazo aislado de esa realidad. Para conseguir este propósito, Masip deconstruye una realidad compacta para ofrecer un segmento. Esta técnica, practicada asiduamente por los artistas vanguardistas, buscaba demostrar al espectador que la realidad circundante es compleja y poliédrica. Además, supone una rebelión contra la forma de entender el mundo, la realidad, principios y los valores, bien estéticos o morales de la clase burguesa conservadora.

Víctor Manuel Irún Vozmediano ha calificado esta obra como “un auténtico banco de pruebas de lo que será su teatro posterior” (291). No obstante, si se estudia la obra dramática de Masip como un conjunto, o mejor, como una progresión, se verá que el dramaturgo evoluciona de acuerdo con la tendencia estética. Así, si en un comienzo se ha demostrado su clara filiación vanguardista, en sus obras posteriores se aprecia una suavización de los intentos renovadores. Creo que la importancia de esta pieza reside en conceptualarla como el posicionamiento ideológico de Masip dentro de las vanguardias literarias, cuando éstas ya estaban en decadencia. Lo que, desde mi punto de vista, le posiciona en una corriente cultural alternativa.

En 1932, la Compañía Dramática de Arte Moderno dirigida por Rivas Cherif representó en el Teatro Cervantes de Madrid *La frontera*, comedia en tres actos y en prosa. Supuso, en cuanto a la forma y al tema principal –los conflictos amorosos de dos parejas–, una retirada de los preceptos vanguardistas y un retorno a la praxis más tradicional. Sin embargo, me interesa más destacar que el tema periférico y ciertos aspectos de dos de los personajes principales se relacionan con los dramas que afectan a los individuos desplazados de su sistema

cultural nativo, formativo. En una pensión “ranciamente castellana” (7) viven Luisa, hija de la dueña, y Mariano, pupilo. Julio y Odette son una pareja que acaba de llegar de Francia en busca de lo que ellos imaginan como “España”. Sin embargo, las estrategias para llevar a cabo esta búsqueda divergen: Julio recurre a su memoria y Odette se apoya en conceptos estereotípicos. Obviamente, ninguno de estos dos mecanismos va a producir el resultado deseado. En segundo lugar, se discute el concepto de “español”. Para la francesa, Julio “no es español puro” ya que él “ve la vida como un hijo de París” (19), a lo que Mariano responde “soy español sin mezcla, de la cabeza a los pies”. En el imaginario de Odette y de Mariano, la idea de mezcla intelectual adquiere una connotación negativa que disuelve la identidad nacional monolítica del individuo. La ironía de Masip alcanza su punto álgido cuando aparecen los estereotipos sobre la sexualidad. Así, Odette “orientalizando” –para utilizar la nomenclatura de Edward Said– a Mariano, es decir, imponiéndole ciertos estereotipos para ver realizados sus propios deseos, le imagina como “un marido español, celoso, orgulloso, tirano, árabe” (54).

Su última obra representada en España, en 1936, se titula *El báculo y el paraguas* y el mismo autor la califica como farsa. Masip erige una crítica pulida contra la hipocresía y mediocridad moral del mundo literario de la España de 1936. Pedro Díaz de Albalate representa a un escritor burgués acomodado y carente de toda voluntad, pero que ejerce su poder despóticamente en situaciones donde su superioridad es evidente, por ejemplo, frente a su secretario. Además se presenta como un individuo automarginado del acontecer público-social de 1936 por lo que, a lo largo de toda la farsa, no se hace ninguna referencia a las circunstancias exteriores a este mundillo. Los dardos de Masip también se dirigen a los críticos que tan sólo se interesan por la vida privada de los escritores y a los editores que los retrata como chantajistas. Con esta obra, no creo que Masip quisiera erigir una crítica contra el escritor autoexiliado versus el escritor

comprometido, ya que en ningún momento se dibuja a éste como modelo. Más bien, creo que su intención es defender al escritor encerrado en su torre de marfil frente a aquel quien ha convertido la literatura en un espectáculo rosa, en una farsa. Tosquedad, popular, grotesco, bufonesco son algunos de los términos que emplea Patrice Pavis para definir la farsa (28). Son, precisamente estas características las que aplican, no a la obra, pero sí al mundo que recrea. Así pues, Masip socorre a esos intelectuales automarginados pasivos, que eran denostados e increpados por los republicanos y por gran parte del sistema intelectual. Es decir, aprovecha su posición como dramaturgo comercial para reivindicar y dar voz a unas figuras marginadas, y para cuestionar si el llamado exilio interior es una cuestión de elección o de imposición.

En estas dos últimas obras representadas, Masip recrea personajes desplazados y marginados para, de este modo, distanciarse y sentirse libre para analizar ese mundo al que sus protagonistas no consiguen adaptarse. Este desplazamiento personal permite que el personaje observe y analice el mundo con una mirada excéntrica y alternativa. Esta técnica, muy utilizada en el siglo XVIII francés por filósofos como Montesquieu (*Cartas persas*) y Voltaire (*Cándido*), no es extraña a la literatura española y bajo la pluma de Masip tiene el poder de resurgir. Al leer estas obras de Masip se experimenta una fuerte voluntad de asociar su temática con la vida del exilio de su autor, pero nada nos lleva a verlas como un prenuncio de su futura condición. Es posible que la cuestión del exilio voluntario –pues España se ha configurado históricamente como una patria de emigrantes– haya servido de inspiración sobre todo en *La frontera*, por tratarse de una obra que opone el ser español a los otros ciudadanos del mundo. Asimismo, también es factible pensar que la noción de exilio interior haya jugado un papel fundamental en *El báculo y el paraguas*, que versa sobre la marginalidad experimentada por el individuo. Sin embargo, ninguna de las obras advierte el efecto que tendrá el exilio

personal y real en la obra de Paulino Masip. Creo, no obstante, que es justamente el cambio de actitud del autor en las farsas lo que tal vez, más que cualquier obra suya, nos aproxime al verdadero drama de Masip como exiliado. Como resume Said, el exilio es atrayente como reflexión crítica pero es devastador como experiencia (2002: 174).

Si con la llegada de la Guerra Civil, el joven Masip todavía buscaba consolidar el reconocimiento en su tierra, la nueva condición de exiliado adquirida en México no favoreció la continuación de una trayectoria exitosa. Al igual que sucedía en España, la producción y representación teatral en México estaba condicionada por la pertenencia a un grupo, fuera éste de estudiantes, de sindicalistas o pertenecientes a alguna rama del ministerio de educación. Por otro lado, la situación política en México a la llegada de los exiliados tampoco fue de lo más propicia para su integración cultural, aunque contaron con el apoyo oficial. El sector social y cultural que era partidario de Cárdenas, también lo era de una reivindicación del componente indígena, autóctono de la cultura mexicana que obviamente excluía todo lo relacionado con España. Sobre decir que los detractores de Cárdenas, entre los que se incluían a los gachupines, se opusieron a la llegada de los republicanos a quienes identificaron con el peligro comunista. Muy interesante es analizar la bipolarización de la crítica que se encargó de estudiar este periodo del teatro mexicano. Por una parte, están aquellos que sistemáticamente rechazaban o minimizaban la influencia española en el teatro de las primeras décadas del siglo (Benavente, Arniches), tal es el caso de Magaña Esquivel; por otra, aquellos que agigantaban dicha influencia, tal es el caso de Calvo Hernando. Creo que el ambiente crítico tan dividido y el cultural tan fragmentado no favorecieron la inclusión de las producciones de españoles en los programas teatrales.

En algunas ocasiones se ha apuntado hacia la falta de un público español como la causa del fracaso del teatro español en el exilio mexicano, sin embargo creo que se ha disminuido el impacto negativo

que tuvo la ruptura de todo un entramado de conexiones que, en última instancia, facilitaban la representación, así como la fragmentación y politización del teatro mexicano. Sin embargo, Masip intentó continuar su carrera de dramaturgo en México escribiendo dos obras teatrales, de las cuales no se tiene ninguna noticia de representación: *El hombre que hizo un milagro* en 1942 y *El emplazado* en 1949. La farsa, *El hombre que hizo un milagro* tiene como protagonista a Benedito, un hombre sin apenas voluntad que malvive aislado y dominado por su mujer y suegra en un pueblito castellano. Su situación se transforma radicalmente cuando acude a su barbería un ciego, quien milagrosamente recupera la vista mientras Benedito le está lavando la cabeza. A partir de ese momento, Benedito encarna a una figura mesiánica que termina demonizada por la sociedad cuando se descubre que el milagro tiene una explicación científica. Ante la presión del pueblo, tiene que huir con una mujer extranjera fascinada por su historia. La reconstrucción de España y de la figura central de Benedito son las dos ideas que más me interesan destacar. Masip construye la sociedad del pueblo, sinécdoque de España, girando en torno a la violencia pasiva. Como ejemplos, Ricarda, mujer de Benedito, asegura que engañaría a su marido “¡Para vengarme, para hacerle sufrir, para que me pague la bilis que estoy tragando por su culpa! ¡Porque yo le engaño y se lo digo; claro! ¡A ver si se muere!” (22). El alguacil multa impunemente a Benedito “por pescarle los peces de colores al señor Marqués” (11) y el resto del pueblo ha condenado al ostracismo al barbero, quien sólo habla con un habitante.

Si como apunta Bettina Knapp, “vivir para dentro de uno, por la razón que sea, es exiliarse de las fuerzas de fuera, de los eventos, de las relaciones, que uno puede ver como repugnantes o difíciles” (2),⁶ no cabe duda de que Benedito es un exiliado en su propio pueblo. Esta

⁶ “To live inwardly, for whatever reason, is to exile oneself from outside forces, events, or relationships that one may find repugnant or difficult”.

situación cambia drásticamente cuando opera el milagro. Benedito pasa a encarnar una figura mesiánica que, hasta repite pasajes bíblicos inconscientemente, pero que es rechazada por el pueblo, sea por envidia o por miedo. Así cuando el protagonista saca unos billetes, la suegra pregunta a la mujer, “¿Te fijaste si salía humo de azufre cuando los sacaba?” (58). El alcalde, por su parte, le tilda de anarquista en un intento para desprestigiar su reputación. Ante esta situación, Benedito debe renegociar su propia identidad, ya que él se cree un elegido pero que es rechazado por su sociedad. Es gracias a Fanny, el elemento extranjero, que el barbero consigue poner fin a sus incertidumbres. Cuando se descubre que Benedito no ha realizado ningún milagro, el pueblo reacciona a la frustración “con gritos variadísimos, amenazas, injurias, insultos” (158), y Benedito y Fanny tienen que huir para salvar sus vidas. Con esta farsa, la crítica de Masip se extiende a una España eterna, mítica, cuya sociedad hipócrita, degenerada y corrompida por la sed de poder expulsa de su sistema al individuo que pacíficamente rechaza sus principios fundacionales. Una sociedad pasiva que prefiere un ídolo falso a un vacío de esperanza. Una sociedad que fuerza a la huida para sobrevivir a aquellos quienes llegaron a considerar salvadores por un momento.

En su última obra de teatro, *El emplazado*, farsa en tres actos, la acción transcurre en una indeterminada gran ciudad sin referencias temporales precisas. Esta imprecisión le sirve a Masip para reinterpretar irónicamente el mito de don Juan. Don Pedro se presenta como el típico tiburón de negocios, frío, egoísta, que actúa así porque no teme a la muerte. Esta actitud cambia cuando su doctor le diagnostica un cáncer terminal, agotando así sus posibilidades de un futuro glorioso. Utilizando su sexualidad para, como explica Foucault, escapar momentáneamente de la muerte, las mujeres conquistadas se suceden vertiginosamente. Al final, lejos de tener una muerte digna, como sería típico del mito, don Pedro muere atropellado por un tranvía. El aspecto que, según mi opinión, enlaza el mito de don Juan

con el drama de los exiliados, es la reelaboración de la idea del tiempo vital. Es decir, el forzado olvido del pasado, la ausencia de futuro y el aprovechamiento hedonista del presente. Edward Said advierte que uno de los comportamientos que el exiliado puede desarrollar es “hacer un fetiche del exilio” (183)⁷ para distanciarse de todas sus conexiones y responsabilidades y, así, evitar el dolor que su condición crea. El crítico censura esta actitud vital porque “vivir como si todo el entorno fuera temporal pasajero y tal vez trivial, nos hace presa del cinismo petulante así como de un agresivo desamor” (183).⁸ Lejos de ser una solución existencial, esta necesidad vital provoca en don Pedro una lucha interior entre su yo culpabilizado católico y su yo donjuanizado. Es decir, una lucha entre su pasado y su presente, una existencia en contrapunto que le impide disfrutar totalmente del presente. Cuando el plazo se le va agotando, su yo donjuanizado va ganando la batalla y su lucha interior se aquieta. Es en este momento cuando recibe la noticia de que su diagnóstico fue un error. Pese a su arrepentimiento, Masip le niega toda posibilidad de reinserción y castiga a su donjuán con una muerte totalmente irónica. Creo que esta obra cumple dos propósitos: ofrecer un consejo a su audiencia española exiliada y desmitificar mediante una farsa un mito tan español como el de don Juan, que de alguna manera explica ciertos componentes de la cultura española que Masip rechaza.

La idea del individuo desplazado y de los mecanismos para recuperar su identidad también varían. Recordemos que en *La frontera* representada en Madrid, Masip lleva a las tablas la problemática generada por la memoria, el pensamiento estereotípico, la idea de identidad nacional con un sentido del humor franco, sin amargura. Ya en el exilio, el tratamiento que da a don Pedro, el protagonista de

⁷ “to make a fetish of exile”.

⁸ “to live as if everything around you were temporary and perhaps trivial is to fall prey to petulant cynicism as well as to querulous lovelessness”.

El emplazado, dista mucho de ser paternal. Parece que la experiencia propia le hizo radicalizar su posición hacia ciertas actitudes vitales nefastas para el desplazado. Así, se podría argüir que la dificultad experimentada por el teatro de Masip en su experiencia transatlántica reside, además de en las condiciones políticas y culturales del país de exilio, en el autor mismo. Insertado en otra cultura pero reviviendo los aspectos sociales de la cultura dejada atrás, Masip fue incapaz de traducir culturalmente sus farsas. Como explica McGowan: “Firme-mente situado dentro del todo social, el ser gana acceso a los códigos sociales por los cuales las identidades son constituidas y, a través de sus acciones, puede modelar la identidad social que él proyecta” (247).⁹ Incapaz de adaptarse de pleno a la sociedad adoptada y al medio literario mexicano, Masip no consigue en contrapartida proyectarse de la misma manera que hacía en España. Sus farsas mordaces, y sin embargo positivas, del periodo español, se nublaron con los sentimientos de desplazamiento, de extranjería, del pasado querido al que no se puede volver. Por ello, Edward Said aclara tajantemente que los artistas del exilio son normalmente desagradables en sus obras, pues viven de la insistencia en un único asunto, el desenraizamiento que cala en sus vidas (1984: 55).

El exilio, así, afectó notablemente la producción teatral de Masip, hasta tal punto que dejó el teatro, y la literatura en general, para pasar al cine, transformándose en escritor de guiones cinematográficos. Farsas graves y de tono sombrío hacen que la diferencia más aparente y radical entre ambos periodos sea, sin duda, la posibilidad de representación. Sus obras teatrales escritas en México no fueron representadas, convirtiéndose así en un teatro para leer. Además, su situación en el exilio le llevó a transformar su método de crítica ha-

⁹ “Firmly situated within the social whole, the self gains access to the social codes by which identities are constituted and, through its actions, can shape the social identity it projects”.

cia la sociedad. Las obras escritas en España representan una crítica muy específica a un sector o a ciertos hábitos culturales. Ya en el exilio, su crítica alcanza a toda la sociedad sin excepción, llegando, incluso, a la destrucción de un mito. Tal vez esta crítica asoladora fuera consecuencia de su rechazo ante la España que quedó allá, o tal vez, sea simplemente un mecanismo para justificar su “huida”. Como subraya Evelein, analizando la situación del exiliado desde la perspectiva lacaniana, el exilio significa separación, pérdida del todo y es la búsqueda de este todo perdido que pasa a transformarse en el objetivo de la escritura del exiliado (19). Siguiendo este punto de vista, podemos arriesgar que la incapacidad de reconstrucción de lo que fue perdido, que la insoportable separación de su tierra, es exactamente lo que causó que, no sólo cambiara de actitud personal, sino que, finalmente optara por un cambio radical en su producción artística abandonando completamente el teatro para dedicarse a los guiones de cine.

Así, a través de la lectura de sus farsas en conjunto, se puede observar que el exilio tuvo un fuerte impacto en la obra del dramaturgo Paulino Masip, haciendo que la carrera soñada se transformase en imposible. Él añade a su exilio personal y cultural lo que Edwards llama “expatriación poética”, típica del exiliado que no consigue, a través de su literatura, dar una solución a los problemas reales derivados de la separación de la tierra (21). La distancia de la tierra lo separó de los objetos, de los tipos, de las situaciones que se le manifestaban y que encontraba idóneas para criticar, y el exilio mexicano le transformó en un ser desplazado como los personajes de sus farsas mexicanas, viviendo de un pasado para siempre perdido.

Por esto mismo, sería interesante añadir que la literatura española escrita en el exilio tiene sus peculiaridades y que son éstas las que se deben analizar para poder comprender mejor un periodo de la historia de ambos países, el de expulsión y el de recepción. No creo que sea apropiado intentar negar la existencia de dicha literatura ar-

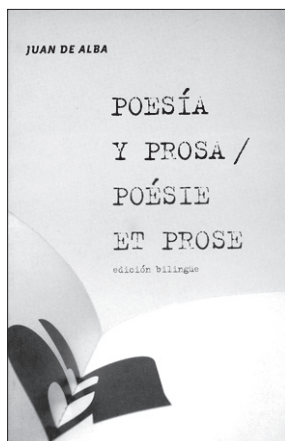
gumentando que no existen diferencias entre los textos escritos en el exterior y los escritos desde el exilio interior, o incidiendo en la imposibilidad de circunscribirla o encajonarla en una literatura nacional. Tanta es la diferencia entre ambas que Víctor Fuentes llega a afirmar que el exilio republicano supuso y produjo la culminación del tema España en la literatura del país (161). Así, si para muchos el exilio sirvió para que alcanzaran nuevas alturas en su escritura, para Masip, el exilio fue nefasto, transformando su literatura transatlántica en una literatura, personalmente, nada exitosa ni fructífera. Bethea, en su libro sobre Brodsky, explica que el exilio tiene muchas veces una función destructiva y paralizante, tan opresora que para tantos escritores puede transformarse en una especie de sentencia de muerte creativa (39). El exilio no cambió su talento de escritor de farsas, de dramaturgo, pero le impuso condiciones inesperadas que delinearon una diferencia extraordinaria y ostensible entre el dramaturgo Masip de antes y después del exilio.

Bibliografía

- Aznar Soler, M., 2001, "Paulino Masip, dramaturgo exiliado" en *Sesenta años después. El exilio literario de 1939*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 259-285.
- y Juan Aguilera Sastre, 1999, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Bethea, David M., 1994, *Joseph Brodsky and the creation of exile*, Princeton University Press, Princeton.
- Croce, Benedetto, 1984, *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid.
- Díaz Canedo, Eduardo, "Información teatral" en *El Sol*, 1-1-29, 4.
- , "Información teatral" en *El Sol*, 31-12-32, 4.
- Espina, A., "El báculo y el paraguas, comedia en un prólogo y tres actos de Paulino Masip" en *El Sol*, 8-1-36, 5.

- Evelein, Johannes, 2002, "Ethics, Consciousness, and the Potentialities of Literature: Teaching Narratives of Exile" en *Realms of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices*, Lexington Books, Lanham, pp. 15-27.
- Foucault, Michel, 2005, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid.
- Fuentes, V., 2002, "Pasión y visión de España en la poesía del exilio republicano" en *Letras Peninsulares* 15(2), (otoño), pp. 161-174.
- Irún Vozmediano, Víctor Manuel, 2001, "Un acercamiento al teatro de Paulino Masip" en *Sesenta años después. El exilio literario de 1939*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 287-299.
- Knapp, Bettina L., 1991, *Exile and the Writer. Exoteric and Esoteric Experiences. A Jungian Approach*, The Pennsylvania State University Press, Pensilvania.
- Magaña Esquivel, A., 1964, *Medio siglo de teatro mexicano, 1900-1961*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- McGowan, John, 1991, *Postmodernism and its critics*, Cornell University Press, Ithaca.
- Masip, Paulino, 1929, *Uno*, La Farsa, Madrid.
- _____, 1933, *La frontera*, La Farsa, Madrid.
- _____, 1936, *El báculo y el paraguas*, La Farsa, Madrid.
- _____, 1944, *El hombre que hizo un milagro*, Atlante, México.
- _____, s.f., *El emplazado*, Sociedad General de Autores de México, México.
- Pavis, Patrice, 1990, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.
- Said, Edward, 2002, "Reflections on Exile" en *Reflections on Exile and other Essays*, Harvard University Press, pp. 173-264.
- _____, 1984, "Mind of Winter: Reflections on life on exile" en *Harper's* 269, 1612 (septiembre), pp. 48-59.

Reseñas



Juan de Alba

Poesía y prosa / Poésie et prose

ed. bilingüe, edición a cargo de Françoise Castaings, pról. Ignacio Betancourt, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2007.

La presente antología confeccionada por Françoise Castaings, más allá de los méritos siempre cuestionables de cualquier panorama sobre un poeta o grupo de poetas, tiene dos que me parecen indudables: por un lado, se trata de un conjunto de textos de Juan de Alba (1910-1973), un autor apenas conocido, pero cuya importancia en la poesía mexicana cada vez parece más incontrovertible; por otro, son textos inéditos, desconocidos hasta ahora, y, por tanto, suponen un nuevo acercamiento a este autor que vienen a enriquecer la obra ya publicada que se limita a dos libros: *Elegía a un gran poeta equívoco* (1947) y *Dios existe. Poematrices* (1948). Además, habría que añadir que los textos están acompañados de su respectiva traducción al francés realizada también por la editora, lo que manifiesta que la voluntad que preside el volumen es ser un muestrario, más que una antología, de la obra literaria de este autor. El hecho de que sea un muestrario podría, en otras circunstancias, ser una carencia o un defecto, pero no en este caso. El propósito de un muestrario es precisamente proporcionar

muestras que permitan no sólo acceder a esta literatura sino que den cuenta de la manera más completa del itinerario de su autor.

Los textos reunidos son poemas, prosas y poemas en prosa. Las fechas de su escritura son representativas de las décadas de los 30, 40 y 50; otros textos, no pocos, no están datados; se echa de menos, sin embargo, que en ningún momento la editora y traductora justifique el orden de presentación de unos textos que, por momentos, parecen dispuestos de manera arbitraria dentro del conjunto, pues alternan indistintamente aquellos fechados en la década de los treinta con aquellos otros de los cuarenta o cincuenta, intercalando poemas no fechados entre ellos.

La selección de poemas es ejemplar de las obsesiones de Juan de Alba donde la contradicción, la antítesis y la paradoja resultan los operadores poéticos decisivos: “La tela de araña”, “Perspectiva del caos místico”, “En la penitenciaria”, “Universidad de la contradicción”, “Motivo del fracaso de la buena intención”, etc. El primer texto de la antología, donde el autor combina verso y prosa, es un elocuente autorretrato:

[...]

Todo negro negro negro... falsa la luz... falsa la vida...
no existe Dios.

¿Y la historia y el género y la conciencia pensando
la eternidad... la infinitud?

Estoy revolviéndome en la cama y asfixiándome
desconocida angustia del polvo porque estoy
desorbitándome en el alba abismal del espanto
del espíritu...

Es el espanto-raíz de la conciencia ante el inexistir
del amor en la muerte...

Me corre el sudor frío... Está helándoseme el sudor
y sólo será la nada... inexistir...

¿Es que estará helándose los huesos el frío interior?

¿Todo va a caer a la tumba?

[...] (46).

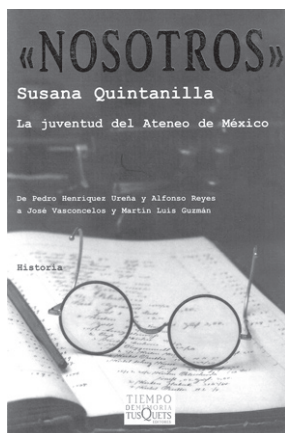
Merece la pena destacar el prólogo de Ignacio Betancourt que precede la antología y la presentación de Françoise Castaings. Las páginas de Betancourt revelan desde el principio su fascinación por la poesía de Juan de Alba, seducción a la que, en ocasiones, no consigue escapar el crítico: “Juan de Alba, santo que extravió la gloria, es uno de los poetas mexicanos más innovadores del siglo XX. Nació en San Luis Potosí, el 9 de marzo de 1910 y murió en Cholula, Puebla, el 22 de febrero de 1973. Siempre en el vértigo del verbo, se entregó con pasión a la escritura: su vicio principal” (13). Además de las características más representativas de la escritura del potosino, Betancourt establece las influencias más relevantes en su poesía (Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer), pero sobre todo la del colombiano, “gran poeta maldito” dice el crítico, Porfirio Barba Jacob; a la vez que, con acierto y precisión, sitúa el contexto en que aparece la obra de Juan de Alba:

El contexto de la formación poética de Juan de Alba es el tiempo de escritores como los Contemporáneos y su necesidad de superar cualquier nacionalismo para instaurarse en lo universal, o en los Estridentistas y su compromiso político con la realidad inmediata; Juan de Alba integra tenuemente estas dos orientaciones y en ese complejo equilibrio lo pone a salvo su sensibilidad, siempre abierta al experimento y a la solidaridad pese a sus permanentes conflictos existenciales (17).

Por su parte, Françoise Castaings precede el muestrario con “Nuestro encuentro con Juan de Alba”. Son unas páginas escritas más desde la emotividad que desde el rigor que uno esperaría en una editora; son líneas encaminadas antes a explicar la relación entre el poeta y la antologadora que a dar cuenta de esta literatura. Es cierto que Castaings aboceta su investigación bibliohemerográfica, pero siempre supeditada a la atracción que siente por Juan de Alba y, al mismo tiempo, contabiliza los pasos que dio hasta publicar este libro. Se echan en falta los criterios en los que se basa la edición, aunque

hay que decir en descargo que desde el principio se anuncia que el propósito de la antología es divulgar la obra de Juan de Alba, lo que limita el aparato crítico empleado.

Se trata, pues, de una edición cuidada, sobria y austera, como acostumbra El Colegio de San Luis, institución siempre comprometida con dar a conocer a los autores potosinos; representativa de la obra de Juan de Alba, propósito que persigue desde el principio la antología; precedida de un prólogo ilustrativo y revelador de la figura y el contexto de Juan de Alba, seguido del emotivo “encuentro” de Françoise Castaigns con el autor. Juan Pascual Gay



Susana Quintanilla
“Nosotros”. La juventud del Ateneo de México
Tusquets, México, 2008.

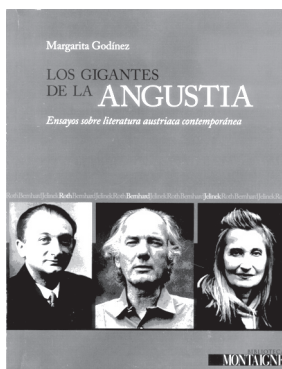
Este libro de Susana Quintanilla entrega al lector la oportunidad de acercarse a la historia de una de las generaciones más importantes de la literatura mexicana: la del Ateneo de la Juventud. El título resume dos tendencias claras en el desarrollo del libro: el sentido de intimidad con que el grupo se relacionaba y los primeros pasos de los jóvenes que formarían parte del Ateneo de México. El punto de partida de la historia es lo sucedido alrededor de la revista *Savia Moderna*, espacio donde comienzan su formación importantes figuras de esta

generación como: Roberto Argüelles Bringas, Jesús T. Acevedo, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Rubén Valenti, entre otros. Revista que, a pesar de su breve ciclo de vida, consolida la relación entre los jóvenes, en su mayoría estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

Con el subtítulo la autora resalta cuatro figuras del grupo: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. Los dos primeros como parte del inicio de todo un recorrido en las letras mexicanas, y los dos últimos como figuras importantes de la última etapa. Pero es evidente la gran atención que da la autora a Pedro Henríquez Ureña y a Alfonso Reyes, maestro y discípulo. Sin duda el interés de este libro de lectura fluida es dar a conocer los primeros momentos de los integrantes del Ateneo, su lucha por hacer caso a la vocación literaria. No es un libro que intente centrar su atención en las aportaciones estéticas o ideológicas del grupo, es más bien el interés de acercar al lector a las personas, a los escritores y artistas noveles que después ganarían prestigio. Se presenta, por ejemplo, al joven Alfonso Reyes, antes de convertirse en don Alfonso Reyes, todavía a la sombra de Bernardo Reyes. Y aún con la influencia de Justo Sierra como una figura de gran magnetismo entre el grupo. Relato de la amistad de un grupo interesado por la literatura, nutrido con numerosas anécdotas que logran resaltar la humanidad de estas figuras a veces lejanas si se las mira a luz de sus logros posteriores. Son tres acontecimientos claves en el desarrollo del grupo: la publicación de la revista *Savia Moderna*, la protesta literaria en defensa de Gutiérrez Nájera y la consolidación del Ateneo de la Juventud. Termina, dice la autora, donde comienzan la mayoría de los estudios de la generación. Abarca cinco años y ocho meses, lapso que parte con el inicio de la revista *Savia Moderna* y termina con la elección de José Vasconcelos como último presidente del Ateneo de la Juventud.

Un libro interesante por dar cuenta de la historia de un grupo a diversos lectores que no necesitan ser expertos. Bien organizado de

tal manera que permite darse una idea general de los primeros años de un grupo de literatos y artistas que tienen ya un lugar dentro de la historia del arte en México. Las notas al final y la precisión en el contenido permiten que sea un libro importante para distintos tipos de lectores. Martha Isabel Ramírez González



Margarita Godínez
Los gigantes de la angustia. Ensayos sobre literatura austriaca contemporánea
La Rana, Guanajuato, 2008.

Ediciones La Rana presenta con *Los gigantes de la angustia* un excelente trabajo editorial, produce un libro limpio, libre de errores tipográficos, con un diseño agradable y una portada atrayente.

El libro como producto material es un logro. Sobre el libro como producto intelectual no diré nada positivo. Me imagino que el ensayo de Margarita Godínez procura conseguir dos objetivos: 1) justificar una beca otorgada por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Guanajuato; y 2) tomarle el pelo al lector.

Godínez se propone exponer y analizar la obra de tres autores austriacos: Joseph Roth, Thomas Bernhard y Elfriede Jelinek. Insiste en que su “análisis” será subjetivo. Cualquier análisis lo es, no cabe duda. Ni la hermenéutica, ni la narratología nos proporcionan instrumentos exactos para trabajar con textos literarios. No existe

la exactitud en la crítica literaria, sí existe la opinión personal, las hipótesis formuladas a la entrada de un texto específico que quizá se corroboran en el transcurso de la lectura, mas nunca serán verdades. Aun así, la inevitable subjetividad de los estudios literarios no debe confundirse con un impresionismo insípido. Godínez pretende comunicar sus experiencias de lectura, escribe desde el yo ensayístico. Sin embargo, al mismo tiempo construye un aparato teórico, hermenéutico, que debe guiar sus lecturas e interpretaciones. Es decir: Godínez no sabe qué escribir. ¿Un estudio académico? ¿Un texto asociativo? ¿Un ensayo libre? Como no sabe, sencillamente lo mezcla todo. Desgraciadamente el producto final no tiene rasgos de mestizaje productivo, sino es simplemente un texto con valor informativo e interpretativo nulo.

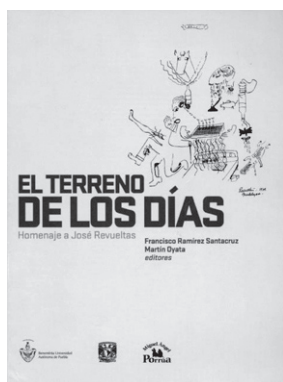
Las experiencias de lectura individuales son de sumo interés para la crítica, mas no cuando ellas mismas se presentan como crítica que, por razones estrictamente lógicas, no podrán ser nunca. Las lecturas personales realizadas por un Derrida, un Foucault, un Barthes (y de muchos otros) pueden ser el punto de partida de revisiones de textos sólo aparentemente bien conocidos. Una lectura que se acerca a los textos con la actitud infantil e inmadura del “estos libros me forman, son muy importantes en mi vida, me emocionan” debería permanecer en las páginas de un diario íntimo, no debería publicarse. Y desgraciadamente el acercamiento de Godínez a los tres autores es de esta índole. Recurre a una cómoda *Historia de la filosofía* y algunas referencias sueltas a Gadamer para explicar su método hermenéutico que, a la postre, se realiza mediante aburridos resúmenes de contenido. Procura contextualizar social e históricamente a Roth, Bernhard y Jelinek y comete errores espantosos. De *La rebelión*, novela desesperadamente nihilista, se puede leer: “Pum [el protagonista] escoge la *Lorelei* [para seducir a su futura pareja], y sólo nuestro desconocimiento actual de aquellas notas nos impiden imaginar cabalmente el efecto que esa melodía tuvo en el espíritu de la señora Blumich” (61).

Una “investigación” en Wikipedia hubiera sido suficiente para informarse sobre el mito romántico de Lorelei, la sirena del Rin, y sobre la versión poética más famosa del mito (de un tal Heinrich Heine), por ende sobre la función irónica que cumple la canción en el relato de Roth: una verdadera canción fúnebre para el romanticismo alemán, cuyos valores aparecen grotescos ante los resultados de la primera gran guerra causada, por lo menos parcialmente, por ellos mismos. Pero, ¿qué importa esto si, en lugar de un verdadero análisis, podemos participar del estremecimiento sentimental de la señora Godínez? De Elfriede Jelinek se afirma que la representación de sus obras teatrales fue prohibida en 1995 por el “candidato de ultraderecha Jörg Haider” al asumir éste el poder. ¡Vaya novela histórica fantástica! Haider nunca tomó el poder en Austria, logró su mayor éxito en las elecciones de 1999, pero, gracias a las protestas de la Unión Europea, tuvo que renunciar a una participación en el gobierno. Jelinek (¡ella misma!) prohibió la representación de sus piezas en el 2000 cuando el partido de Haider (¡no él!) formaba parte de la coalición ganadora de las elecciones. Pero, ¿qué importa esto si, como recompensa, el lector de *Los gigantes de la angustia* puede estremecerse sentimentalmente cuando lee que Godínez se refiere a la premio Nobel de 2004 tiernamente como “Elfriede”? Por cierto, también Thomas Bernhard había prohibido la representación de sus piezas en Austria. Pero de Bernhard, ícono literario del siglo XX, autor admirado, en México, por Juan García Ponce, Sergio Pitol, y muchos otros, Godínez no sabe decir nada. Mejor reproduce un antiguo ensayo suyo (de 1999) para darle más volumen a su librito. No hay huella de una discusión (que sí valdría la pena) de ironía, parodia, escritura hiperbólica, relación con el psicoanálisis, monomanía literaria, obsesión, Canetti, Círculo de Viena, etc., etc. No hay huella de un diálogo crítico con el famoso antecedente de José María Pérez Gay, cuyo *Imperio perdido* (Cal y Arena, 1991) había presentado la gran narrativa del *Finis Austriae* a un público mexicano atónito (la expresión es de Miguel Gon-

zález Gerth, no mía) sin que haya dicho la última palabra al respecto. Tampoco se busca la discusión con los ensayos de Claudio Magris, clarividente y verdadero iniciado en el tema. Pero, ¿qué importa esto si podemos “ver” las lágrimas melodramáticas que la autora llora sobre *La leyenda del santo bebedor*?

Esta última novela de Roth ya ha sido maltratada por Carlos Barral quien, quizá por afinidad etílica, la leyó como la gran parábola de los alcohólicos felices y productivos. Y Godínez repite el juicio de Barral cuando ve al protagonista del relato como “un destilado de todos los bebedores auténticos del mundo, de toda la historia del mundo” (88). ¿Qué será un “bebedor auténtico”? ¿No podría ser que Andreas Kartak es el prototipo de una existencia sin código, perdido en el mundo entre las dos guerras que, en muchos aspectos, se parece a nuestro mundo? El alcohol le daría, entonces, la ilusión de un mundo normado y narrable, regido por un código que entiende y maneja. Y nada de la Bohemia alegre, nada de melancolía alcohólica, pero mucho de paraísos artificiales engañosos y necesarios para la supervivencia del artista.

No cabe duda de que el yo del lector sí importa, de que la recepción de un libro suele empezar como experiencia íntima. ¿Pero realmente es necesario hacer públicas tales intimidades? Cuando escribimos sobre literatura, no escribimos sobre nosotros. Escribimos sobre objetos-sujetos tangibles que, en el presente caso, se llaman Roth, Bernhard y Jelinek, los que simbolizan una tradición cultural fascinante y respetable. Es decir, el objeto es suficiente y debería ser capaz de lograr que nos olvidemos por unos instantes de nuestros yos desmesurados. La crítica literaria —la académica y la ensayística; la mala y la buena— padece de egocentrismo. Hay que recomendar, en este contexto, el libro de Margarita Godínez a nuestros críticos *in spe* para que sepan qué errores deben evitar. Pero, por favor, que no tomen en serio lo que escribe sobre estos tres verdaderos gigantes. Andreas Kurz



Francisco Ramírez Santacruz
y Martín Oyata (eds.)
El terreno de los días
Homenaje a José Revueltas
BUAP/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, México,
2007.

Ejercer la crítica de un texto literario puede resultar algo muy fácil o muy complicado. Fácil cuando la obra en cuestión pertenece a un *corpus* muy estudiado y/o a un autor sumamente conocido. Aunque, bien pensado, tal estado de cosas no impide, en modo alguno, el que el crítico se vea colocado en una situación un tanto desventajosa o problemática. Si, aparentemente, ya todo está analizado, ¿yo qué digo? Un abismo parece surgir de esta pregunta, un abismo paralizante por la constatación, en un primer acercamiento, de algo insalvable; o bien, caso contrario, el de un succulento reto por transgredir el imponente punto final.

La fortuna ante el horizonte adverso es que sabemos por experiencia milenaria que la interpretación de la obra literaria nunca se cierra, que permanece abierta al curioso e imprevisible lector con la fuerza de lo irrepetible, como la novedad que instala lo cotidiano al sucederse el día y la noche.

Decir algo de la obra de José Revueltas ha significado decir algo de su vida y, con ello, decir algo sobre las relaciones de poder, político preponderantemente, pero también social, cultural, económico, amoroso, hasta abarcar el complejo entramado que establece el hombre en su organización con los demás y que le sirve como marco de

referencia frente al cual, en un movimiento de inclusión-exclusión, define su singularidad al tiempo que construye su ser social.

Revueltas, como ya se ha afirmado innumerables veces –no hay estudio, semblanza, comentario que no lo mencione–, fue un militante de izquierda no tan convencional, nada cómodo, incluso más bien molesto, que quiso predicar con el ejemplo, a la manera socrática. Es decir, volver su pensamiento acción, una praxis política y también poética. Su literatura está impregnada de cabo a rabo por su reflexión política, y ésta, calada hasta la médula por su versión de marxismo-leninismo-espartaquismo. Esto es, justamente, lo que la mayoría de los estudios críticos han abordado. Y es que con tal imbricación político-poética resulta complicado intentar otro enfoque que tal vez sonaría incompleto, tal vez un poco miope y hasta algo ligero por no estar cargado con la gravedad de lo que el propio intelectual duranguense decidió poner siempre en primer plano. Según Roberto Crespi, amigo de Revueltas, él expresamente le pidió en una carta “que sus obras literarias no fueran aclamadas después de su muerte ni divorciadas del compromiso político revolucionario de su vida; de que no se lo canonizara ni fueran sus obras neutralizadas por el Estado o los pontífices de la crítica literaria” (*El terreno de los días*, 7).

Pese a todo, lo que ha comenzado a resultar evidente y hasta previsible desde hace tiempo son los análisis de su narrativa con enfoques marxistas. No que ello no sea importante, sin embargo, uno podría preguntarse si no será que por tanto ver el bosque nos hemos perdido en él, que ya no distinguimos la variedad de especies que lo nutren, que lo hacen ser y ofrecer esa gran fronda tan compacta y, no obstante, diversa.

El terreno de los días está integrado por dieciséis ensayos de igual número de investigadores –incluidos Francisco Ramírez y Martín Oyata–, todos con antecedentes en la reflexión de las problemáticas revueltianas y, con excepción de unos cuantos, con una temática que sigue nuevamente la línea política-poética-marxista.

En medio de este discurso ya familiar o habitual, es de destacar el asunto que pone sobre la mesa Oyata, por lo poco indagado; a saber, la vinculación de José Revueltas en los acontecimientos del '68 mexicano (aunque sea muy conocido su encierro en Lecumberri como preso político y su carta donde exonera a los estudiantes y asume totalmente la responsabilidad de lo sucedido), no como ideólogo o conciencia que abanderara las causas estudiantiles, sino como crítico de la mediatización que la UNAM sufrió, contradictoriamente, desde el momento en que el gobierno otorgó su autonomía. Un paréntesis histórico que se abre desde 1944 hasta julio-octubre del '68.

Sin duda un muy buen punto a favor en *El terreno...* lo fue, asimismo, conjuntar las miradas de críticos como Florence Olivier (traductora al francés de *Los días terrenales*, texto altamente significativo en la novelística y en la biografía de Revueltas), de los esposos Andrea Revueltas (hija y albacea designada por el propio autor para el manejo de sus escritos) y Philippe Cheron (traductor al francés de *El luto humano* y *El apando*), así como Evodio Escalante (coordinador de la edición crítica de *Los días terrenales* para la colección Archivos de la Unesco).

Otros trabajos compilados insisten en la lectura de un Revueltas inclinado hacia postulados cristianos, de aquel primer cristianismo bastante alejado de la posterior dogmatización y jerarquización impuesta con la Iglesia ya erigida como toda una institución, vinculación sostenida previamente por Octavio Paz y por la tradición crítica que encuentra parentesco en las maneras de ver el mundo mediante la expresión estética entre Revueltas y Dostoievski.

Otras discusiones propuestas en el volumen discurren sobre la mitología prehispánica, sobre géneros como el melodrama (ya casi tipificado por Carlos Monsiváis como síndrome mexicano); una interesante comparación con la teoría monádica de Leibniz y el emparejamiento de la última novela de Revueltas, *Los errores*, con el género del horror.

La idea central al pensar este libro-homenaje está claramente expresada en la introducción: “urge situar a Revueltas en un contexto latinoamericano” (10) porque aún no se conoce suficientemente en esas latitudes donde todavía privan circunstancias de expoliación y profunda injusticia (características estas últimas compartidas por México), y porque, en opinión de los editores,

[...] aun en los predios de la izquierda, la inmediata otredad del multiculturalismo casi se ha convertido en otra abstracción esencialista y, en tal sentido, protocolar y vacía. Tanto la pérdida como la muerte han sido borradas del espacio imaginario contemporáneo, al menos en el orbe de los países ricos (y de los enclaves posmodernos en los países pobres). Borratura que deviene tanto más cuestionable porque se inscribe en la ignorancia de la muerte que acontece y se promueve en lugares menos visibles, donde las guerras son siempre frías. [...] Revueltas tiene entonces la palabra (14).

Cierra el libro una pequeña pieza de teatro en tres actos, inédita. “Los muertos vivirán” fue escrita en 1947 y dejada casi tal cual. Originalmente sólo se mecanografió el primer acto y los dos restantes permanecieron con sus borraduras y tachaduras en una primera y única versión manuscrita. El título está extraído de una de las cartas que Vincent van Gogh escribió a su hermano Theo, cita que podemos constatar porque aparece como epígrafe y que le va como anillo al dedo. El drama no se despegue en nada del estilo revueltiano, ni de sus temas. Hay, eso sí, desde el título, una voz de esperanza que anuncia tiempos menos oscuros, menos nublados aunque para llegar a ellos se deba recurrir al sacrificio y al dolor. Expiación para la salvación.

Concebido como homenaje, aun en contra de la voluntad del aguerrido escritor, el libro cumple su cometido... Pero es conveniente no dejar pasar que todavía resta mucho por mirar no desde el *lado moridor* y revolucionario sino desde el literario. Lilia Solórzano

Los autores

Michael Roessner (Universidad de Múnich)

Escritor, traductor y crítico literario. Su primordial interés se dirige hacia las literaturas latinoamericanas y aquellas de España e Italia. Traductor y curador de la edición alemana de las obras de Luigi Pirandello, traductor de narradores latinoamericanos y autor de teatro, novela y ensayo en su país. Se doctoró en 1978/79 con una tesis sobre Pirandello en Viena. Profesor habilitado en 1988 según el sistema alemán con un libro de literatura comparada sobre *La búsqueda del paraíso perdido en la literatura del siglo XX*. Desde 1991 es profesor de filología románica en la Universidad de Múnich, con actividades docentes de profesor invitado en las universidades de Viena, Salzburgo, Innsbruck, Buenos Aires, Tucumán y Querétaro. Desde 1988 es director del Centro de Investigaciones Pirandellianas de los países de lengua alemana. Desde el 2000 es director de la revista *Iberoromania* (Tubinga). Miembro del P.E.N. Internacional y miembro correspondiente de la Academia Austriaca de Ciencias. Curador y autor de la primera historia de las literaturas latinoamericanas en lengua alemana desde 30 años: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte* (*Historia de las literaturas latinoamericanas*), Stuttgart 1995, reeditada en 2002 y 2007.

José Eduardo Serrato Córdova (Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM)

Es doctor en literatura iberoamericana por la UNAM e investigador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma universidad. Recientemente publicó el libro *Los sueños de la razón. Profética y poética de Luis Cardoza y Aragón* (UNAM, 2007) y tiene en prensa una recopilación de crónicas cinematográficas que Luis Cardoza escribió entre 1935 y 1936. Actualmente es secretario de redacción de la revista *Literatura Mexicana*.

Pablo Sánchez (Universidad de Sevilla)

Investigador “Ramón y Cajal” en la Universidad de Sevilla. Entre sus publicaciones destaca el libro *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom* (Alicante, Universidad de Alicante, 2009). Como novelista ha publicado *Caja negra* (Madrid, Lengua de Trapo, 2005)

Elba Margarita Sánchez Rolón

Estudió el doctorado en humanidades-teoría literaria en la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente es profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Ha publicado los libros: *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas* (Tierra Adentro, 2006), con el cual fue merecedora del Premio Nacional de Ensayo “José Revueltas”, y *La escritura en el espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo* (Universidad de Guanajuato, 2008).

Raúl Calderón Bird

Es puertorriqueño. Se doctoró en literatura en la UNAM y actualmente se desempeña como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de las Américas, Puebla. Ha publicado en las revistas *Traduic* y *Signos Literarios y Lingüísticos* de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Francisco Ramírez Santacruz

Profesor en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Doctor en lenguas y literaturas románicas por la Harvard University, es autor de los libros *El diagnóstico de la humanidad por Mateo Alemán: el discurso médico del Guzmán de Alfarache* (2005), *El apando de José Revueltas: una poética de la libertad* (2006) y editor de *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas* (2007). Asimismo ha publicado estudios sobre *La Celestina*, el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache* en diversas revistas especializadas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros

Es profesor titular en la Universidad de Valladolid y actualmente visiting associate professor en la Southern Methodist University. Especialista en teatro español de los siglos XIX y XX, trabaja también la literatura de fin de siglo española e hispanoamericana. Entre sus publicaciones son reseñables sus ediciones críticas de Ganivet, Unamuno, Gómez Carrillo y Zorrilla. Su última monografía publicada es *El teatro en Valladolid durante la Guerra Civil* (Universidad de Valladolid, 2008).

Natalia Pelaz

Se licenció en filología hispánica por la Universidad de Valladolid, donde también cursó un máster en literatura española. Se doctoró en la Universidad de Cincinnati con una tesis sobre la obra del escritor español exiliado en México, Paulino Masip. Ha publicado varios artículos relacionados con el tema de las literaturas-culturas del exilio. Profesora asistente de español en la Belmont University en Nashville, Tennessee.

Recepción de artículos

Los artículos se recibirán en la siguiente dirección:

Facultad de Filosofía y Letras, Ex Convento de Valenciana s/n,
CP 36240, Valenciana, Gto.
Tel. y fax 01 (473) 732 0667 y 732 3908
Correo electrónico: revistavalenciana@gmail.com

Formato de recepción:

Extensión: máximo 25 páginas, precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) con 10 líneas también como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto).

Tipografía: cuerpo del texto: Times New Roman, 12 pts.; interlineado doble; notas: Times New Roman, 10 pts.

Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).

Bibliografía: al final, redactada de la siguiente forma:

Libro

Apellido(s), Nombre, año de publicación, *Título*, edición, (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas que contiene.

Artículo en libro

Apellido(s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo" en *Título del libro*, edición, (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de las páginas donde está ubicado.

Artículo en publicaciones periódicas

Apellido(s), Nombre, año de publicación, "Título del artículo" en *Título de la publicación periódica*, núm., año o volumen, Lugar, fecha de publicación, número de las páginas donde está ubicado.

*UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO*

Rector General
Dr. Arturo Lara López

Secretario General
Mtro. Bulmaro Valdés Pérez Gasga

Secretario Académico
Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario Administrativo
Mtro. Martín Pantoja Aguilar

Director de Apoyo a la Investigación
y al Posgrado
Dr. José de Jesús García Soto

Directora de Extensión Cultural
M.D.I. Eugenia Tenorio Núñez

Campus Guanajuato

Rector
Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario Académico
Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades
Dr. Javier Corona Fernández

