

**BOLETÍN DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(BANLE)**

**ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(ANLE)**

Junta Directiva

D. Carlos E. Paldao
Director

D. Jorge I. Covarrubias
Subdirector

Alister Ramírez Márquez
Secretario General

D. Germán Carrillo
Censor

D.^a Ana M. Osan
Tesorera

D. Daniel R. Fernández
Coordinador de Información

D.^a Rosa Tezanos-Pinto
Decana CEANLE

D.^a Nuria Morgado
Jefa de Gabinete

D. Guillermo A. Belt
Asesor Legal

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
618 Gateway Avenue
Valley Cottage, New York, NY, 10989
U. S. A.

Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com

Sitio Institucional: www.anle.us

ISSN: 0884-0091 (impreso)

El *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (BANLE)* es una publicación que incluye ensayos, estudios, notas, artículos e investigaciones lingüísticas, filológicas y socioculturales sobre la lengua y las letras hispánicas con especial atención en el universo hispanounidense. Las ideas, afirmaciones y opiniones expresadas en la misma no son necesariamente las de la ANLE, de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) ni de ninguno de sus integrantes. La responsabilidad de las mismas compete a sus autores.

Periodicidad: Anual

Administración BANLE: 350 Richmond Terrace, Staten Island, 7-V, NY 10301

Suscripciones por un año en los EEUU:

Miembros de ANLE y ASALE: US\$ 35.00

Instituciones: US\$ 70.00

Individuales: US\$ 55.00

Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2023 por ANLE. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en un todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea fotoquímico, electrónico, magnético, mecánico, electroóptico, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

**BOLETÍN
DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(BANLE)**



Quincuagésimo aniversario de la ANLE 1973-2023



Vol. XIII - XV

N.ºs 24-26

Años 2021-2023

Nueva York

CONSEJO EDITORIAL

Gerardo Piña-Rosales
Director Honorario

COMITÉ EDITORIAL

Yannelys Aparicio (*Universidad Internacional de La Rioja*), Inmaculada Lara Bonilla (*Hostos Community College, CUNY*), Agustín Cuadrado (*Texas State University*), Tina Escaja (*Vermont University*), Ángel Esteban (*Universidad de Granada*), Oswaldo Estrada (*University of North Carolina, Chapel Hill*), Nicolás Fernández-Medina (*Pennsylvania State University*), Patricia López Gay (*Bard College*), Rolando Pérez (*Hunter College, CUNY*) y Noël Valis (*Yale University*).

COMISIÓN EDITORIAL

Nuria Morgado
Editora General

Germán D. Carrillo
Raúl Marrero-Fente
Editores Adjuntos

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
© De los textos e ilustraciones: sus autores
ISSN: 0884-0091 (impreso)

Fotografía de portada: Miguel Trelles
Diseño de portada: Julio Bariani
Composición y diagramación: Pluma Alta
Impresión y distribución: The Country Press, Lakeville, MA 02347
Pedidos y suscripciones: ANLE, acadnorteamerica@aol.com; cepaldao@anle.us

ÍNDICE

(Enero-Diciembre, 2021-2023)

PRESENTACIÓN	13
NURIA MORGADO	
ARTÍCULOS	21
Estéticas de resistencia: Oswaldo Estrada y el New Latino Boom	23
IRMA CANTÚ	
Destierro y exilio de Martín Fierro	45
FERNANDO OPERÉ	
Teresa Guillén. Poste restante.....	59
CHRISTOPHER MAURER	
El fuego catalizador en <i>Canciones para el incendio</i> (2018) de Juan Gabriel Vásquez	87
GERMÁN DAVID CARRILLO	
Una cala en la historia común de España y los Estados Unidos	109
CARMEN BENITO-VESSELS	
Expandiendo los límites del estado cubano: la construcción de un espacio fronterizo en “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” de Lien Carrazana.....	137
FRANCISCO FUENTES ANTRÁS	

Un acercamiento ecocrítico a <i>Jardín</i> , de Dulce María Loynaz	157
HUMBERTO LÓPEZ CRUZ	
Manuel Scorza: Novelista historiador.....	173
CÉSAR RUIZ LEDESMA	
Motivos alegóricos en J.A. González Sainz	191
CARLOS MORENO HERNÁNDEZ	
La estela humanística de F. Guerrero y J. Navarro en “La Casa de la Memoria” de Espinel (con nuevos datos sobre la voz literario-musical de Mosquera de Figueroa)	215
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO	
<i>Sab</i> (1841) y la ley: Gertrudis Gómez de Avellaneda y el debate jurídico abolicionista	253
RAÚL MARRERO-FENTE Y MARÍA C. ALBÍN	
Tres artículos para un tercer centenario: las conmemoraciones a Francisco de Quevedo en el periódico <i>La Vanguardia</i>	287
MARÍA DE MARCOS ALFARO	
DOCUMENTOS	301
Esto no es un poem@ CAPTCHA: Reflexiones sobre el lenguaje, algoritmo y representación en tiempos de pandemia	303
TINA ESCAJA	
“Colectficción”: una forma transgresora de enfocar la creación literaria	319
PRISCILLA GAC-ARTIGAS	
“Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va”: Meditaciones sobre la poesía	335
MARTA ANA DIZ	

La novela en la época colonial: el caso peruano	349
RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ	
Alfonso X El Sabio (r. 1252-1284) y el legado del derecho español en los EE.UU.....	367
DAVID NAVARRO	
Verdad histórica y poder en <i>Tiempos recios</i> de Mario Vargas Llosa.....	389
CÉSAR FERREIRA	
Nueva York en la obra de Antonio Muñoz Molina.....	401
FRANCISCO M. CARRISCONDO ESQUIVEL	
SECCIÓN ESPECIAL	413
CRISTINA PERI ROSSI, PREMIO CERVANTES.....	415
Editores invitados: LUÍS CORREA-DÍAZ, IGNACIO LÓPEZ-CALVO	
Introducción. El Cervantes 2021 para <i>Doña Quijota</i>	415
LUÍS CORREA-DÍAZ & IGNACIO LÓPEZ-CALVO	
La representación alegórica del museo como detonante de memorias olvidadas en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi	419
GLORIA MEDINA-SANCHO	
El mundo narrativo de Cristina Peri Rossi: “Detente, instante, eres tan bello”	441
MARÍA ROSA OLIVERA-WILLIAMS	
En torno al Premio Cervantes y la poesía de Cristina Peri Rossi	463
JEREMY PADEN	
Lo acertado es amar: los trabajos de amor (re)vividos en <i>Los amores equivocados</i> de Cristina Peri Rossi.....	489
MERI TORRAS FRANCÉS	

ENTREVISTAS	521
En el taller de las maravillas: Miguel Trelles en relieve..... NURIA MORGADO	523
RESEÑAS	539
<i>Emilia Bernal. Antología literaria: verso, prosa y traducción poética</i> , editado por Emilio Bernal Labrada	541
Reseña de GUILLERMO A. BELT	
<i>Un Cierta Tánger</i> , por Fernando Castillo Cáceres; <i>Africa in the Contemporary Spanish Novel, 1990-2010</i> , por Mahan L. Ellison; <i>La letra y la ciudad: su trama en Tánger</i> , por Randa Jebrouni.....	543
Reseña de SALVADOR OROPESA	
<i>metaverse</i> , por Luis Correa-Díaz	549
Reseña de SAM MCCRACKEN	
<i>Luces de emergencia</i> , por Oswaldo Estrada	551
Reseña de ROCÍO UCHOFEN	
<i>El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI</i> , editado por Inés Fernández-Ordóñez.....	554
Reseña de DAMIÁN LEANDRO SARRO	
<i>Galeotes de Mercurio. El Caso de Mateo Alemán</i> , por Cristina Morales Segura	561
Reseña de JOSÉ MANUEL CUENCA MIRANDA	
<i>La lengua de los hispanos unidos de América. Crónica de resistencia</i> , por Francisco Moreno-Fernández	564
Reseña de JESÚS A. MEZA-MORALES	
<i>En el nombre del padre. Crónica de la España a la América de Trump</i> , por Fernando Operé	567
Reseña de JAVIER HERRERO	

<i>La irrealidad y sus escombros</i> , por Rocío Uchofen	570
Reseña de CÉSAR RUIZ LEDESMA	
<i>Traducción y literatura translingüe: Voces latinas en Estados Unidos</i> , por María Carmen África Vidal Claramonte	575
Reseña de ROLANDO PÉREZ	
SEMBLANZAS	581



Garrison, NY, Octubre 2012 © Gerardo Piña-Rosales

PRESENTACIÓN



Lisboa, Junio 2018 © Gerardo Piña-Rosales

Este nuevo volumen del BANLE (volumen XIII-XV, números 24-26, 2021-2023) se presenta en esta ocasión como un número triple que felizmente se destaca, como es de rigor, por la calidad y fuerza de su contenido, por su vigor y nervio, por la frescura de la mirada poliédrica con la que se abordan las diversas cuestiones de naturaleza interdisciplinaria que se plantean. Los trabajos aquí incluidos ofrecen, en general, una visión poderosa de las realidades sociales, políticas, culturales, éticas y estéticas del mundo hispano de ayer y hoy, y exploran algunos temas clave como la importancia o representación de la identidad cultural, (que a menudo está moldeada por las experiencias de colonización, inmigración y globalización), o los desafíos de vivir en un mundo globalizado donde los límites son cada vez más borrosos.

Abre la sección general de artículos el de Irma Cantú, en el que se analizan las coordenadas desde las que se articulan los cuentos o “trilogía del emigrante” del escritor peruano americano Oswaldo Estrada, y su conexión con los principios que fundan el llamado New Latino Boom como movimiento de resistencia. La hostilidad y prejuicios hacia la presencia de lo hispano se hace evidente. La violencia es un tema recurrente, como ocurre en el trabajo de Germán David Carrillo, “El fuego catalizador en *Canciones para el incendio* (2018) de Juan Gabriel Vásquez”, en donde se profundiza en la aproximación que este autor colombiano hace a la temática de la violencia, centrada en las “heridas psicológicas” que los actos violentos originan en la sociedad en general. Por su parte, el artículo de Raúl Marrero-Fente y María C. Albín, “*Sab* (1841) y la ley: Gertrudis Gómez de Avellaneda y el debate jurídico abolicionista”, expone el debate jurídico entre el derecho natural y el derecho positivo en contra del sistema esclavista que la autora de *Sab* elabora en su novela.

Dentro del marco de los acontecimientos históricos fundamentales para la narración de la historia colonial, el artículo de Carmen Benito-Vessels, "Una cala en la historia común de España y EE.UU.", hace hincapié en una serie de hechos cruciales para la historia de los futuros Estados Unidos que resultaron de las relaciones de los españoles con las poblaciones y culturas amerindias de La Florida. El tema del exilio está también presente en esta edición. Tomemos, por ejemplo, el artículo de Fernando Operé, "Destierro y exilio de Martín Fierro". En este trabajo Operé sitúa al autor de *El gaucho Martín Fierro*, José Hernández Pueyrredón, en paralelo con su personaje, ya que ambos sufrieron el exilio por diversas causas. En el contexto del exilio, el artículo de Francisco Fuentes Antrás "Expandiendo los límites del estado cubano: la construcción de un espacio fronterizo en 'Una planta tropical en un invernadero de Madrid' de Lien Carrazana", explora la forma en que la voz narrativa de una refugiada cubana en España construye su propio espacio fronterizo y desafía a la dictadura presente en Cuba, al mismo tiempo que reivindica su identidad cubana. Dentro de la relación entre la historia y la literatura, el trabajo de César Ruiz Ledesma explora la posibilidad de entender las novelas del escritor peruano Manuel Escorza como novelas históricas y trascender el concepto de escritor indigenista con el que ha sido catalogado por la crítica.

Por otra parte, en el marco de la concienciación del medio ambiente, el artículo de Humberto López Cruz ofrece, como su título indica, un acercamiento ecocrítico a *Jardín* (1951), la única novela entregada por la poeta cubana Dulce María Loynaz, con el propósito de explorar el medio ambiente como parte intrínseca del nudo ficcional o como sostén del andamiaje textual. La relación entre las circunstancias biográficas y la obra literaria, tan inevitable, se pone de manifiesto en "Teresa Guillén. Poste restante", de Christopher Maurer. Y ejemplos de motivos alegóricos en la obra literaria vienen de la mano de Carlos Moreno Hernández, quien interpreta los motivos alegóricos que atraviesan los textos principales de uno de los más sobresalientes narradores españoles contemporáneos, J.A. González Sainz.

Los siglos XIII, XVI y XVII también se hacen un hueco en este volumen. El trabajo de Francisco Javier Escobar Borre-

go explora la recepción del humanismo musical de Francisco Guerrero y Juan Navarro en el poema del poeta malagueño Vicente Espinel “La Casa de la Memoria” (1591), con nuevos datos, como su título indica, sobre la voz literario-musical de Cristóbal Mosquera de Figueroa. Y el artículo de María de Marcos Alfaro explora la visión que los periódicos de gran difusión como *La Vanguardia* han ofrecido sobre Francisco de Quevedo durante los años convulsos de la dictadura.

En esta ocasión, la sección “Documentos” está dedicada a los discursos de incorporación de algunos de los nuevos miembros correspondientes y numerarios de la ANLE. Abre esta sección el trabajo de Tina Escaja, presentado en su incorporación como miembro de número con el título “Esto no es un poema CAPTCHA: reflexiones sobre el lenguaje, algoritmo y representación en tiempos de pandemia”. Tina Escaja nos habla de esa vinculación demiúrgica de identidad absoluta entre el significado y significante, una vinculación que se desmante-la con el advenimiento de los tiempos modernos y que supone una crisis del lenguaje. En el nuevo milenio, con la pandemia, una nueva crisis de representación se evidencia. También con convicción, y vulnerando los límites inherentes a ciertas definiciones y conceptos, Priscilla Gac-Artigas presentó en su incorporación como miembro de número el trabajo titulado “‘Colectficción’: una forma transgresora de enfocar la creación literaria”. Aquí nos describe y muestra con ejemplos lo que es la “colectficción”, una modalidad de relatar y reconfigurar historias donde se transgreden los confines restrictivos del “yo” intrínseco a la autoficción en aras de un abarcador y político “nosotros”. Siguiendo con las presentaciones aquí seleccionadas de las más recientes incorporaciones de miembros de número, el trabajo de Marta Ana Diz, “‘Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va’: meditaciones sobre la poesía”, reflexiona sobre el significado de la poesía y su misterio, sobre la noción del ritmo y sobre el acto de leer poesía en nuestros tiempos. Por su parte, el trabajo de Raquel Chang-Rodríguez, “La novela en la época colonial: el caso peruano”, se refiere al tráfico de novelas entre España y las Américas y al desarrollo del género en el virreinato del Perú durante el siglo XVII, analizando dos

obras de ficción publicadas modernamente, *Historia del Huérfano* (2017 [c.1621]) y *La endiablada* (1978 [c. 1624]).

Tres son los artículos de esta sección que se refieren a los discursos de incorporación como miembros correspondientes que presentaron David Navarro, César Ferreira y Francisco M. Carriscondo Esquivel. El artículo de David Navarro examina el legado de la obra de jurisprudencia más importante de Alfonso X El Sabio, *Siete Partidas* (1256-1265), en los códigos de leyes de Luisiana y Texas. Este trabajo expone la vinculación histórica entre el texto alfonsí y el Derecho norteamericano. Por otra parte, el artículo de César Ferreira afirma que la novela más reciente de Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios* (2019), pone en entredicho la supuesta verdad histórica sobre los hechos acaecidos en torno a la caída del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala y propone una revisión de los hechos que propician el golpe contra su presidencia. Cierra esta sección el artículo de Francisco M. Carriscondo Esquivel, “Nueva York en la obra de Antonio Muñoz Molina”, que ofrece una visión de lo que supone Nueva York en la obra del escritor ubetense. Parte de la hipótesis de que *Ventanas de Manhattan* (2004) actúa como eje vertebrador en lo que se supone que es un antes (visión idílica) y un después (visión realista) de la metrópoli estadounidense y explora el cambio paulatino y progresivo de la visión de Nueva York en la obra de Antonio Muñoz Molina.

Esta nueva entrega fortalece su contenido con los trabajos que conforman la sección especial dedicada a Cristina Peri Rossi, Premio Cervantes 2021, editada por Luís Correa Díaz e Ignacio Sánchez-Calvo. Tal y como indican los editores invitados en su introducción, “El Cervantes 2021 para *Doña Quijota*”, esta escritora uruguaya radicada en Barcelona desde 1972 ha vivido la traumática experiencia del exilio y la represión política que han permeabilizado inevitablemente su obra, una producción literaria que abarca diferentes géneros, desde la poesía hasta la traducción, desde el ensayo y el género periodístico hasta el cuento, la novela y otras formas de escritura. Esta sección especial ilumina destacados aspectos de su extensa obra. El artículo de Gloria Medina-Sancho “La representación alegórica del museo como detonante de memorias olvidadas en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi”,

explora el significado alegórico del museo en Peri Rossi y la importancia que estos espacios urbanos tienen como “lugares de memoria, como sitios catalizadores de memorias colectivas”. Por su parte, María Rosa Olivera-Williams se interna en el universo de la autora en su artículo “El mundo narrativo de Cristina Peri Rossi: ‘Detente, instante, eres tan bello’”, y propone una lectura que refleje ese universo narrativo “como el proyecto existencial de una generación que soñó con transformar el mundo pero su sueño fue abortado por dictaduras, exilio, prisión, tortura, muerte, desaparición”, siendo su caso, como afirma Olivera-Williams, “un proyecto del deseo de capturar el presente como un instante de plenitud”. El artículo de Jeremy Paden gira, como su título indica “En torno al Premio Cervantes y la poesía de Cristina Peri Rossi”, y señala su afán por romper esquemas, por desencasillarse y borrar las fronteras entre géneros y entre la literatura y la vida, una aspiración “muy perirossiana y, claro está, muy cervantina”. Finalmente, Meri Torras Francés analiza en “Lo acertado es amar: los trabajos de amor (re)vividos en *Los amores equivocados* de Cristina Peri Rossi”, este libro de relatos desde un marco doble: desde las teorías de los afectos y de las emociones y, por otro lado, abordando la recopilación como una unidad que toma un nuevo sentido “atravesado por una voz narrativa que paulatinamente cobra entidad y dibuja un modo de mirar, pensar y (re) vivir desde el relato esos trabajos de amor que [...] aquí son vividos” o re(vividos), pero no perdidos.

De gran interés es también la sección de “Entrevistas”. En esta ocasión está dedicada al aclamado artista visual puertorriqueño afincado en Nueva York, Miguel Trelles, empresario y productor, además de director ejecutivo del Teatro Latea (Latin American Theater Experiment Associates), un espacio dedicado al teatro experimental, el cine, la música y la poesía. Es, además, cofundador, coproductor y curador jefe de artes visuales del popular Borimix Puerto Rico Fest, un festival interdisciplinario que promociona la colaboración creativa entre artistas latinx. Cierran este volumen sendas reseñas de importantes libros de actualidad.

No puedo dejar de hacer mención especial a las imágenes visuales que informan este nuevo volumen del BANLE. Gra-

cias a Miguel Trelles por la fotografía de su cuadro titulado “El viaje de Hal” que ilustra con firmeza y sensibilidad la portada de este volumen. Gracias siempre a Gerardo Piña Rosales por sus sugerentes fotografías que muestran, una vez más, la dinámica relación que existe entre el texto visual y el texto escrito, permitiéndoles dialogar y, en consecuencia, ensalzar y añadir significados. Especial mención a Germán D. Carrillo, Graciela Tomassini, Raúl Marrero-Fente, Gerardo Piña-Rosales y Carlos E. Paldao por su valiosa ayuda hacia el final de este trayecto revisando escrupulosamente los textos aquí publicados para asegurarnos, en la medida de lo posible, una publicación (casi) limpia de errores o gazapos. Finalmente, mi más sincero agradecimiento a todos los colaboradores y miembros de la junta directiva que contribuyen con su constante apoyo a la exitosa trayectoria que siempre ha definido al BANLE.

NURIA MORGADO
Editora General

ARTÍCULOS



Lisboa, Junio 2018 © Gerardo Piña-Rosales

ESTÉTICAS DE RESISTENCIA:
OSWALDO ESTRADA Y EL NEW LATINO BOOM

IRMA CANTÚ
Texas A&M International University

Resumen: Con tres colecciones de cuentos, *Luces de emergencia* (2019), *Las locas ilusiones y otros relatos de migración* (2020) y *Las guerras perdidas* (2021), el escritor peruano americano Oswaldo Estrada irrumpe en la escena literaria y se suma a lo que hoy se conoce como el “New Latino Boom”. Como una ‘trilogía del migrante,’ estos cuentos se articulan a partir de tres coordenadas en torno al *locus* de enunciación que es los Estados Unidos: primero, los cuentos que evidencian y justifican la migración que he denominado ‘zona cero’; en segundo lugar, los que directamente abordan el traslado; por último, los relatos sobre los inmigrantes y su reto cotidiano en el país anfitrión. Mi trabajo analiza estas coordenadas y su conexión con los principios que fundan el New Latino Boom como un movimiento colectivo de resistencia.

Palabras clave: New Latino Boom, migración, resistencia, Oswaldo Estrada

Abstract: With three collections of short stories, *Luces de emergencia* (2019), *Las locas ilusiones y otros relatos de migración* (2020) y *Las guerras perdidas* (2021), the Peruvian-American writer Oswaldo Estrada bursts onto the literary scene and adds to what is known as the “New Latino Boom.” Like a ‘migrant trilogy,’

these stories are articulated from three coordinates around the *locus* of enunciation that is the United States: first, the stories that show and justify the migration that I have called ‘ground zero’; second, those that directly address the transfer; finally, the stories about immigrants and their daily challenge in the host country. My work analyzes these coordinates and their connection with the founding principles of the New Latino Boom as a collective resistance movement.

Key words: New Latino Boom, migration, resistance, Oswaldo Estrada

Con tres colecciones de cuentos publicadas consecutivamente, *Luces de emergencia* (2019), *Las locas ilusiones y otros relatos de migración* (2020) –galardonada con el Premio Feria Internacional del Libro Latino y Latinoamericano en Tufts (FILLT) 2020– y *Las guerras perdidas* (2021), el escritor peruano americano Oswaldo Estrada (n. 1976) irrumpe en la escena literaria y se suma a lo que hoy se conoce como el “New Latino Boom”. Nombre acuñado por la escritora Naida Saavedra que diera a conocer en 2017 en su cuenta de twitter como #NewLatinoBoom. Este fenómeno colectivo conjunta dos tendencias fundamentales: por un lado, la apertura de editoriales independientes dedicadas a la publicación de textos escritos en español principalmente en los Estados Unidos; por otro, “el inminente estallido de poemarios, novelas, cuentos, crónicas, antologías y concursos literarios producidos y promocionados en español” (Saavedra, “El New Latino Boom”).

Antes de ubicar esta nueva corriente tomando en cuenta sus dos antecedentes más obvios: lo latino y el Boom, quiero explorar los dos *leitmotivos* que atraviesan los tres cuentarios de Estrada con el fin de explicar mi decisión de revisar estas tres colecciones en conjunto; éstos son: el traslado y el padecimiento. Mabel Cuesta, al reseñar *Luces de emergencia*, la primera entrega, advierte ambas presencias al afirmar que:

Hay una asociación muy clara entre nomadismo, migración, viaje —siendo esos temas claramente delimitados y no intercambiables

en el libro— y la enfermedad. Pueden ser mujeres u hombres; pero hay en sus desplazamientos dos suertes equidistantes: o una somatización del trauma (exiliados, migrantes) o una búsqueda de cura a través del viaje. (Cuesta)

Aunque hay un énfasis en lo involuntario del traslado, Estrada presenta la multiplicidad de formas de desplazamiento trenzándolas como un sinfín de males, achaques y condiciones más allá del *corpore sano*. Ya en el primer cuento que aparece en *Luces de emergencia*, el autor unifica los temas preponderantes en su obra. En “Ganar la guerra”, el protagonista Demetrio es un niño migrante que llega a vivir con unos parientes a los Estados Unidos después del paso por dos infiernos, el de la guerra y el del viaje al Norte sin documentos. Su posición de marginado se extiende más allá de la casa familiar y observamos la dificultad de integración a la escuela y al barrio. A lo largo del cuento entendemos el silencio del niño en el entorno familiar a razón de su condición de arrimado; y en el espacio público como el resultado de no entender ni el inglés ni la cultura angloamericana. Al final, la lectora descubre que su orfandad proviene de la guerra: sus padres murieron bajo tortura y a él le fue amputada la lengua. De pronto, el acto escritural de ‘dar voz al otro’ aparece como una metáfora desgarradora a la par que indispensable para entender la complejidad del fenómeno migratorio.

La suma de estos tres libros arroja treinta y cuatro relatos, pero “Ganar la guerra,” que es el primero de la trilogía, opera como un cuento fractal cuyas hojas muestran la semilla, pero también el árbol del resto de la obra. Aunque no todos los relatos tratan sobre la migración *strictu senso*, he denominado a estos tres primeros libros como ‘la trilogía del migrante’ porque además de que la migración es una constante en la obra de Estrada, muchos otros relatos vislumbran una razón para la huida de los personajes y funcionan como las zonas cero que la motivan y la explican. *Luces de emergencia*, su primer libro, apuntala los semas que irá desarrollando el conjunto de su obra; *Las locas ilusiones*, el segundo, se centra en trenzar los dos temas principales: el traslado y el desplazamiento, es digamos, un nudo en la gran trama; y a partir de ahí en *Las guerras perdidas*, el último

de la trilogía, se disparan los temas hacia otras geografías que revelan las realidades de un mundo globalizado y se vitalizan las ideas de mano de obra y materias primas del Sur (y sus luchas por el control y/o la escasez de los recursos naturales) versus el consumo y los servicios especializados del Norte con sus consecuentes nociones de género, raza, clase y lengua.

Lo latino del New Boom

En trabajos previos he señalado que, si bien la llamada “literatura latina” aborda temas de constante negociación de lugar, de lengua y de identidad, no necesariamente trata la experiencia migratoria de manera directa puesto que la mayoría de sus autores pertenecen a la segunda o tercera generación, con lo cual no son inmigrantes, sino sus hijos y sus nietos. De hecho, la academia estadounidense suele incluirla en los departamentos de inglés; por lo cual, su diálogo más intenso se establece con la literatura angloamericana. El New Latino Boom, en cambio, mantiene el nexo con la literatura que se produce en América Latina, y muchos de los autores además de publicar en Estados Unidos, publican también en sus lugares de origen o en otras latitudes, incluida España (Cantú 176).

Bien sabemos que previamente hubo por desarrollar una obra en español dentro del movimiento chicano con autores destacados como Rolando Hinojosa-Smith y Norma Cantú, entre otros, y que terminaron optando principalmente por el inglés. Ambos escritores de la zona fronteriza de Texas con México y completamente bilingües entendieron que su trabajo literario no sería acogido por los americanos al no estar escrita en inglés, ni tampoco pasaría a formar parte de la literatura mexicana, que hasta hace muy poco tiempo seguía padeciendo el extremo centralismo concentrado en la Ciudad de México. A esto se suma que “[T]raditional programs in English, Chicano Studies, and Ethnic Studies have focused on English texts for strategic reasons to include non-Spanish speakers and non-Latinx students, which has created a vacuum in the area of research on Latinx literary production in Spanish” (*U.S. Latinx* 2). En la última década, el incremento de la población hispano-

hablante demanda un cambio de enfoque si se toma en cuenta que casi 60 millones de personas hablan español en los Estados Unidos, un 18.1% de los habitantes del país, lo que se traduce en un potencial mercado para la producción de artefactos culturales en la lengua de origen de los migrantes de primera generación, de aquellos bilingües que habitan en la frontera con México o el caso de los puertorriqueños y los nuyoricans entre otras muchas zonas de contacto del país. Sin embargo, como bien señala Gisela Heffes:

subyace una hostilidad respecto a la presencia de lo hispano. Más aún, hay un prejuicio respecto tanto a la lengua como a su portador...El español es así asociado con el inmigrante ilegal, con el invasor, o con la empleada doméstica. El jardinero, el portero de edificio, la niñera, o la persona que trabaja en la construcción. Asociaciones que no portan en sí un valor negativo si no fuera que son puestas en práctica desde una posición despectiva. Es la práctica lo que crea un juego de referentes desde el desprecio y la superioridad. Vista desde la mirada local, no es una lengua europea propiamente dicha, porque es una lengua mal hablada, diferente del español de España, una lengua que no se entiende, que se percibe como ajena, a veces nasal, tosca. Una lengua alienada, como los sujetos: *aliens*. En el imaginario estadounidense no es el español del Quijote y Lope de Vega...El español de los hispanos en Estados Unidos, en cambio, es el de los campesinos que llegan a pie hasta las garitas de oficiales de fronteras para pedir asilo, o el de los que llegan caminando y cruzan la frontera fluvial, y a veces y con suerte, sobreviven al desierto, a los animales salvajes, y a las prácticas de tiroteo que ejercitan algunos locales al norte del Río Grande para ejercer su derecho a la propiedad privada y al *no trespassing*. (Heffes)

De suerte que la presencia de lo hispano implica una racialización de la lengua (como si no hubiera una España campesina y pobre), que pasa así a convertirse en una lengua morena que siempre resulta inquietante para la hegemonía blanca; si a esto se suma la explosión demográfica de los hispanos en las últimas décadas se pasa de la inquietud a la ansiedad. Mientras, el migrante descubre que hablar inglés no es suficiente para encajar en este estricto marco racializado, como expresa el narrador de "El otro mar": "Me fastidia que la gente quiera averiguar de dónde soy apenas abro la boca, cuando mi nom-

bre les crea cierta molestia en la lengua y el paladar. O cuando descubren en mi aspecto foráneo los vestigios de imperios autóctonos, como los que han visto en algunas revistas" (*Ilusiones* 64, mi subrayado).

El tradicional y aceptado marco binario de borramiento de las comunidades indígenas, por un lado; y los sentimientos anti-negros resultado del vergonzoso pasado esclavista, por otro, resulta insuficiente ante la heterogeneidad racial de los hispanos, como señala Jonathan Rosa en *Looking Like a Language, Sounding Like a Race*. A partir de la lectura de *Latino Spin: Public Image and Whitewashing of Race* de Arlene Dávila y su contraparte *The Latino Threat: Constructing Immigrants, Citizens and the Nation* de Leo Chávez, Rosa contrasta y revela la reproducción del binarismo entre el 'vuelco latino' versus la 'amenaza latina' en el discurso hegemónico. Si trasladamos estas narrativas reveladas por la Academia a los discursos en la arena política basta observar cómo el entonces candidato George W. Bush ganó el voto latino a partir de empatar a esta población en el marco de los *family values*, los *hard-working people* y los *God-fearing citizens*; es decir, expresando el 'vuelco latino'. Mientras el triunfo de Donald Trump se afianzó justamente al presentar a los mexicanos –y por extensión a todos los latinos– como criminales, violadores, asesinos y gente fuera de la ley; es decir, como la 'amenaza latina.' En cualquier caso, vale redundar que ambas nociones son conservadoras, pues no retan el marco normativo que es el del ciudadano blanco. El discurso de Bush dice 'ellos son como nosotros' (ese nosotros son los blancos); el de Trump, ellos son los otros (los otros son los no-blancos). La victoria de Barack Obama atentó justamente contra ese marco normativo cimbrando los cimientos fundacionales de la nación. La insurrección de 2021 intenta reforzar el llamado *white framing* y regresarlos a las décadas anteriores a la lucha de los derechos civiles de los años sesenta e imponerlos sobre las crecientes y, supuestamente, amenazantes minorías.

Ante estas oscilaciones de tintes racistas y xenófobas, optar por la escritura en español como hace el New Latino Boom es un acto de resistencia colectivo, pero quiero subrayar que a esta decisión, Estrada suma la de producir un relato contrario a las narrativas maestras impuestas desde la cultura dominan-

te; de su obra emergen una serie de imágenes que evocan una realidad más orgánica. En el cuento “La última frontera”, por ejemplo, una mujer recibe en su casa de Santa Ana, California a los recién cruzados que han logrado sobrevivir el desierto, el río, el *border patrol* de San Diego; están a unos pasos de perderse en Los Ángeles y llegan “con el espanto de la frontera en los labios” (*Ilusiones* 30). Ella está a la cabecera y es la voz cantante de una mesa de guisos y cuentos de cruces. También en “El otro mar” aparece un grupo de migrantes a los que les “gustaba soñar que pondríamos un restaurante en el puerto y que vendrían de todas partes a degustar nuestros platillos” (*Ilusiones* 23) y se pasa a mencionar un muestrario gastronómico latinoamericano. En esta imagen se expresa el sueño panhispánico donde se fusionan los diversos orígenes latinoamericanos para sumarse al *melting pot* norteamericano. Cada semana ese mismo grupo se va turnando las casas a donde acuden para una fiesta de platillos y música y “[M]e contaba que la última reunión en casa de Luchito fue tan escandalosa que terminaron llamando a la policía y que Manolita lo arregló todo invitándolos a pasar, ofreciéndoles un platito de comida” (69). Los personajes de estos encuentros provienen de distintos países, de diferentes etnias y habla cada uno el español casero que trajo de su tierra, pero lo que pesa en estos relatos es la historia común, el traslado persiguiendo una oportunidad de vida digna y la idea de hacer comunidad. En la narrativa de Estrada no se reproduce la otrificación generada por las narrativas hegemónicas, sino que se crean *communitas* de afectos capaces de alcanzar a la misma policía nulificando ese marco binario impuesto y produciendo un ‘nosotros’ más humano. Así el acto de resistencia no se limita al lenguaje, sino que la imagen espeja la realidad viva de esta minoría.

Una de las estrategias a las que recurre Oswaldo Estrada para expresar estas diferencias de origen son los diversos registros orales asociados con nacionalidades y etnias. Así la lectora entiende, sin que se le advierta, que el protagonista de “Sunday Market”, el cuento número trece de *Las guerras perdidas*, es mexicano por el uso del vocablo ‘chamba’ para referirse al trabajo, su consumo cotidiano de tortillas, frijoles y tacos; que el personaje con demencia senil de “A falta de cielo”, el cuento

once de *Luces de emergencia*, es peruano porque andaba ‘calato’ por la sala (calato es la expresión coloquial de desnudo en el español del Perú); y que peruana es también la recién llegada a trabajar a un asilo de ancianos en “Assisted Living”, el séptimo cuento de *Las locas ilusiones*. Lo sabemos al leer: “Es lo que tiene este país, le dice Sergio mientras bebe alegre la última cerveza del fin de semana. Allá nunca te hubieras juntado con ellos y aquí son tus patas” (48). En el Perú, los amigos son “patas” y en Estados Unidos ellos se convierten en compañeros y colegas porque la migración los atraviesa y los une por encima de las diferencias que dan otras experiencias de vida incluida la del origen.

Además del intercambio con quienes comparten la experiencia migratoria, se lee en los cuentos de Estrada el esfuerzo que los personajes/migrantes hacen por integrarse al país anfitrión, como sucede con el protagonista de “Sunday Market” que intenta convencer a un comprador: “un americano al que sabe responderle en inglés, sugiriéndole estos *tomatoes, mister, very good. And these eggplants. Very nice. Very tender*” (Guerras 105). Lo vemos también en el arraigo y la adaptación de la peruana que vive en España y comparte su vida con una vecina española, de balcón a balcón debido a la pandemia. Ahí, en el cuento “Señales de vida”, reflexiona la peruana inmigrante: “Es la verdad, hija. Te puedes pasar años viviendo en otra parte, comiendo otras comidas, haciendo nuevas amistades. Pero el corazón sigue allá, dobladito con la ropa que dejaste en el ropero por si había que regresar” (35). Por un lado, la inmigrante está completamente integrada a su comunidad, pero su confesión advierte el hueco que deja el desplazamiento cuando el corazón late en otra parte. Quiero apuntar que, si bien las alianzas afectivas muchas veces comienzan con aquellos que han sido marcados con la misma experiencia de la migración, a medida que el migrante se va estableciendo en el nuevo territorio estas alianzas se van expandiendo y la comunidad incluye a recién llegados y nativos; y es en ese intercambio afectivo y solidario donde se apuesta a lo humano por encima de los esencialismos y como contrapunto al marco binario establecido por la cultura dominante. A esta lucha, la traductora Sarah Booker, al referirse a la importancia de los textos en traducción, advier-

te que “[H]oy en día, en el mundo de Trump y sus políticas híper-nativistas, se puede notar de nuevo ese deseo de conocer otras culturas para mantener la paz y resistir las políticas de la extrema derecha” (222). De suerte que por diferentes vías se están articulando mecanismos culturales como estéticas de la resistencia con el objetivo claro de mantener la paz.

Vale la pena señalar que el español casero que cada personaje/migrante trae de su tierra es una contribución del autor a las variadas estrategias lingüísticas utilizadas por los escritores del New Latino Boom. Por ejemplo, el llamado *code switching*, esa alternancia lingüística de los bilingües de pasar del español al inglés en el mismo discurso y que fuera común en los autores pioneros de la escritura en español en los Estados Unidos, está ausente en la obra de Estrada; en parte porque en esta trilogía se establece una representación de las alianzas establecidas por los hispanoamericanos antes de afianzarse como bloque hispano; es decir, sus personajes, en general, están en las primeras fases de negociación identitaria previas al reconocimiento de una sólida ciudadanía americana -o en el caso de *Las guerras perdidas*, también de una ciudadanía europea. Lo que se busca es expresar la riqueza de la diversidad con énfasis en la palabra “alianza” y; de alguna manera, sostener que el español es también una lengua norteamericana; y el bilingüismo, un tesoro de comunicación y entendimiento *per se*. Es decir, lo que se entiende como “bloque hispano” para fines políticos de representación es una alianza y una negociación contraria al impulso homogeneizador impuesto desde el discurso hegemónico. No en vano en *Modernidad y blanquitud*, Bolívar Echeverría nos advierte que “lo humano sólo existe como tal si se realiza en la pluralidad de sus versiones concretas, cada una de ellas distinta de las otras, cada una *sui generis*. Anular esa diversidad equivaldría a la muerte de lo humano” (9).

El new boom de lo latino

En trabajos previos he querido articular la manera en que a la idea de promoción que arroja la palabra mercantil de ‘boom’ se suma el sueño americano, del latinoamericano al

continental, desde el primer Boom hasta el New Boom y he expresado que la acusación de marketing que cayó sobre el primer Boom se queda cortísima para explicar este movimiento literario de alcance continental y que tras él se atisba, genuino, el sueño de Bolívar de hermanar a la América española, de contarla entera y junta. En la *Historia personal del boom* (1972) del chileno José Donoso se narra la figura del chasqui, aquel mensajero inca capaz de correr en relevos llevando el mensaje. Narra Donoso cómo Carlos Fuentes sirvió de chasqui para *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y cómo cada encuentro entre autores servía para activar el intercambio literario con este rudimentario sistema de apoyo y promoción. Este autor-chasqui llevaba las novelas del otro y así los congresos, los encuentros literarios y las clases se volvían el punto de partida del chasqui, de suerte que las novelas iban poco a poco dándose a conocer en todo el continente. Ese compañerismo incluía mencionar a los otros autores del Boom en entrevistas y clases.

También el New Latino Boom posibilita una *communitas* de afectos y chasquis digitalizados. Basta escuchar las entrevistas de varios autores de esta nueva ola literaria para descubrir no solo la referencia al colega escritor, sino el intenso intercambio que hace que un peruano en Estados Unidos conozca a fondo la literatura mexicana actual, y que una mexicana en California lea voraz la narrativa ecuatoriana. Estrada ha declarado en repetidas ocasiones su admiración por la escritura de Rulfo y se nota en cierta oralidad controlada, en la construcción sintáctica simple y evocativa, pero nunca sentimental; y también, como en *El llano en llamas* (1953), en los libros de Estrada el dolor se cuenta con un cristal y una luz en cada mano. Así se amplía con vigor la cultura literaria y se renueva el alcance continental del primer Boom, pero con una variante: la inclusión de la América sajona; y allá donde el sueño de Bolívar fue aliento, ahora es la ilusión contenida en *Nuestra América* (1891) de José Martí la que opera como sustrato seminal del New Latino Boom (Cantú 178-79).

Quiero ahora subrayar algunos tramos del proceso que van del Boom latinoamericano al New Latino Boom. Por su directa referencia al Boom latinoamericano y su posición previa al surgimiento del New Latino Boom exploro, principalmen-

te, dos grupos: el mexicano llamado 'Generación del Crack' y el movimiento literario conocido como McOndo y la manera en que ambos permean las posturas literarias y tradiciones de 'estar en grupo' que terminarán articulando una postura de ruptura/fisura con respecto al post-Boom y ponen en circulación estrategias de promoción literaria. Más adelante expongo la manera en que la trilogía de Oswaldo Estrada se ubica en el mapeo de estos últimos movimientos literarios en español.

Ambos movimientos aparecen en la escena pública en 1996: el Crack a través de un manifiesto presentado al público por cinco novelistas mexicanos nacidos en los años 60 –después se sumarían otros; en el caso de McOndo, fue a través de un cuentario del mismo nombre cuyo prólogo "Presentación del país McOndo" de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, fue entendido más como un manifiesto frontal que como una presentación y terminó eclipsando al mismo cuentario. Esta colección reunía una muestra de narradores iberoamericanos. Hay en los dos movimientos admiración y reconocimiento al Boom original, pero abjurán contra la macondización de la literatura hecha por la industria editorial. *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez se vendía como 'la novela total', pero también como una especie de América Latina de bolsillo, una Biblia tropical de la que todo texto latinoamericano debería emanar para ser considerado digno representante de esa región. Esta es una de las quejas que unirá a ambos movimientos, siendo esta aversión más profunda, como es evidente, en McOndo. En el caso de la llamada 'Generación del Crack' hay una insistencia mayor en los aspectos formales de la novela: se habla de literatura compleja y exigencia formal; de 'novela profunda' con gran experimentación estructural y lingüística; y de una narrativa dislocada y desubicada del espacio y tiempo mexicanos. Es decir, despegada de lo nacional, pero sobre todo opuesta al post-Boom, "lo que molestaba al *Manifiesto Crack* no era el *boom*, sino el *postboom*" (Redondo 76) y éste se traducía en un rechazo a la literatura de la onda, pero sobre todo a la literatura escrita por mujeres. Es decir, no querían ser parte de la contracultura que había generado el 68, sino seguir 'inventando la tradición' a la T.S. Eliot y soltarle las amarras territoriales al Boom, pero *sin caer* en la literatura 'light' que atribuían a las escritoras de gran

éxito como Laura Esquivel y Ángeles Mastreta, que a partir de la década de los 80 habían logrado, por primera vez, vender más libros que sus colegas masculinos como lo advierte Sarah E.L. Bowskill en “The Origins of the Mexican *Boom Femenino*.” Desde entonces, sigue habiendo más lectoras que lectores, pero se buscaba al lector culto. No está de más recordar que el Crack es también, del mismo modo que lo fueron Los Contemporáneos y la Generación del Medio Siglo, “un movimiento nacido desde la *elite cultural mexicana* y dirigido hacia este mismo grupo” (Ortiz Diego).

En el caso del movimiento McOndo su apuesta iba más encaminada a corregirle la página a la industria editorial a partir de proponer otra definición de América Latina alejada del folclor y tropicalismo a la que editores y críticos la había reducido por el uso formulaico del realismo mágico impuesto a los nuevos narradores. El fin comercial de la industria era seguir alimentando a un mercado internacional ya establecido por el primer Boom. La acusación era que el post-Boom se había trepado al andamiaje y había generado una estética poscolonial reduciendo a Latinoamérica a mera mercancía. Al menos eso leemos en el prólogo al “País McOndo”:

¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martín, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candomblé y el vallenato. Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de El Condor pasa o Ellas bailan solas de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje.

...

Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral. (Fuguet)

A diferencia del Crack, en McOndo no hay una intención formal específica, y era mucho más abierto a la cultura pop y a la contracultura porque su principal afán era el de “armar una red, y ver si teníamos pares y comprobar si no estábamos solos en esto [*sic*]. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones es-

tablecidos y legitimados" ("País McOndo"). Su prólogo alude a una búsqueda territorial y estéticamente más amplia en los editores de McOndo que el sentido de cohesión y prescripción de los miembros del Crack en la presentación de su manifiesto, pero ambos movimientos compartían una inspiración histórica común: después del fracaso del socialismo, la entrada del continente del neoliberalismo económico produjo una modernidad fragmentada que demandaba una mirada más personal y heterodoxa porque "no hay un claro zenit ideológico" (Redondo 79).

Con el paso del tiempo, ambos grupos abandonaron su vehemencia y cierta arrogancia; también las acusaciones iniciales en su contra provenientes de Latinoamérica perdieron vigor (algunas fueron verdaderos ataques); entre ellas la de haberse presentado ellos mismos como grupo y la de "tener esa proyección comercial entre sus intereses" (Nettel 46). A 25 años de la aparición de ambos movimientos hoy comienza a tomar fuerza el New Latino Boom partiendo de premisas distintas, pero buscando la visibilidad –y sobre todo, una voz– en el monstruo de las editoriales norteamericanas. Si los anteriores buscaban tener presencia en la industria editorial, los narradores del New Latino Boom ven sus textos publicados en pequeñas editoriales independientes. Si aquellos quisieron convencer al mercado internacional que América Latina era algo más que trópico y abundancia, éstos pretenden servir a un mercado entre los lectores hispanoparlantes y/o bilingües cuyas realidades atravesadas por la migración y el desarraigo se cuentan desde el autor que también las ha padecido. Hay una horizontalidad entre autores y lectores y no el tradicional rol de escritor mediador que explica o traduce la realidad latinoamericana para locales y extranjeros. Creo que la diferencia entre canon y corpus aplica: *crackeros* y *mcondinos* intentaron un parricidio *light* donde se respetaba a los abuelos, pero se advertía la presencia de otra América Latina: más urbana que rural y ya Estados Unidos no era, ni el Coloso del Norte que advertía Rubén Darío, ni el Eje Washington repartiendo *coups d'états* en territorio latinoamericano, sino el fantasma gringo apareciéndose a todas horas a través de la tecnología, los medios masivos y las cadenas comerciales. "Pablo reconoce que Estados Unidos le ha colonizado el

inconsciente” (110) dice el personaje del cuento de Fuguet en la controversial antología. Ergo, urgía refrescar el canon.

Dos décadas después, el afán de los new latino *boomers* no es batirse con el canon por un lugar en la industria sino producir un corpus y alzar una voz conjunta: no son los *jóvenes* escritores, pues los hay de todas las edades; no hay el consabido club de Toby, la principal unificadora ha sido Naida Saavedra al nombrarlos; no se aspira a la novela total, los narradores son en su mayoría cuentistas. Asimismo, como bien anota Saavedra:

[L]os escritores y editores del New Latino Boom no comparten con los del boom latinoamericano la realidad burguesa. Los artistas del New Latino Boom tienen responsabilidades laborales que les impiden dedicarse cien por ciento al trabajo editorial, tienen que pagar recibos, mas en el tiempo que les queda se dedican a la literatura. El caso es que todos eligen el español como lengua principal para escribir. Todos eligen el idioma de la resistencia. (#NewLatinoBoom 14).

Quizá lo más significativo sea que el *locus enuntiationis* se ha movido: del Crack mexicano y sus premios europeos; del McOndo chileno-continental –con 36 autores: 14 latinos y 22 autores que nunca vivieron en Estados Unidos– y su Editorial Mondadori en Barcelona hasta llegar a esta pléyade de autores que desde el territorio estadounidense publican en español fuera de las grandes casas editoriales y sus circuitos de distribución apostando principalmente por las editoriales pequeñas en el país donde escritores, editores y muchos de sus lectores son una minoría *in crescendo*.¹

¹ Vale señalar que muchos escritores hispanoamericanos con obra publicada y reconocida, que no forman parte del New Latino Boom, se han convertido también en autores migrantes, aquí una lista “que incluye pero no se limita a Edmundo Paz Soldán, Yuri Herrera, Valeria Luiselli, Lina Meruane, Pedro Ángel Palau, Álvaro Enrigue, Rodrigo Hasbún, Claudia Salazar, Carlos Yushimito, Carmen Boullosa” (Rivera Garza 51). A esta lista hay que sumar a la misma Cristina Rivera Garza y a otros cuyos últimos trabajos se han escrito desde Estados Unidos. Algunos surgieron del Crack o McOndo, pero abandonaron el terruño en busca de mejores oportunidades en el

Oswaldo Estrada y su obra en la nueva cartografía

El momento histórico que cautivó al Boom fue la Revolución Cubana, la gran pedrada de David sobre Goliat; para el Crack y McOndo fue el fracaso del socialismo acompañado de una imagen: la caída del Muro de Berlín. En ese entonces todavía Nueva York encarnaba el paraíso de la diversidad cultural, del multilingüismo y de la narrativa del *melting pot*. Bajo estas premisas, los textos producidos al comienzo de ambos movimientos fueron escritos antes del 11 de septiembre. Cuando pienso en la imagen que acompaña al New Latino Boom aparece el derrumbe de la Torres Gemelas. Ese momento, señala Edmundo Paz Soldán, “cuando se acabó cualquier posibilidad de integración verdadera y la puerta corrediza [la frontera] dejó de serlo; hoy puede que todavía no haya muro, pero la demonización del inmigrante en los últimos años ha creado barreras que antes no existían” (27). Esa hecatombe y la posterior elección de un presidente negro de nombre africano terminarían de catapultar a Trump y su retórica racista y misógina. Ésta es la imagen histórica que acompañara al New Latino Boom, una Torre de Babel destruida. Hacer una casa iberoamericana con los fragmentos vivos de aquella torre y resguardarse del embate híper nativista hablando español es el cometido que agrupa a este nuevo Boom. Del *ethos* provocador que alentó a *crackeros* y *mcondinos* se ha pasado a un *ethos* solidario ante el desastre que el neoliberalismo unido a la globalización ha traído a regiones enteras con sus ecosistemas devastados, sus correspondientes conflictos armados y sus habitantes huyendo en perpetuos desplazamientos en busca de una vida digna.

En este atlas literario surge la trilogía de Oswaldo Estrada como una apuesta central dentro del New Latino Boom. Naida Saavedra advierte que “[M]uchos de los artistas que forman parte del New Latino Boom son inmigrantes que han llegado a aquí siendo adultos...Por haber llegado a este país después de

Norte. Si a esta lista se sumaran los muchos que faltan podríamos agruparlos bajo el nombre de “autores de la transición transamericana” previa al surgimiento del New Latino Boom.

la adolescencia, algunos traen la experiencia y/o estudios literarios de sus países de origen. Otros han comenzado a publicar después de haberse mudado a este país" (#NewLatinoBoom 14). Y aunque algunos escritores exploren otros temas, haber sido atravesados por la experiencia migratoria y agruparse como autores en los Estados Unidos hace que el lugar de enunciación sea fundamental para entender su apuesta por el español como una estética de la resistencia. Los cuentos de Oswaldo Estrada nos revelan no sólo los cimientos sino también las rutas de esta renovada identidad latinounidense. La trilogía del migrante revela tres coordenadas en torno a este *locus*: en primer lugar, aquellos cuentos que evidencian muchas de las razones que tienen los personajes para dejar atrás su país y su gente, son la zona cero de la migración. En segundo lugar, aquellos cuentos que directamente abordan el traslado. Por último, los relatos sobre los personajes que logran migrar y los retos que enfrentan todos los días debido a su condición.

Comienzo por aquellos cuentos "zona cero" donde la realidad de los personajes es tan atroz, tan abrumadora, que permiten comprender la huida hacia otras tierras y que, aunque el tema migratorio no se aborde, sí lo justifican. De *Luces de emergencia*, el primer cuentario, destacan el mencionado "Ganar la guerra" que plantea el tema de la tortura con la amputación de la lengua de un niño; y "Mole para ratas" que aborda la violencia intrafamiliar con una protagonista que se venga del marido y su amante mientras les sirve de comer en su cocina. Vale subrayar las dos formas en que el Estado –sin mencionarse nunca– es evocado; en el primer caso, como lo que Cristina Rivera Garza ha llamado el *Estado sin entrañas*, "ese Estado que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes" (*Dolerse* 11); en el segundo, con la violencia de género vista como asunto doméstico y donde el Estado brilla por su ausencia dejando que el hartazgo y el sentido de justicia lleguen por mano propia. Sumo dos cuentos de *Las guerras perdidas*, el último libro: en "El reino de la verdad" se expresa el fanatismo religioso con la promesa de que "[E]n el Reino de la Verdad todos seremos iguales" (50) y la manera en que un joven indígena es atraído por este grupo porque [É]l se había quedado sin familia cuando la guerra...cuando mataron a los

niños, las mujeres y los viejos que lloraban en otra lengua” (52). Sin advertir la región, se escucha el eco de aquellos gobiernos genocidas en Guatemala y El Salvador durante los años 80 que terminarían generando un éxodo masivo. O “Leche negra,” el cuento que relata las magras prebendas que da el gobierno a los niños pobres del Perú. Estrada agrega el tópico del hambre y la desnutrición que explican los motivos que llevan a muchos a abandonar su país dejando en claro las consecuencias del Estado neoliberal cuyas funciones se limitan a la administración de la ganancia, y no a la protección y bienestar de la población civil. Que esta mínima selección de cuatro cuentos sirva para articular esa primera piedra sobre la que se organiza un entramado fundamental no sólo para entender la obra de Estrada, sino imprescindible para comprender los principios en los que se basa el New Latino Boom.

Para explicar la segunda coordenada aludo a *Las locas ilusiones*, el segundo libro, dedicado por entero al fenómeno migratorio. Aunque todos los personajes de la colección son migrantes de algún tipo, la variedad del tránsito es tan amplia que admite diferentes criterios de clasificación. Hay, como he señalado en otro momento, inmigrantes que llegan legalmente al país con documentos en regla: nacidos en Estados Unidos, pero criados en Latinoamérica, como es el caso de “Las locas ilusiones”, “El último zarpazo” (el personaje del marido) y “Las manos de papá”. O llegan con otros documentos: ya sea como refugiados en “Ganar la guerra”, con visa de turista en “Assisted Living” y “Un traguito de Benadryl” (el personaje de la madre), o por una lotería de visas, como vemos en “El otro mar”. O bien con una *green card* como observamos en “Los sueños de la razón”. En este amplio abanico de posibilidades migratorias, hay protagonistas que se casan por conveniencia, o llegan a Estados Unidos con pasaporte falso, como en “El último zarpazo” (el personaje de la esposa). Entre los indocumentados, aparecen en alto relieve los habitantes de “La última frontera”, “Un traguito de Benadryl” (el personaje de la niña) y “El hombre y el mal”. Además hay en el texto otros personajes de los que no sabemos su condición migratoria y que parecen flotar en el aire, como en el caso de “Náufragos en la ciudad” y “Los columpios” (Cantú 176).

Al establecer la correspondencia entre personaje y estatus migratorio observamos los límites oficiales que no arropan las distintas experiencias de vida. A medida que pasamos de un cuento a otro, de las fisuras oímos las voces reales de muchos hombres, mujeres y niños, y el texto se convierte en una frágil brújula para entender esta inestable condición donde algunos llegan por aire, otros por agua, los muchos por tierra, pero siempre pasando por fuego; y todos y cada uno de ellos con horizonte y con ascua. Al tablero aséptico de estatus y documentos de la Agencia de Servicios de Migración y Naturalización (la migra), con sus puntos y sus íes, estos relatos dan músculo, sangre y voz; y el efecto es, justamente, el entramado vital y complejo que estas leyes imponen en los migrantes.

Para concluir, de *Las guerras perdidas*, el último texto, he seleccionado dos cuentos ya mencionados que refieren a los migrantes con documentos, aquellos que han cumplido con los contratos oficiales y están plenamente establecidos en el país anfitrión. En "Sunday Market", el protagonista es un campesino mexicano que tiene una visa temporal que le permite vivir la mitad del año en Estados Unidos y vuelve a su casa para encontrarse con una familia que lo ignora y sentirse igualmente desarraigado. En el cuento, el narrador dice: "Estoy como las aves que no hallan en donde hacer el nido. Aquí me la paso extrañando a mis polluelos y allá no veo las horas de volverme para el rancho de Sanford" (109). Algo parecido vemos en el caso de la peruana que en pleno confinamiento de la pandemia tiene como única interlocutora a una anciana española con la que charla de balcón a balcón: "¿Cómo me voy a morir ahora, después de pasar las de Caín con los paros, la falta de agua, las explosiones? ¿Cómo ahora después de tanto sacrificio para llegar a este país? Mis hijos todavía lo recuerdan. Carlos tenía dieciocho y los gemelos dieciséis..." (33-34). La soledad de la mujer que vive la migración y la revive con sus hijos en otra parte comparte con el campesino mexicano el reto diario de vivir con el corazón escindido porque la migración oficial o no siempre deja una herida.

Visto el entramado que se arma a partir de estas tres coordenadas, la obra de Oswaldo Estrada opera como una especie de literatura fundacional dentro del New Latino Boom. No sólo

articula las propuestas centrales del movimiento, sino que las sustenta porque expresa la genealogía de ese lugar de enunciación que es Estados Unidos para la comunidad latinounidense. Con sus cuentos se traza la *raison d'être* del movimiento mismo. Además, en las imágenes que evocan muchos de los relatos de Estrada se percibe ese derrumbe y esa luz. Me explico: en el concepto de 'poscultura' del que habla George Steiner se advierte no sólo la pérdida de la idea de progreso y su vínculo con las humanidades y las artes; hoy se reconoce que a pocos kilómetros de una gran universidad puede operar un campo de concentración, y que este supuesto progreso se sustenta sobre el lomo de las minorías. En 1971, el crítico aseguraba que:

Para la mayoría de los seres pensantes, y ciertamente sobre todo para los jóvenes, la imagen de la cultura occidental concebida como evidentemente superior, como encarnando casi la suma total de la fuerza intelectual o moral es o bien un absurdo teñido racialmente o bien una pieza de museo. Especialmente en Estados Unidos –y Estados Unidos es hoy el principal generador y depósito de medios culturales. (67)

Ante la nostalgia por aquella 'cultura superior', Steiner expone la imagen como la sobreviviente en la 'poscultura'. A partir de los atentados del 11 de septiembre, el discurso conservador abjurará del progresismo de los derechos civiles e intentará poner en circulación esas piezas de museo de aquella supuesta cultura superior. Es entonces que las imágenes de las narrativas de la resistencia que brotan de los textos de Estrada aparecen como luciérnagas sobre los escombros: para alumbrar, como diría Rivera Garza pensando en la violencia actual, "el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje" (*Dolerse* 14).

Así establecido el *locus enunciationis* desde los Estados Unidos, la apuesta del New Latino Boom de escribir en español y no en el inglés dominante, a pesar de que la mayoría de los autores son bilingües, es un acto que reta a la retórica nativista. Optar por la escritura en la lengua que trajeron de casa, que

se pulió con la variedad de castellanos de otros orígenes, es reconocerse como una lengua morena, una lengua sin nación, ni Estado, ni ejército y que opera espejando la condición de las lenguas indígenas en América Latina, en una especie de “conciencia del borde o conciencia fronteriza”, al decir de Silvia Rivera Cusicanqui, quien alude a “la epistemología *ch’ixi* del mundo-del-medio, el *taypi* o zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista” (Cit. en Rivera Garza 2007). Bajo esas circunstancias, optar por el español es un acto político de resistencia ante un discurso hegemónico que demoniza al migrante.

A principios del siglo pasado a la poesía más arrojada se le denominó “de vanguardia” subrayando el combate con flores y tinta para decir *otra* cosa en la página; pienso en el New Latino Boom como el movimiento literario de inicios del XXI, que desde la trinchera inclusiva y progresista de la cultura resiste al *English Only* de la América *great again*, en su lucha por un espacio de representación, por una identidad americana más amplia, por contar las historias de desplazamiento –las razones atroces, el traslado infernal y la fragilidad de la estancia–, por decir esa *otra* cosa del ser americano, de la condición del migrante. Visto así, sus autores se convierten en una suerte de guerrilleros de la palabra y presentan un frente narrativo que se antepone a los relatos de la supremacía y el nativismo. Para los millones de hispanos en los Estados Unidos hay entre estos treinta y cuatro cuentos de Oswaldo Estrada uno o dos relatos que les hablan directamente, otro que les recuerda a alguien, otro más que les sorprende por cercano, por terrible; es decir, entre autor y lectores se establece la *communitas* de afectos entre quienes han sido atravesados por la migración y el desarraigo porque, vuelvo a Rivera Garza, sólo así es posible “dolerse como quien se guarece de la intemperie. Dolerse, que siempre es escribir de otra manera” (14). Y esto es lo que se consigue en este encuentro que da raíz al movimiento más horizontal de los distintos Booms y donde la trilogía del migrante de Oswaldo Estrada revela, no sólo la génesis, sino los alcances de un esfuerzo literario colectivo y con ello la condición humana del desarraigo en la búsqueda por una *communitas* hispana en los Estados Unidos.

Obras citadas

- Booker, Sarah. "América Latina traducida." *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, editado por Pablo Brescia y Oswaldo Estrada, Albatros 2018, pp. 219-33.
- Bowskill, Sarah E. L. "The Origins of the Mexican Boom Femenino." *The Boom Femenino in Mexico, Reading Contemporary Women's Writing*. Cambridge Scholars, 2010.
- Cantú, Irma. "Las locas ilusiones y otros relatos de migración de Oswaldo Estrada." *Camino Real, Estudio de las Hispanidades Norteamericanas*, vol.13, no.16, 2021, pp. 175-80.
- Cuesta, Mabel. "Luces de Emergencia de Oswaldo Estrada." *Latin American Literature Today*, vol. 1, no.14, 2020, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/luces-de-emergencia-de-oswaldo-estrada. Accessed 17 Jan 2022.
- Chávez, Leo. *The Latino Threat: Constructing Immigrants, Citizens and the Nation*. Stanford University Press, 2013.
- Das, Amrita, et al. "U. S. Latinx Literature in Spanish: Claiming Its Rightful Place." *Contemporary U. S. Latinx Literature in Spanish: Straddling Identities*, edited by Das, Amrita, et al, Palgrave Macmillan, 2018.
- Dávila, Arlene. *Latino Spin: Public Image and Whitewashing of Race*. NYU Press, 2008.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. 2010. Ediciones Era, 2016.
- Estrada, Oswaldo. *Las locas ilusiones y otros relatos de migración*. Axiara Editions, 2020.
- . *Las guerras perdidas*. Sudaquia Editores, 2021.
- . *Luces de emergencia*. Valparaíso Editores, 2019.
- Fuguet, Alberto and Sergio Gómez, eds. "Presentación del País McOndo." *Yumpu*, www.yumpu.com/es/document/read/14303284/presentacion-del-pais-mcondo-por-alberto-fuguet-sergio-gomez-. Accessed 5 Feb 2022.
- Heffes, Gisela. "Dislocar la escritura: Latinoamérica reescribe United States." *Latin American Literature Today*, vol. 1, no.14, 2020, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/dislocar-la-escritura-latinoamerica-reescribe-united-states-de-gisela-heffes. Accessed 17 Jan 2022.
- Nettel, Guadalupe Sánchez. "Cuatro novelas del Crack." *Vuelta*, no. 255, 1998, pp. 46-7.
- Ortiz Diego, Ernesto. *Del Boom latinoamericano al Crack mexicano*. Colloqui, 2014, www.colloqui.org.

- Paz Soldán, Edmundo. "Por favor rebobinar: a veinte años de *McOndo* y *Se habla español*." *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, editado por Pablo Brescia y Oswaldo Estrada, Albatros 2018, pp. 23-8.
- Redondo-Olmedilla, Carlos. "El *Crack* y su generación: exégesis de la fisura." *Confluencia*, vol. 31, no. 2, 2016, pp. 72-84.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Surplus Editores, 2011.
- . "Escrituras ch'ixi: escritores latinoamericanos en los Estados Unidos hoy." *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, editado por Pablo Brescia y Oswaldo Estrada, Albatros 2018, pp. 49-55.
- Saavedra, Naida. "El New Latino Boom." *Latin American Literature Today*, vol. 1, no. 8, 2018, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/noviembre/el-new-latino-boom-de-naida-saavedra. Accessed 12 Jan 2022.
- . *#NewLatinoBoom, Cartografía de la narrativa en español en EE UU*. El BeiSMan PrESs, 2020.
- Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Editorial Gedisa, 2013.

DESTIERRO Y EXILIO DE MARTÍN FIERRO

FERNANDO OPERÉ
University of Virginia

Resumen: Este artículo sitúa a José Hernández Pueyrredón, autor de la obra culmen de la literatura argentina del siglo XIX, *El gaucho Martín Fierro*, en paralelo con su personaje, Martín Fierro, como modelos tipo de la literatura surgida en el exilio forzado. Ambos, autor y personaje, sufrieron el exilio por diversas causas, el primero por sus ideas políticas de corte federal, y el segundo empujado por las circunstancias sociales a las que los gauchos se vieron abocados en su día.

Palabras clave: Martín Fierro, José Hernández Pueyrredón, exilio, gaucho

Abstract: This article places José Hernández Pueyrredón, author of the culminating work of nineteenth-century Argentine literature, *El gaucho Martín Fierro*, in parallel with his carácter, Martín Fierro, as typical models of literature that emerged in forced exile. Both, author and character, suffered exile for various reasons, the first for his federal political ideas, and the second pushed by the social circumstances to which the gauchos were forced in their day.

Keywords: Martín Fierro, José Hernández Pueyrredón, exilio, gaucho

Podría decirse, sin medida de error, que gran parte de la literatura latinoamericana haya sido escrita en el exilio. El cúmulo de gobiernos dictatoriales y autoritarios, y la fragilidad de sus democracias han sido responsables del destierro y exilio de intelectuales, escritores y artistas que se encontraron en la disyuntiva de silenciar sus voces o verse encarcelados o sufrir otras consecuencias. El fenómeno tiene una larga historia que se remonta a los años de la colonia, cuando tanto las opiniones como los libros, los pocos que llegaban a los puertos, eran censurados. A esa larga noche de forzado silencio le siguió la penosa decisión de la expulsión de los miembros de la orden jesuita que, desde la teología y la ciencia, intentaban en pequeñas cápsulas entreabrir una puerta al conocimiento duramente silenciado por la mordaza eclesiástica.

En el siglo XIX el nacimiento de nuevas repúblicas se realizó con un costoso capital humano, pues para llegar a su establecimiento y definición nacional se vivieron numerosos conflictos, luchas y largas guerras civiles con la consiguiente intervención de poderes postcoloniales, caudillos, gobiernos militares y autoritarios. Fueron unas fechas distinguidas por la conflictividad política pero también por una extraordinaria energía y creatividad. No creo que pueda hablarse de un período más problemático y difícil que el que resultó de la magna tarea de fundar inexistentes repúblicas desde unos cimientos coloniales básicos y mal pertrechados. La tarea la asumieron personalidades en todas y cada una de las nuevas identidades americanas, desde el norte al sur, con el consiguiente desgaste y coste de capital humano. No sólo estaban en juego los sistemas políticos y las estructuras económicas, se lidiaba también con la necesidad de construir identidades culturales sobre las que asentar los cimientos de las nuevas repúblicas nacidas del desmembramiento de la estructura colonial.

En el caso argentino, a primeros del siglo XIX, surgió una primera y talentosa generación intelectual agrupada de forma irregular en lo que se conoce como la Generación de Mayo o Generación Romántica. Debido a los múltiples conflictos políticos y guerras civiles, fue una generación que escribió la mayoría de su obra en el exilio. A la costa oriental del Uruguay fueron a parar el grueso de esta generación: Esteban Echeverría, José

Mármol, Valentín Alsina, Andrés Lamas, José Rivera Indarte, Miguel Cané, Juan María Gutiérrez, Hilario Ascasubi, Andrés Lamas y Juan Bautista Alberdi entre otros. Desde Perú escribió Manuela Gorriti, una de las primeras escritoras talentosas del siglo. Sarmiento publicó su obra fundamental, *Facundo*, en el exilio chileno. A Bolivia se dirigió el que fue primer presidente de la nación, historiador, periodista, y fundador de periódicos Bartolomé Mitre. Sin duda que el exilio forzado supuso un desarraigo que afectó sus obras, modificando puntos de vista y produciendo una literatura militante, cuando menos.

El exilio es una condición que afecta los aspectos más fundamentales del individuo tanto en su persona como en su producción intelectual y artística. El exilio propiamente, bien sea expulsión o autoexilio, se expresa en una variedad de modalidades que abarca desde el "irse de" y "vivir en", a la adaptación a lo ajeno, lugar afuera al que habrá que conformar una nueva identidad. Tanto la evasión, la huida y el exilio en sus muchas modalidades están relacionadas con la pérdida del paraíso, la incertidumbre y, fundamentalmente, el desarraigo. No hay individuo, persona o grupo que voluntariamente busque este estado de alienación sin unas causas graves y justificadas. El exilio forzado conlleva también riesgos adicionales, no sólo durante la partida, sino en el retorno, ya que éste acarrea la posibilidad de caer de nuevo dentro de la espiral de amenazas que forzaron el exilio originario.

En el caso de muchos de los protagonistas del primer destierro argentino, me refiero obviamente al siglo XIX, la experiencia tuvo su lado positivo si se quiere, ya que se convirtió en una fuente primordial de temas y punto de partida de una literatura combativa. Basta con examinar las obras de José Mármol (*Amalia*, "El Peregrino"), Esteban Echeverría (*El matadero*), o Domingo Sarmiento (*Facundo*), escritas en el exilio, para corroborar esta afirmación. Es más sencillo atacar y denostar a un villano que exaltar a un héroe, por lo que sus escritos adquirieron esa fuerza primordial de la rebelión y ansiedad bañada de proclamas para un mundo mejor y más justo. El hecho mismo de relatar las vicisitudes del héroe transformado en salvador proporcionó material emotivo y sin duda literario. A la contra, en el regreso produjo el fenómeno inverso, como si los temas se

hubiesen agotado con la sensación de que a algunos les fue más complicado producir en libertad. Pareciera que la fuente de inspiración se hubiera agotado, especialmente desde la partida de Juan Manuel de Rosas en 1852, principal sujeto de vituperios, y a quien fue dirigida gran parte de las obras contestatarias. Desaparecido el villano el tema dejó de interesar, aunque sus secuelas se vivieron a lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX. Esta interesante peculiaridad puede observarse también en José Hernández, el más talentoso poeta de su generación y autor de la obra culmen de la literatura argentina del siglo XIX, *El gaucho Martín Fierro*.

Me propongo en este artículo situar a José Hernández en paralelo con su personaje, Martín Fierro, como modelos tipo de la literatura en el exilio a la que me estoy refiriendo. Ambos, autor y personaje, sufrieron el exilio por diversas causas, el primero por sus ideas políticas de corte federal, y el segundo empujado por las circunstancias sociales a las que los gauchos se vieron abocados en su día.

La vida de José Hernández Pueyrredón autor de *El Gaucho Martín Fierro*, presenta una serie de similitudes con el personaje de su magna obra que es preciso señalar. Hernández nació en 1834 en el seno de una familia de tendencia federalista en tiempos de la gobernación del caudillo bonaerense Juan Manuel de Rosas. Por razones de salud, permaneció gran parte de su juventud en el campo, en la chacra de su tío, Juan Martín de Pueyrredón, donde se familiarizó con las labores del campo, su estilo de vida y el lenguaje de los gauchos. Quedó huérfano a una temprana edad debido a la repentina muerte de su padre fulminado por un rayo mientras hacía tareas de campo. Sus profundas convicciones federalistas y la influencia paterna le movieron a tomar las armas en diversas ocasiones. La derrota en Caseros y el destierro del gobernador federalista Juan Manuel de Rosas alzó a Justo José Urquiza, otro caudillo provincial, al liderazgo de la Confederación Argentina. Buenos Aires no aceptó esta eventualidad que resultó en la segregación de la provincia por un periodo de casi diez años 1852-1862. Para Hernández fue una época de gran incertidumbre que lo movió a tomar importantes decisiones políticas que afectarían su vida. Especialmente el asesinato de Urquiza, y más tarde de

López Jordán, caudillos a los que había apoyado, colocaron a Hernández en una posición de extremada fragilidad, casi de orfandad identitaria. ¿Qué hacer? ¿Qué políticas apoyar? No quedó inactivo y en 1860 emergió como redactor de *El Nacional Argentino*, órgano oficioso de la Confederación Argentina con capital en Paraná.

La victoria en la batalla de Pavón en 1861 puso fin al ensayo de esta Confederación consolidando el país bajo una fórmula unitaria. Buenos Aires y las provincias volvían a unificarse. Bartolomé Mitre se alzaba como el primer presidente constitucional de una Argentina unificada iniciando un periodo de represión en el interior de las provincias con tendencias federalistas. Estos eventos ayudan a entender a Hernández y a su personaje, Martín Fierro. El republicanismo militante durante gran parte de su vida convirtió a Hernández en un rebelde que abandonó las labores del campo para involucrarse en los conflictos nacionales, siguiendo el liderazgo de diversos caudillos regionales, Ángel Peñazola (el Chacho) y Ricardo López Jordán entre otros. El primero, alzado en diversas ocasiones en las provincias cuyanas, fue finalmente derrotado y por orden del gobernador Domingo Sarmiento, asesinado y su cabeza expuesta en la plaza de la ciudad sanjuanina.¹ Al segundo estuvo aliado en uno de sus varios levantamientos provinciales. Sin embargo, la derrota del líder entrerriano en Naembé aceleró el exilio del poeta en Sant'Ana do Livramento, en Río Grande do Sul (Jitrik 89). La primera fase de este drama humano y literario estaba servida.

Es muy posible que, en el breve destierro brasileño, Hernández comenzase la redacción de *El gaucho Martín Fierro*, aunque el personaje se estaba cociendo con antelación. Una

¹ José Hernández, al recibir la noticia de la muerte del Chacho Peñalosa, redactó una serie de artículos para el periódico *El Argentino* que se publicaba en el Paraná. En base a esas notas apareció más tarde una breve biografía titulada *Vida del Chacho*. El panfleto expresaba su federalismo y repulsa a las acciones del gobierno nacional. Presentaba al Chacho como un héroe de la causa de las libertades federales. Más tarde en 1875, cuando ya vinculado a la política volvió a publicar el libro, numerosos cambios textuales mostraban una actitud más condescendiente.

experiencia personal muy dolorosa, la rebeldía y el fracaso, y posteriormente el exilio estaban realizando la labor. No hay constancia de que Hernández con anterioridad hubiese tenido aficiones literarias aparte del periodismo. Pero sí conocemos su relación con el poeta gaucho uruguayo Antonio Lussich que le había entregado un ejemplar de su obra *Los tres gauchos orientales*, diálogos gauchos, que había sido de su agrado. Lo que parece aceptado por los biógrafos es que el exilio brasileño no fue largo y que, por intersección de Benito Magnasco ante el presidente Domingo Sarmiento, Hernández regresó a Buenos Aires, se encerró en un hotel donde redactó durante varios meses la primera parte del poemario, *La Ida*. De esta forma lo manifiesta en carta a José Zoilo Miguens, “[a]l fin me he decidido a que mi pobre Martín Fierro, que me ha ayudado algunos momentos a alejar el fastidio de la vida del Hotel, salga a conocer el mundo, y allá va acogido al amparo de su nombre.”²

Martín Fierro, protagonista del libro, payador y gaucho, es el producto de una cultura de frontera en un lugar y tiempo específico. Un tiempo marcado por la inseguridad fronteriza debido a las amenazas de las tribus, la injusticia social, la desilusión y la frustración del que ha perdido todo, ha visto perseguida su persona, y forzado a establecer una vida precaria en tierra ajena. Es decir, el desarraigo en su más pura manifestación. Su historia se inicia cuando Fierro es reclutado a la fuerza y enviado a servir en la frontera teniendo que abandonar casa, esposa e hijos.

Así empezaron mis males
lo mismo que los de tantos;
si gustan... entre otros cantos
les diré lo que he sufrido.
Después que uno está perdido
no lo salvan ni los santos. (283-288)

² Elida Lois, “Génesis externa de *El gaucho Martín Fierro*”. file:///Users/fo/Box/Just%20Fernando/Fernando's%20files/Articulos%20interesantes/Mart%C3%ADn%20Fierro_%20_%20eescrivi%20Virtual%20Miguel%20de%20Cervantes.html

La frontera a la que Fierro fue enviado era una escuela de despropósitos e irregularidades. Se vivían los tiempos en los que la amenaza de los malones había creado políticas contradictorias que giraban en torno a la llamada Cuestión del Indio. Entre las numerosas propuestas de solución al conflicto se barajaba la construcción de una línea de fronteriza física, llamada la zanja de Alsina, por la cual se cavaría una zanja de cientos de kilómetros para frenar la llegada inesperada de los malones que amenazaban las poblaciones vecinas. Otra solución propuesta fue la construcción de una serie de fortines en lugares estratégicos que pudieran prevenir algunos de los ataques. Estaban mal contruidos, peor abastecidos, y con un remanente de defensores que habían sido forzados, sin paga y sin suministro, a servir en ellos. A uno de esos fortines es llevado Martín Fierro.

Y andábamos de mugrientos
que el mirarnos daba horror;
le juro que era un dolor
ver esos hombres ¡por Cristo!
En mi perra vida he visto
una miseria mayor. (631-636)

La experiencia en el fortín estuvo salpicada de irregularidades propias de su precariedad. Cuenta Fierro que una noche fue empalado por un encuentro fortuito con una soldado de guardia que resultó ser de origen italiano. “Tal vez no juera Cristiano/ pues lo único que decía/ es que era *papo-litano*” (850-852). No escondió en esa ocasión Hernández sus opiniones xenóforas que compartía con su generación, y que abarcaban no solo a los indígenas sino a los inmigrantes en general. Puesto que la situación no mejoraba, sino que empeoraba por momentos, Fierro decide desertar tras un largo periodo de sufrimientos. En este punto se inicia la segunda parte de la historia del protagonista que, de inocente gaucho, se transforma en gaucho matrero. El exilio le fuerza a tomar decisiones límites.

El regreso de Fierro en busca de su chacra, su mujer e hijos, no pudo ser más desalentadora. Habían pasado tres años desde su alistamiento forzoso. Desvalido, se preocupa enton-

ces por el destino incierto de su mujer e hijos de los que no sabrá nada hasta la segunda parte del libro, cuando se produce el reencuentro. Es al llegar al hogar y hallarlo abandonado, cuando Fierro adopta el auténtico papel de rebelde enfrentado a todas las injusticias, las del gobierno, del ejército y de la sociedad en general. Escribe: “Yo he sido manso primero/ y seré gaucho matrero” (1100). El paralelismo con Hernández autor es preclaro; cuando éste deja la seguridad de su estancia para unirse a los levantamientos de los caudillos entrerrianos y riojanos, lo hace por sentido de rebelión. No fue un período sencillo para Fierro, que decide despojarse de trabas y compromisos, y mostrar su estado de ánimo en rebeldía producto del dolor, la frustración y la rabia, aunque envuelto en la expresión de un espíritu libre.

Monté y me largué a los campos
más libre que el pensamiento,
como las nubes al viento,
a vivir sin paradero;
que no tiene el que es matrero
nido, ni rancho, ni asiento. (2005-2010)

Las penurias se agrandan, mata a un gaucho negro tras provocar a su hembra, se enfrenta a un “gaucho guapo y peliador” en un boliche y lo raja, por cuyas acciones es perseguido por la policía, aunque consigue escapar gracias a la ayuda del que será su compañero en las siguientes andanzas, el sargento Cruz. Las víctimas de sus acciones se acumulan. La situación de extrema marginación se repite para que ambos, Fierro y Cruz quienes, tras nuevos enfrentamientos con el ejército, escogen el camino del exilio. Cruzan la frontera hacia Tierra Adentro, término usado en la Argentina de la época y que expresa un lugar incierto e inseguro, territorio de indios, malones y cautivos. Es la acepción negativa de la frontera rioplatense como lugar de barbarie que había propagado el libro de Sarmiento. Antes de cruzar esa frontera abstracta, Fierro realiza un acto simbólico y como tal de un gran significado, rompe la guitarra.

Ruempo -dijo- la guitarra,
 pa no volverla a templar;
 ninguno la ha de tocar,
 por siguro ténganló;
 pues naides ha de cantar
 cuando este gaucho cantó. (2275-2280)

Si en el primer canto del libro, Martín Fierro se define como cantor, “desde el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar” (35-36), romper la guitarra simboliza un suicidio en forma de desterramiento y pérdida de identidad. En esa tierra adentro, hábitat de indios, donde pasan cinco años según el relato, los males de Fierro y Cruz se incrementan, algo que no sabremos hasta la continuación, en la segunda parte del poemario, *La Vuelta*. Por su parte, el destierro en Brasil había forzado a José Hernández a reflexionar y considerar algunas de sus opciones como representante de una política integrista. Su regreso, ahora como diputado en el congreso de la nación, lo posiciona para observar el país bajo distinta luz.

Para Fierro la experiencia del exilio en territorio indígena al otro lado de esa vaga frontera es traumatizante en múltiples aspectos. No hay en toda la literatura argentina unas páginas de una violencia más cruda que las descritas por Fierro en diversos momentos, pero principalmente en el pasaje de la cautiva. La narración es de una ferocidad extrema.

Allá no hay misericordia
 ni esperanza que tener;
 el indio es de parecer
 que siempre matarse debe,
 pues la sangre que no bebe
 le gusta verla correr. (II 229-234)

¿Qué ha ocurrido a ambos, autor y personaje, para expresarse de forma tan descarnada? Ciertamente que Hernández conocía de primera mano y estaba familiarizado con el conflicto fronterizo. Había vivido la amenaza destructiva de los malones y conocía la vida de las tribus, por lo tanto, tenía opiniones particulares sobre la Cuestión del Indio. Me inclino a pensar que su posición se aproximaba a los que abogaban

por posturas drásticas, es decir, el exterminio de nativos. Lo cierto es que, entre 1878 y 1885 -poco antes de la publicación de la *Vuelta de Martín Fierro*-, tuvo lugar la gran expedición de limpieza de las tribus conocida como la Conquista del Desierto. En realidad, fue una campaña de varios años diseñada por Julio Argentino Roca, el más tarde presidente de la República, que acabaría en la desaparición de grandes contingentes de nativos pobladores de las zonas pampeanas y patagónicas, y la ocupación de sus tierras. Acciones de este calibre requerían de un apoyo ideológico y propagandístico importantes. Necesitaban ser justificadas por la intelectualidad, y a eso se somete Hernández a través de su personaje, un gaucho, al que disculpará sus acciones más violentas de gaucho matrero, pero no las de los indígenas, a los que no intenta ni comprender ni redimir. Los nativos fueron excluidos en la composición humana de la nación, ni sumaban ni se quería contar con ellos.

En los toldos, Tierra Adentro, Fierro pierde a su compañero Cruz víctima de unas fiebres, contempla el abuso que los indios hacen de las mujeres, especialmente las cautivas, y tras salvar a una de ellas de una muerte inevitable, decide regresar. Al hacerlo recupera la guitarra, el acto simbólico se invierte, al igual que Hernández autor recupera la pluma a su regreso a Buenos Aires, Fierro rescata la guitarra porque tiene cosas que contar, nos dice.

Aunque rompí el instrumento
por no volverme a tentar,
tengo tanto que contar
y cosas de tal calibre,
que Dios quiera que se libre
el que me enseñó a templar. (II 121-126)

Se ha hablado y se ha escrito mucho de cómo buena parte de la literatura latinoamericana ha sido escrita en el exilio. Sin duda que este hecho inyecta unas particularidades especiales en esa literatura que se concibe desde la distancia, el dolor, el destierro, la nostalgia y el recuerdo. Las experiencias literarias no dejan de ser una recreación de la realidad. Toda literatura es

pues dudosa y deshonesta por mucho que se aproxime a la experiencia vivida. Está muy claro que entre una experiencia vivida y una experiencia transmitida en la literatura hay un espacio que el escritor no puede superar. Puesto que hay que transmitir esa experiencia, en el proceso pierde legitimidad. Para Hernández y su personaje las diferencias experimentadas entre el destierro y el regreso al hogar pueden asemejarse, como lo son las vivencias del autor expresadas indirectamente en la ficción de Fierro. Estudiemos los distintos pasos del proceso. La primera y la segunda parte del Martín Fierro contienen elementos de tema y fondo fundamentales que han sido reconocidos por parte de la crítica. En *La Ida* nos recibe un payador o narrador que canta para una audiencia exterior al poema, nosotros. En la segunda, *La Vuelta*, el canto se convierte en diálogo, y la audiencia se sitúa dentro del poema, son los hijos de Fierro y de Cruz. Cambia el alcance ético del poema que pasa de unas tendencias nihilistas, elegíacas e incluso novelescas y rebeldes, para dar paso a la dolorosa renuncia con que termina el poema. El mensaje es ahora de aceptación y resignación. Si en *La Ida*, el exilio representa una ruptura del orden natural, en el regreso el cantor asume la aceptación de las instituciones. En la biografía oral de *La Ida*, Martín Fierro personaje se presenta como víctima de las circunstancias y del poder, rebelde con causa. En *La Vuelta* el diálogo se transforma en un texto didáctico. Los consejos se multiplican a través de los cuales Fierro advierte a sus hijos sobre los riesgos de la desesperación y la alienación fuera de la sociedad y el estado. Les recomienda el trabajo, la familia y el hogar.

El trabajar es la ley,
porque es preciso adquirir;
no se espongan a sufrir
una triste situación;
sangra mucho el corazón
del que tiene que pedir. (II 4649-4654)

¿Qué ha ocurrido? José Hernández es ahora diputado,³ y miembro de una generación literaria en la que empieza a ser reconocido por la crítica, aunque parte de ella mantiene ciertas reservas al lenguaje popular con el que el nuevo héroe nacional se expresa.⁴ El colorido, fluidez, agilidad e intensidad del lenguaje poético en la primera parte, da paso a un tono lento y pesado, con el que el gaucho asimilado aconseja a sus hijos. En la segunda parte se echa en falta la briosa frescura y la espontaneidad de la primera. ¿Es que el autor se ha quedado sin tema para su rebeldía? Si en *La Ida* el desafío son las circunstancias adversas, el ejército, la inseguridad económica y familiar, y ciertamente los indios; en *La Vuelta*, aunque los indios son el mal al que hay que dar respuesta, el desafío ahora es el desafío de la palabra. El poeta ha perdido la razón fundamental que inspiraba su obra y no encuentra el tono apropiado para mantener viva una narración en la que priman los pactos. El poeta se ha quedado sin voz, y el personaje sin causa. *La Ida* es un alegato de rebeldía y *La Vuelta* un canto didáctico. A decir de Josefina Ludmer, es el género del pacto.

El final es casi un epitafio a las tribus ya en las fases últimas de aniquilamiento sometidas al yugo militar en la Campaña del Desierto.

Las tribus están deshechas;
 los caciques más altivos
 están muertos y cautivos
 privados de toda esperanza,
 y de la chusma y de lanza
 ya muy pocos quedan vivos. (II 673-678)

³ Fue diputado provincial en 1880, y más tarde senador. Siendo presidente de la Cámara de Diputados, defendió el proyecto de federalización, por el cual Buenos Aires pasó a ser la capital del país. En 1881 resultó nuevamente elegido senador provincial, cargo para el cual fue reelecto hasta 1885.

⁴ *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* habían florecido al margen de las escasas instituciones literarias de la época; pero entre octubre de 1878 (publicación de la 11.ª edición de la *Ida*) y marzo de 1879 (aparición de la *Vuelta*), plantado sobre su condición de autor exitoso y en el marco general de la conciliación de los partidos, Hernández envió ejemplares de ambas obras a figuras consagradas de la vida cultural.

Se permite incluso rechazar la violencia como forma de superar los problemas, mientras la Campaña del Desierto elevaba sus acciones de acoso e injerencia.

El hombre no mate al hombre
ni pelee por fantasía;
tiene en la desgracia mía
un espejo en que mirarse;
saber el hombre guardarse
es la gran sabiduría. (II 4733-4738)

En la despedida de los hijos a los que envía “a los cuatro vientos” para que sean de provecho en la sociedad, autor y personaje cierran el ciclo en un proceso paralelo de rebelión, asimilación y aceptación, que incluso les mueve a cambiar de nombre, la mayor expresión de transformación identitaria.

Obras citadas

- Borello, Rodolfo. “La originalidad del *Martín Fierro*.” *Cuadernos hispanoamericanos* 437 (1986): 65-84.
- Halperín Donghi, Tulio. *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Introducción Luis Sáens de Medrano. Madrid: Cátedra, 2015.
- Jitrik, Noé. “El tema del canto en el *Martín Fierro*, de José Hernández.” *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1971.
- Jitrik, Noé. *José Hernández*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Elida Lois, “Génesis externa del gaucho *Martín Fierro*”
file:///Users/fo/Box/Just%20Fernando/Fernando's%20files/Articulos%20interesantes/Mart%C3%ADn%20Fierro_%20_%20eescribi%20Virtual%20Miguel%20de%20Cervantes.html
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.



Granada, 1972 © Gerardo Piña-Rosales

TERESA GUILLÉN. POSTE RESTANTE

CHRISTOPHER MAURER
Boston University

Resumen: La relación entre las circunstancias biográficas y la obra literaria es un tema que interesó a Jorge Guillén y a su hija Teresa, a lo largo de sus vidas. Dicho interés se manifiesta en los esfuerzos de los dos para salvaguardar la correspondencia suya y la de los demás y en sus múltiples donaciones de cartas y de manuscritos literarios a las bibliotecas de Wellesley College y Harvard University. Se explora el interés de Guillén—compartido con su colega Justina Ruiz de Conde—en la identidad de Guiomar (Pilar de Valderrama) y en las cartas de Antonio Machado a ella, y los esfuerzos de Jorge y Teresa Guillén y de Jaime Salinas para dejar en un lugar seguro los cartas y poemas enviados por Pedro Salinas a Katherine Whitmore.

Palabras clave: Crítica biográfica; archivos epistolares; las musas en la poesía; Guiomar; Teresa Guillén; Jorge Guillén; Jaime Salinas; Katherine Whitmore

Abstract: The relation between biographical circumstance and the literary work was a lifelong issue of interest to Jorge Guillén and his daughter Teresa. That interest reveals itself in their efforts to save their own correspondence and that of others and in their numerous donations of letters and literary manuscripts to the collections of Wellesley College and Harvard University. This article explores Guillén's interest—shared with his col-

league Justina Ruiz de Conde—in identifying Guiomar (Pilar de Valderrama) and in the letters written to her by Antonio Machado, and the efforts of Jorge and Teresa Guillén and Jaime Salinas to secure the poems and letters sent by Pedro Salinas to Katherine Whitmore.

Keywords: Biographical criticism; epistolary archives; muses in poetry; Guiomar; Teresa Guillén; Jorge Guillén; Jaime Salinas; Katherine Whitmore

Cuando, en casa de Teresa Guillén—en el acogedor salón de su apartamento de Memorial Drive, Cambridge, Massachusetts—surgía en conversación el tema de la traducción, solía lanzar un desafío, un “friendly challenge”.

“¿Es que traducir a mi padre es tan difícil! ¿Cómo traducirías tú
[estos versos?”

[...] Solo amor sostiene aquí el andamio
De una felicidad tan cotidiana.

Los versos son de un poema—“Veinte años”— que Jorge Guillén les había ofrecido a Teresa y a su marido Stephen Gilman el 17 de junio de 1963, en su vigésimo aniversario:

Sois generosamente el fundamento
De una casa al amor común dispuesta.
Sí, con Antó, con Isabel y Anita
Es mi continuo goce quien habita,
Y solo amor sostiene aquí el andamio
De una felicidad tan cotidiana.
Firme historia en el hoy profundo grana.

(Aire nuestro II: 591)

Se ofrecían varias soluciones a la traducción de estos versos de circunstancia, ninguna remotamente satisfactoria. ¿*Such quotidian felicity*? No, por supuesto. ¿*Such daily happiness*? Quizás, pero esa “felicidad” ¿no tiene más de *contentment* que de *happiness*? ¿*Such deeply day to day contentment*? Mejor. Pero ¿ese

“andamio”? Tirando la toalla, dejando sin traducir estos versos, quisiera trasladarlos a otro contexto. Se me ocurre que, en otra época, incluso en la de ese poema, no solo el amor, sino también la carta y la correspondencia, podían servir como andamio de esa “felicidad tan cotidiana”. Las páginas que exploran el interés que tomaron Jorge Guillén y su hija en salvaguardar la correspondencia—la suya y la de los demás—y con ella ese “hoy profundo” epistolar en el que, según el poema, “grana” y se arraiga “firme historia”. Relacionaré este esfuerzo con el interés de padre e hija en la distinción entre vida y obra, y me enfocaré en dos series de cartas de amor: las de Antonio Machado a Pilar de Valderrama y las de Pedro Salinas a Katherine Whitmore. Acabará con una sorpresa que me esperaba en un archivo de Harvard. Los tres casos ejemplifican una de las cualidades que más admiro en Teresa y en su padre y de un concepto central en la vida de ambos: *la atención*, una mezcla de cortesía e interés inteligente en la vida y en el entorno de los demás; hábito moral y ético que admiraba Guillén en Salinas y que admirarían estos dos—por lo menos, en años tempranos—en Juan Ramón Jiménez.¹ No se olvide el epígrafe de la segunda sección de *Homenaje*:

La atención multiplica sus miradas
 Curiosas, favorables, amistosas,
 Ya atenciones: obsequios a las cosas
 Y gentes, con más luz más realizadas. (Aire nuestro II: [132])

Otro epígrafe, tomado de Ortega y Gasset, abre la sección II de “Atenciones” e insiste en “el amor hacia lo próximo y menudo”: “Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo

¹ Pregunta Guillén a propósito de Salinas: “¿Y qué es, por último, la amistad sino atención? Pedro Salinas, el gran atento, fue eminentísimo en la amistad: hondamente la sentía y con refinamiento lo desarrollaba en continuas atenciones” (*Obra en prosa* 522; cf. 530). Al caracterizar la atención de J.R.J., Guillén habla de “consideración” (Maurer 1994, 215). Afirma Mario Hernández con razón en 1985: “No ha habido en este siglo, ni siquiera en Alexandre o en Guillén, una atención tan grande, como tan drástico su deseo de defenderla”. Ver Hernández, “Enemistad primera entre Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda” y “Odio entre Juan Ramón y Neruda”.

grande" (*Aire nuestro* I: [176]. Dichas "Atenciones", relacionan la vida y obra de una serie de escritores, desde Juan Ruiz a Juan Ramón Jiménez (*Aire nuestro* I: 135-147).

Me solía decir Teresa, en tono de cómplice, cuánto gozaba de la lectura de los epistolarios. En Wellesley College había escrito en 1943 su tesina—su *senior honors thesis*—sobre la correspondencia entre Baudelaire y Flaubert.² Una cuestión que interesó a su padre, a lo largo de su vida, era la relación entre el texto literario y las circunstancias biográficas del autor. "Distingamos, distingamos", escribe un joven Jorge Guillén en 1924:

de un lado, la Obra—con mayúscula—; y fuera del Arte, extramuros de la Obra, los *documentos personales*. Precisamente, el romanticismo consiste en embrollarlo todo, y considerar como literatura lo que es aún solo vida, y considerar la literatura sobre todo en función de la vida. O dicho de otro modo: creer que un poema es una carta que se escribe al público, y una carta es un poema dirigido a la familia. (Guillén, *Desde París*, 183)

El ensayo del que cito surge de la publicación de unas cartas de Mallarmé, quien se había opuesto firmemente—y en vano— a la publicación de sus textos extraliterarios. La reserva del poeta francés no pudo contra lo que llama Guillén la "fuerza arrolladora que impulsa en Francia a sacar a luz cuanto documento se refiera, por reservado que fuere, a los hombres ilustres.

Pasmoso contraste con nuestra olvidadiza España ofrece esta Francia furiosamente archivadora. Contraste de múltiples facetas. Nosotros los españoles escribimos pocas cartas: esta escasa correspondencia se nos extravía y si por acaso la conservamos y atañe a algún personaje, no nos interesa darla a las prensas. (Desde París 183-184)

Ante la publicación hasta en la prensa popular francesa de los años 20 de "una nueva correspondencia de Balzac, unos apuntes marginales de Stendhal, un diario de Fulano", exclama

² «L'ésthétique de Flaubert dans sa correspondance comparée a l'ésthétique de Baudelaire dans ses ouvrages critiques.» Agradezco el dato a Anita Gilman Sherman, que conserva una copia.

Guillén: “¡Deliciosa manía! ¡Fervor útil! [...] Así se hace la Historia”. Hacía tiempo que reflexionaba sobre la distinción entre vida y obra. Siete años antes en *El hombre y la obra* (como la de Teresa, “una especie de tesina”)³ había cuestionado el valor de la crítica biográfica decimonónica en el análisis de la obra literaria (14). Por una parte, reconoce que “una vida bien relatada opera sobre todas las otras como una inspiración: refresca nuestro espíritu, alienta nuestras esperanzas, nos da una nueva energía, valor y fe, fe en los demás tanto como en nosotros” (*El hombre y la obra* 74-75). Por otra parte, se ríe del crítico que blande, orgulloso, “el papelote empolvado y carcomido que su diligencia, tras largos afanes, encontró en un archivo o biblioteca” (86). La riqueza biográfica —dice— “[puede ser] augurio de una extrema parvedad estética... Ningún dato biográfico ha ayudado nunca a la mejor comprensión de una obra” (77).⁴

Dudas y extremos que, como veremos, el Guillén maduro supo reconciliar.⁵ El interés de padre e hija (y por supuesto, el de Claudio Guillén) en la carta—base de cualquier pesquisa biográfica—, su *atención* a otras vidas, confluyen en un archivo—en realidad una red de archivos—que, rodando el tiempo, iba a convertirse en uno de los más ricos de cualquier escritor en lengua española. Me imagino que le animaría a Guillén, o le reforzaría en el cuidado de sus papeles y en su intento de marcar sus diferencias con respecto a la “olvidadiza España”, no solo sus propias investigaciones—por ejemplo, sobre Cienfuegos o Góngora—, sino la temprana amistad con Juan Ramón Jiménez, tan orgulloso de sus papeles y de su colección de cartas, tan consciente de la historia literaria y de su propio lugar en

³ K.M. Sibbald, “Prólogo”, *El Hombre y la obra* 14.

⁴ Reacciona Guillén contra “la falsedad, el esencial artificio de la doctrina de Sainte-Beuve” (*El hombre y la obra* 77).

⁵ Tras reflexionar sobre los distintos puntos de vista de Sainte-Beuve, Croce, Lanson y otros, Guillén ofrece un consejo final: “Como reacción contra la crítica biográfica, que tan ruidosamente está fracasando, adoptemos la opuesta actitud: seamos anonimistas. Todas las obras, en cuanto a la valoración estética, son anónimas. / Contemplad la obra; olvidad al hombre: he ahí la nueva fórmula de la crítica novecentista” (*El hombre y la obra* 107).

ella,⁶ y, más tarde, la amistad duradera de Juan Guerrero Ruiz, recolector incansable, a cuyo recuerdo dedica Guillén unos versos, en la tercera sección de “Atenciones”:

¡Cuánto amor por el objeto
 Donde el espíritu queda
 Tan incorporado y prieto!
 (Aire nuestro 197)

Sin duda la correspondencia—“Donde el espíritu queda / Tan incorporado y prieto” —adquiriría una importancia excepcional para él a causa del exilio, no solo como intento de preservar una red de amistades amenazada por la dispersión de dos guerras, sino—gracias al archivo personal—como modo de recordar “aquella España”, la de *antes*, la del Guillén joven. De ahí su emoción al volver en el verano de 1949 a Valladolid, donde recupera las cartas que le había escrito Federico García Lorca (Maurer 2000, p. 24). Piensa, nada más tomarlas en sus manos, en la biografía y epistolario que publicaría unos años después, *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, y a Guerrero le pide ayuda en esclarecer algunos pequeños puntos sobre “aquellos años” que eran para los dos “una especie de Edad de Oro juvenil”.⁷ Como si se salvara, a través de esas cartas no solo el recuerdo de un ser querido, sino otra manera, más lenta, más dilatada, de vivir el paso de las horas y del día. La escritura, lectura y relectura de la carta incita siempre a eso, a vivir el tiempo de otro modo, “sin fillos de parcelas”, como escribe Guillén:

⁶ En tiempos de hostilidad, puede decirse que J.R.J. hace de su archivo una amenaza. “En mi archivo, mucho más copioso que el de J.G., porque contiene documentos de más años de vida literaria española y americana que el suyo, conservo cartas que si yo las diese hoy...” (Maurer 2004, 209). Ver sobre el archivo de J.R.J. Laurie Mar Garriga Barbosa, “Raíces y alas: Puerto Rico y el archivo transnacional de Juan Ramón Jiménez”.

⁷ Le contesta Guerrero el 20 de agosto de 1949 desde Zarauz: “Me encanta su idea de hacer ese librito sobre García Lorca, y con sumo gusto le aclararé, en cuanto yo pueda, esas alusiones de Federico. Sí, aquellos años 1926-1927 son de los mejores de nuestra lejana juventud” (copia de la correspondencia de Juan Guerrero y Jorge Guillén, Sala Zenobia/Juan Ramón, UPR-Río Piedras).

[...] tiempo, tiempo, tiempo
 Sin límites,
 Sin filos de parcelas,
 Don total en caudal
 Por su masa indivisa [...]
 (Aire nuestro II:816)

Con parecido sentimiento elegíaco—estamos en la época de su libro *...Que van a dar en la mar*—escribió Guillén sobre las cartas de Gabriel Miró y reunía las de su amigo el pintor Cristóbal Hall. En febrero del año siguiente—1950—relee sus cartas a su mujer, Germaine Cahen, muerta tres años antes y le escribe a Guerrero: “Estoy ahora releyendo—dicho sea en la intimidad de esta carta al viejo amigo de entonces—mi correspondencia con Germaine. [...] Están copiándome las cartas de Federico. [...] Como usted ve, me inclino cada día más a estas evocaciones de nuestros mejores años. Durante mucho tiempo no fui nada retrospectivo. Ahora sí. (*Cántico* no lo es. Lo será el futuro *Clamor*, que ya se esboza”) (Maurer 2000, p. 24). Trece años después, su hija Teresa tendrá un momento retrospectivo parecido. Desde su casa de Cambridge escribe a su padre:

Me he estado dedicando al arreglo de papeles míos. Papeles que guardo desde Weston Road,⁸ y que liquido por fin. Papers del college. Cartas de boyfriends olvidados y tantas cartas de mamá que guardo, [y] de Claudie, tan rico.⁹ No salgo nada a Cahen en cuanto a memoria. Soy mucho más como tú. Se me habrán olvidado por completo segmentos enteros de mi vida: nombres, gentes, cosas. Casi me da miedo tirarlo todo, porque entonces no lo volveré a recordar nunca.¹⁰

*

⁸ La residencia de los Guillén, 201 Weston Road, Wellesley, Massachusetts.

⁹ Germaine Cahen (1897-1947), primera esposa de J. Guillén y su hijo Claudio, o Claudie.

¹⁰ Teresa Guillén a Jorge Guillén, 10 de diciembre de 1960. Letters from Teresa Guillén to Jorge Guillén, 1960. Box 19, folder 19. Wellesley College Archives, abreviados en las notas siguientes a “Wellesley”.

En la tesina mencionada antes, *El hombre y la obra*, el joven Guillén se burlaba del crítico que, sin dedicar suficiente atención a la lírica amorosa de un poeta—a los versos mismos—, trabaja infatigablemente “para allegar todo cuanto pueda saberse de sus amores, de sus aventuras y desventuras y aún de lo que no pertenece a su vida pasional” (86). Escribe bajo el signo de Croce y está pensando en los estudios sobre la poesía áurea de un Rodríguez Marín, por ejemplo, o en otros eruditos que se habían afanado para descubrir la identidad de tal o cual Filis o Fílida, Amarilis o Clori.¹¹ Pero es precisamente en este terreno—en el encuentro de amor y literatura—donde el Guillén de años posteriores, y con él, Teresa, van a actuar con mayor convicción y tenacidad. Me limito a dos casos: las cartas amorosas de Antonio Machado, y las de Pedro Salinas.

Uno de los afanes de Guillén, en los años 50 y 60, era identificar a la “musa” a la que Antonio Machado había dado el nombre de Guiomar: enigma que cobró interés con la publicación del epistolario, pésimamente editado por Concha Espina, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* (1950), donde se suprime el nombre de la destinataria. Las cartas de Guillén a Justina Ruiz de Conde, su “antigua y querida compañera” de Wellesley College, revelan a los dos como cómplices en esa pesquisa¹²—cómplices hasta tal punto que, siguiendo las pistas de ella y las suyas propias, Guillén no solo anima a Ruiz de Conde, sino que empieza a cartearse él mismo con Guiomar—la poeta y dramaturga Pilar de Valderrama (1889-1979)¹³—, se interesa en su poesía, se hace amigo y confidente de ella y—décadas después, muerta ya Ruiz de Conde,—escribirá

¹¹ Sobre Rodríguez Marín, ver *El hombre y la obra*: 93-94 y la visión más favorable en “El 102”, *Obra en prosa* 353. En otro temprano estudio preguntará Guillén si, “siendo fingidos” los nombres de las amadas poéticas de Nicaso Álvarez de Cienfuegos—Filis, Laura, Nais, Florinda, etc.—“encubren equivalencias reales” (*Cienfuegos* 132).

¹² En una de sus cartas a Ruiz de Conde, Guillén evita la palabra “investigación”, “por sus nefandas connotativas”. J.G. a Justina Ruiz de Conde, 17 de mayo de 1953, Justina Ruiz de Conde Papers, Wellesley.

¹³ Las cartas de Valderrama, y el borrador de alguna de Guillén a ella, se conservan en el Archivo Jorge Guillén, Biblioteca Nacional de Madrid, Arch JG/97/38.

el prólogo a sus memorias.¹⁴ En 1954, mientras Ruiz de Conde especula sobre la identificación de Guiomar, Guillén escribe a su amigo León Sánchez Cuesta a ver si puede obtener ejemplares de algunos de sus libros. Cuando éste le responde que “se corrieron todas las librería[s] de nuevo y de viejo y nadie tenía libro alguno de ella”,¹⁵ Guillén le escribe directamente a ella, pidiendo “información y ayuda”: “Señora: Estudiando la poesía femenina hispánica y teniendo muy en cuenta la obra de usted, he procurado reunir sus diversas publicaciones”.¹⁶ Por razones obvias, aunque sabía que Valderrama guardaba poemas inéditos suyos sobre diversos momentos de su vida, incluso los que había compartido con Machado, evitaba Guillén las preguntas directas sobre la relación con D. Antonio. A pesar de lo que llama Valderrama la “discreción” y “sensibilidad” de Guillén, alguna sospecha sí sentía al preguntarle Guillén por tal o cual verso suyo: “Cuando escribí ‘que el silencio me envuelva, que no suene mi nombre’, no pensé, en absoluto, en la resonancia de esa fama a que Vd. parece aludir—de la que, en verdad, muy poco me cuidé—sino en lo que el verso que sigue a este dice. Acaso no supe expresarlo bien”.¹⁷

¹⁴ El manuscrito del prólogo está guardado desde julio de 2022 en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes, Madrid.

¹⁵ Carta del 6 de abril de 1954. Pedro Salinas, Jorge Guillén, *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta* 390.

¹⁶ Guardó JG copia de esta carta (“Jueves Santo. 15 de abril de 1954”), conservada, con el resto de la correspondencia en la BNE (Arch JG/97/38 (48). En la misma época, en carta de “Madrid, Víspera de San Jorge, 1.954. Abril” Guerrero contesta una carta de Guillén: “Sí, hablemos de Guiomar. Para tener la certeza de que es la poetisa que Vd. nombra me falta una prueba documental, que no sé si podré conseguir. ¡Si yo pudiera ver algún fragmento de carta escrita por Guiomar! Pero no sé si encontraré alguna amiga de Doña Concha Espina que me la pudiese mostrar. Por unos datos procedentes de José Machado llegué a la conclusión de que la ‘diosa’ podía ser esta mujer, casada con un Ingeniero Martínez Romarate, autora de varios libros de versos (que hace años llenaban los carritos ambulantes y ahora no se encuentran); que daba algunas fiestas literarias en su casa por los años 20 al 30, etc. Personalmente, no la conozco, pero tengo su fotografía, dos libros (‘Huerto cerrado’) y algún autógrafo curioso. No sé si el joven retratado con Don Pío será hija o familiar suyo” (Sala Zenobia/Juan Ramón, UPR).

¹⁷ Valderrama a JG, Madrid, 4 de junio de 1954. Arch JG/97/38 (5)

Las investigaciones de Ruiz de Conde desembocaron en el libro *Antonio Machado y Guiomar* (1960) y al recibirlo Guillén le advierte: “Vaya usted tomando medidas para que los futuros datos y documentos vayan a su poder—y no se extravíen sabe Dios entre qué manos. ¡Esas cartas! Para que duren íntegras, cuántas hostilidades tendrás que vencer.”¹⁸ Razón tenía. Una de las cosas que despertaba su curiosidad era lo que Machado podría haber escrito a Guiomar sobre la joven poetisa y sobre su propia obra. En una carta fechada por Jordi Doménech (252) en enero de 1929, escribe Machado:

Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes: Jorge Guillén, Pedro Salinas, con dedicatorias muy cariñosas. Son jóvenes de gran talento y, además, excelentes muchachos. Nadie más deseoso que yo de que sus libros sean maravillosos. Pero, te confieso, que a pesar de mi buen deseo no logro comprenderlos; quiero decir que no comprendo que eso sea poesía.

Apostilla Doménech: “En la carta los nombres *Jorge Guillén, Pedro Salinas* fueron borrados por Pilar de Valderrama con algún descolorante, aunque con el tiempo la letra ha reaparecido, pero desteñido” (252).

En la correspondencia de Guillén y Ruiz de Conde, la identificación de la musa se revestía de lo político. Se irritaban cuando se publicó en *La Estafeta Literaria* en 1957, una versión mutilada del soneto de Machado a Guiomar que comienza:

Perdón, madona del Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,
con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino...

(Poesía y prosa 817)¹⁹

¹⁸ Guillén a Ruiz de Conde, 8 de marzo de 1965.

¹⁹ Entre los papeles de Ruiz de Conde, Wellesley, se conserva el recorte de *La Estafeta Literaria*: L. de la V., “La soledad del poeta fuera de las tierras de Castilla”, 16 de febrero de 1957; tema de uno de los capítulos del libro de Ruiz de Conde, *Antonio Machado y Guiomar*.

En carta a Justina del 25 de noviembre de 1969, Guillén recuerda haber pasado un domingo en Wellesley, hacía años, “consagrado por mí a dar vueltas al soneto” presentado en *La Estafeta Literaria* como... ¡un canto a la Virgen del Pilar!, “enraizado en los íntimos fervores [religiosos] del poeta”, prueba—según el articulista—de que Machado fue el escritor menos “liberal” de su generación.²⁰ Se extrañaban también los dos cuando su admirado Oreste Macrí, en un primer momento, identificaba a Pilar con Pilar Millán Astray.²¹ Cuando la “Mado-

²⁰ “Ajeno, por tanto, a toda ideología política [...] es Machado entonces el menos liberal del grupo en que se le ha encuadrado generacionalmente, porque el poeta traía en el alma el arraigo profundo de hondas tradiciones espirituales que habrían de hacer imposible la existencia de una base en que afirmarse ninguna ideología partidista, y menos en esa en la cual, posteriormente, se le ha querido situar”.

²¹ Escribe Guillén a Ruiz de Conde desde Florencia, el 25 de noviembre de 1964: “Pues bien, aquí veo con gran frecuencia a Macrí, gran amigo y machadiano de primer orden. Pero me le he encontrado sumido en el embrollo enigmático —¿enigmático a estas alturas?— de la identificación de Guiomar. Un español de Suiza, un señor Lorenzo, le ha hecho dudar sobre lo obvio —Guiomar— Pilar Valderrama —y pensar en lo inaudito: que Guiomar sería...Pilar Millán Astray. He discutido con Macrí. Pretende que no hubo nunca relación entre la familia liberal de Pilar Valderrama y la familia franquista de Concha Espina. [frase tachada]. Que esta Pilar no ha dado prueba alguna de ser la musa de Machado. Que el teatro de Millán Astray se parece al de los Machado. Que las cartas a Guiomar están en poder...¡del General de los Jesuitas! A mí todo ello me parece de una absoluta irrealdad. Yo he invocado la autoridad de usted en este asunto. Le agradecería que me escribiese unas líneas sobre el supuesto problema. (Todo esto entre nosotros, por Dios...)”. Del “señor Lorenzo” (Félix Lorenzo, exiliado español residente en Ginebra), que “asediaba” a Macrí (Trentin 242-248), a Valderrama (Archivo JG 97/38 (19) y a otros con sus teorías peregrinas sobre la identidad de Guiomar, se conserva, entre los papeles de Ruiz de Conde, una larguísima carta a Consuelo Bergés, del 19 de abril de 1964. Responde Ruiz de Conde a Guillén el 22 de enero de 1965, recién publicado su libro *Antonio Machado y Guiomar* y consciente de haber establecido la verdadera identidad de Guiomar: “En el libro recojo los artículos que escribí (a trancas y barrancas, siempre a matacaballo, y además, cogida en mis propias redes, las de callar, las del otro honor—y el honor del otro—) acerca de Guiomar. Ahora creo que la cosa está clara, incluso tan clara que si hubiera hombres en el asunto tendría que haber un duelo: porque entre lo que se me escapa quizá en lo que escribí y lo

na del Pilar” se quejó de que el libro de Ruiz de Conde hubiera revelado detalles biográficos que permitían identificarla, y que los “malintencionados” pensarían que ella—la musa—quería beneficiarse de su asociación con el gran poeta, Ruiz de Conde le aseguraba que solo unos pocos sabían su identidad. Como si se hiciera eco de su colega Guillén, sugirió la comparación con Francia. Escribe Justina a Pilar:

es una lástima que el escaso interés que las letras despiertan en España no me permita decir ‘lo sabe todo el mundo’. Si fuera en Francia, así sería, y tú, si te decidieras a decirlo, serías famosísima y te darían una pensión de la Academia; desgraciadamente, en España, el interés por la poesía es menor; pon las cosas en su lugar y verás que el que se sepa o no, no tiene tanta importancia. Los que lo saben, lo callan, porque tú quieres, claro.²²

A lo que responde Pilar, irritada: “¿No sabes que a Francisca Sánchez [el gran amor de Rubén Darío] le concedieron una pensión aquí, en España, hace unos años? Pero yo no soy Francisca Sánchez. Y no lo digo despectivamente ni orgullosamente; no es cuestión de orgullo, es cuestión de diferencias.”²³ Cuenta Guillén lo que —según Pilar— pasó con las cartas de Machado cuando esta huyó a Lisboa al comienzo de la Guerra Civil: “Nuestra poetisa cogió al azar unas cuantas y todas las demás las quemó en la chimenea del salón. Auto de fe, acto ineludible. ¿La España Eterna?”²⁴ En el libro de Ruiz de Conde apreciaba Guillén la cautelosa mezcla de “datos y análisis, historia y crítica”—resolución satisfactoria de la disyuntiva men-

que me han puesto en la solapa del librito, ya verá usted que incluso yo quedo ‘deshonrada’”.

²² Justina Ruiz de Conde a Pilar de Valderrama, 8 de abril de 1965. Justina Ruiz de Conde Papers, carpeta 23.

²³ Pilar de Valderrama a Justina Ruiz de Conde, 22 de abril de 1965. Justina Ruiz de Conde Papers, carpeta 23.

²⁴ Jorge Guillén, “Prólogo a *Sí, soy Guiomar*, de Pilar de Valderrama”, reimpreso en *Obra en prosa* 721. La narración de Valderrama de cómo cogió “al azar” algunas de las cartas de Machado y quemó el resto ha sido recreada, con detalles pintorescos, en la novela de Nieves Herrero (508-509) y cuestionado por los editores más cuidadosos y recientes de las cartas, Depretis (39) y Doménech (239).

cionada antes, entre vida y obra. “¡Bien, bien!”, escribe. Hoy no se podría decir más, dentro de los límites de la discreción”.²⁵

De esa discreción dan evidencia las carpetas en las que Ruiz de Conde guardaba el dossier de Guiomar—es decir su propia correspondencia con Valderrama, con Guillén, con Concha Espina y con Consuelo Berges, al donarla a Wellesley College. No sorprende que fuera a Ruiz de Conde a la que anunciara Guillén su intención de donar parte de su archivo y biblioteca a Wellesley. “Libros, papeles... ¿Dónde podrían los míos estar mejor que en un lugar para mí tan caro, donde transcurrieron felizmente mis años de casi juventud y plena madurez?”²⁶

*

Mejor conocidos que su interés en identificar a Guiomar y en preservar las cartas amorosas de Machado, son los esfuerzos de Jorge y Teresa Guillén y de su muy querido Jaime Salinas, por salvar de la destrucción las cartas y poemas que Pedro Sali-

²⁵ Jorge Guillén a Justina Ruiz de Conde, 8 de marzo de 1965. Justina Ruiz de Conde Papers, carpeta 23.

²⁶ Jorge Guillén a Justina Ruiz de Conde, Cambridge, 8 de marzo de 1971. “Se trata de papeles y de libros. Los papeles pertenecerán—‘el día de mañana’—triste expresión—a Claudio, mi hijo. Pero yo los depositaré en Wellesley, y allí probablemente se quedarán. Todo ello se llevará a cabo más tarde. (Estoy muy lejos de haber seleccionado y ordenado mis papeles.) / Los libros serán—muy pronto—un regalo a esa Biblioteca. Deseo desprenderme de volúmenes literarios—en general de lengua española—que en una biblioteca pueden ofrecer interés objetivo, pero a mí me son menos necesarios ahora. Ahora lo que me hace falta es sobre todo *sitio*. Estamos ya haciendo esa selección, y el mes próximo podrá realizarse el traslado. Entonces hablaremos”. En septiembre de 2019, los hijos de Teresa Guillén y Stephen Gilman—Antó, Anita, e Isabel—prolongaron esa generosa tradición familiar, donando a la biblioteca de Wellesley una amplia selección de los libros de poesía contemporánea—muchos de ellos con dedicatorias de los poetas—que habían formado parte de la biblioteca personal de sus padres. Otros libros valiosos que habían pertenecido a Jorge Guillén o a Teresa fueron donados a Houghton Library (por ejemplo, un ejemplar dedicado de la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas*) y a las bibliotecas de Boston University y Simmons University (primeras ediciones de los libros de Pedro Salinas, algunas de ellas con dedicatorias a Edith Helman y a su marido Ben).

nas había dirigido a Katherine Whitmore, la joven norteamericana que le había inspirado el ciclo amoroso de *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*: historia que se conoce gracias a las investigaciones y ediciones de (entre otros) Enric Bou, de Montserrat Escartín, de Janette Becerra, Ruth K. Crispin, Andrés Soria Olmedo, y Laurie Garriga. Como sabemos, Guillén repudiaba lo que llamaba la “conclusión monstruosa” de Leo Spitzer (27): que la amada de *La voz a ti debida* se reduce al yo del poeta; que en la poesía amorosa de Salinas la mujer solo vive “en función del espíritu del hombre” y no es más que “un ‘fenómeno de conciencia de éste’”.²⁷ Contra esa noción de Spitzer van los hermosos versos de “La musa retirada” sobre *The Aspern Papers*:

¿Fue quizás el fantasma
De un hombre que soñase
Con la belleza purificadora?
Allí está. No es ficción. No es un concepto.
En su palacio, junto al agua viva,
Es ella siempre: musa
–Con un alma en su carne–
Del verso que volando desde un nido
Asciende hasta su cúspide,
Más allá de los bosques olvidados.

Los poemas, las cartas y en su reino
La mujer para siempre ya reinante.
(Aire nuestro II:95)

Decía Teresa que, a pesar de lo estrecho de su amistad, y a pesar de que el epistolario con Germaine revela ciertas sospechas de su padre, Salinas nunca había compartido con él la

²⁷ Ver el prólogo de Guillén en Salinas 1975, p. 11. Hasta cierto punto, Katherine Whitmore compartía la idea de Spitzer con respecto a la idealización de la amada de *La voz a ti debida*. “The poems of sorrow have more basis in actual happening than those of *La voz*, which, for the most part, were creation of the poet’s imagination and desire”. Whitmore a Guillén, 27 de abril de 1971, bMS Span 100.7 (19) Ver también la carta a Guillén de mayo de 1966 editada y comentada por Garriga (116): “[Leo] Spitzer escribió que la amada no existía, pero puede que acertara. Al mismo tiempo, ¡yo vivía como si lo fuera! ¡Y creía serlo!”

historia detrás de los poemas amorosos. De ahí también el excepcional interés y persistencia de Guillén en desvelar lo que no le había contado el amigo.

En su artículo, Spitzer declara su admiración por Salinas como “pensador y poeta”—“es un viejo amigo mío y un compañero en la universidad donde enseñamos [Johns Hopkins] y (su oficina en Gilman Hall está justamente pared por medio de la mía)” (34). Es irónico que, en su propia oficina, pared por medio, guardara Salinas los manuscritos de algunos de los poemas amorosos,²⁸ y quizás, algunas de las cartas de Whitmore. Volvía a presentarse la posibilidad de que se extraviara o que se destruyera la *otra* parte de esa correspondencia: las cartas y los poemas inéditos enviados a ella, o que la publicación de los poemas fuera suprimida por los que habían sufrido por el comportamiento de Salinas.²⁹ Y como Guiomar, Whitmore se

²⁸ Sobre el grupo de poemas de Gilman Hall, ver Escartín, ed. *Largo lamento*, p. 68.

²⁹ La noticia de que “una muchacha puertorriqueña de N Jersey College”—Diana Ramírez de Arellano—poseía “las versiones y el manuscrito de *La voz a ti debida*” dejados por Salinas en su despacho del Centro de Estudios Históricos en 1936, y que “les piensa utilizar para un supuesto estudio de la poesía de don Pedro” (*Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*, 1956) fue motivo de profunda consternación en casa de Solita Salinas y Juan Marichal. En carta a Jorge Guillén del 13 de diciembre de 1954, escribe Marichal que dicha publicación “haría por ahora un daño grande a la obra de Salinas” y sería un “posible motivo de profunda perturbación para Jaime [Salinas], el único ignorante en todo esto” (Archivo Jorge Guillén/63/14, BNE; ver también la copia de una carta de León Sánchez Cuesta a Solita Salinas del 11 de diciembre de 1956 sobre el mismo asunto. Le había contado Marina Romero que “el original de esta obra lo cogió Josefina Romo de la mesa de trabajo de Pedro en el Centro, supongo que con los demás papeles que él allí tenía; se lo llevó a Estados Unidos y se lo dejó a Diana para su trabajo [...] Hay que enterarse bien de la exactitud de esta historia, y ver de recuperar ese original y los demás que pueda tener la Srta. Diana” (Archivo León Sánchez Cuesta, Residencia de Estudiantes, Madrid). Por la misma época—¿1956? —“Francisco Ruiz Ramón, entonces becario del CSIC, rescató al azar de una gran caja de papeles dos carpetas con versiones y variantes de textos antes publicados en *Razón de amor*, así como otros que contenían conferencias, apuntes para cursos, etc. Todas a punto de desaparecer en una limpieza general de los locales que antes de la guerra habían pertenecido al Centro Histórico Nacional” (sic. Escartín

distanciaba de su imagen poética; se sentía ajena a la que había vivido en los pronombres—en el tú—de la poesía amorosa. Escribió Whitmore a Guillén en 1962, más de una década después de la muerte de Salinas: “*I do not want to be known*”, “y aparte de eso no quiero que me miren ojos jóvenes y que digan con Campoamor, ‘Santo Dios, ¿esta es aquella?’”³⁰ Y más tarde: “*I have a deep and stubborn block against opening the pandora box of los amores Pedro y Katherine*”.³¹ Y en otra carta: “El escarbar en la vida privada de los muertos siempre me parece una profanación”.³² Insiste en otra: “Mi historia no se escribirá nunca, y no es necesario que se escriba”.³³ He explicado en otra ocasión, hace años, cómo, al intentar conquistar la resistencia de Whitmore y poner a salvo esos papeles, Guillén revivió en la

Gual, *Poesía inédita*, 77, citando de un artículo de John Crispin. Desconozco el paradero actual de dichos manuscritos. Otro motivo de preocupación era la publicación póstuma de *Largo lamento*, que puede seguirse en la correspondencia de Marichal, de Jaime Salinas (ver, por ejemplo, su carta del 4 de agosto a Guillén; Archivo Jorge Guillén, 87/29 36), y de Guillén. El 23 de febrero de 1956 escribe Marichal a Guillén: “Desde luego le enviaremos a Ud. los textos del libro inédito (cuyo texto presenta numerosos problemas) antes de hacer nada. Me refiero ahora a los pocos poemas que vamos a escoger. Desde luego, no vamos a mencionar para nada el título del libro, ni cosas del MS., su estado, cómo lo encontré, etc. Todo esto, se queda para la historia futura, bien futura” (Archivo Jorge Guillén 63/14). Para la historia textual del libro, es imprescindible el estudio y edición de Escartín Gual.

³⁰ En inglés en el original: “And then besides, I hate to have young eyes gaze upon me and say with Campoamor, ‘Santo Dios, esta es aquella’”. Katherine Whitmore a Jorge Guillén, 16 de septiembre de 1962. Katherine Prue Reding Whitmore, *Letters to Jorge Guillén, 1962-1976*, bMS Span 100.7 (19), Houghton Library, Harvard University. Cita Whitmore de memoria los célebres versos de Campoamor: “(—;Santo Dios! ¿y este es aquél?) / (—;Dios mío! ¿y esta es aquella?)”

³¹ Whitmore a Jaime Salinas, 20 de noviembre de 1975, bMS Span 100.7 (19).

³² En inglés en el original: “The digging around in the private life of the departed always seems to me a profanation—letters written for one person’s eyes open for the curious eyes of the world to see. Perhaps enriching for scholarship but not my kind.” Whitmore a Guillén, 16 de septiembre de 1962, bMS Span 100.7 (19).

³³ “My story will never be written—nor need it be”. Whitmore a Guillén, 27 de abril de 1971, bMS Span 100.7 (19)

imaginación—y en un poema de *Homenaje*—la novela de Henry James, *The Aspern Papers*, cuyo narrador visita a la musa de un poeta norteamericano, Jeffrey Aspern, en una misión salvadora algo parecida.³⁴ En sus reflexiones sobre esa novela le acompañaría, unos años más tarde otra “musa”—la suya—la de *Amor a Silvia* (Mochi-Sismondi 272). Pero de momento, invita Guillén a Whitmore a revivir con él su pasado con Salinas: “Un P[a]sado de tal calidad no puede ni debe ocultarse”, le escribe. “¡Relea los *Aspern Papers*!”³⁵ En Houghton Library, Harvard University quedan rastros de una lucha de más de una década, iniciada por Guillén y llevada a cabo por Teresa y por Jaime Salinas, para salvar las cartas y poemas que poseía Whitmore, y las cartas de Whitmore a Guillén y a Jaime, de quien también se hizo amigo, y ponerlas a disposición del público, aunque fuera con lo que llama Guillén “discretos aplazamientos”.

A la declaración de Whitmore—*I don't want to be known*— responde Guillén desde Florencia en una hermosa carta en que se entrecruzan, como en el caso de Guiomar, lo íntimo con lo público y lo político:

Comprendo su reacción, sus reacciones – fatalmente contradictorias. Por una parte, la reserva. Por otra, el íntimo, radiante, gozoso orgullo. Las indiscreciones molestan. Pero ¿cómo y por qué evadirse de la Historia—o sea, de la Verdad? Usted no puede coincidir con los enemigos de la Verdad. Uno de ellos me decía: “Hay que raer y borrar todo eso de la biografía de don Pedro. Hay que hacer creer que todo fue para M.”³⁶ ¡Qué horror! Esa falsificación, en nombre de la peor España, me repugna, me horroriza. Otro, joven, “oficial” del salinismo, en cierto discurso ya comenzó a insinuar que la voz era debida a M[argarita].³⁷ En Puerto Rico me encontré con la impostu-

³⁴ “Jorge Guillén y la amada de Salinas: *The Aspern Papers*”: Conferencia leída en la Fiesta de la Lengua, 23 de abril de 2002, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras.

³⁵ Copia de una carta de Jorge Guillén a Katherine Whitmore, el 13 de noviembre de 1962, bMS Span 100.7 (6), Houghton Library, donado a Houghton por Jaime Salinas, 26 de noviembre de 1992.

³⁶ Margarita Bonmatí Botella (1883-1953), esposa de Salinas.

³⁷ Molestaba a Guillén que en un prólogo a la traducción de Bernard Sesé de *La voz a ti debida*, surgiera Mathilde Pomès que los poemas se dirigían a Margarita. Entre los materiales relativos a la poesía amorosa de Sa-

ra, creída por algunos, de que la Musa era gloria de aquella isla. Hice investigaciones con empeño. Y no encontré, claro, el menor vestigio que hubiera justificado la mínima ambigüedad. ¿Y aquella historia, la verdadera, cuya expresión forma parte de nuestra cultura, va a ser tergiversada gravísimamente? ¿Se va a enlodar lo que de otro modo quedaría limpio—en su fondo dramático? Sería algo así como la “operación Stalin”, cuando se intentó eliminar a Trotsky como compañero de Lenin. Todo eso turbio, sucio, ñoño, provinciano, me entristece y me preocupa ya: son los posos de la peor España, de la peor burguesía.

¡Qué vamos a hacer! A lo hecho, pecho. Hay que cargar con la propia vida, y más aún, con lo que gloriosamente, dichosamente, profundamente fue vivido. Tiene usted que ir pensando en cómo preservar el Tesoro. Porque usted posee un tesoro que sería sacrílego destruir. Otra cosa es que se procuren discretos aplazamientos, prohibiciones

linas que conservó Guillén figura el extracto de una carta suya a Pomès desde Florencia, el 12 de diciembre de 1966: “Conocí al señor [Bernard] Sesé, muy simpático. Me ha enviado su *Voz a ti debida* en francés. Todavía no le he contestado. Tu prólogo, interesantísimo. Pero aquella voz, la del poeta, no fue la debida, *hélas*, a Margarita, como todo el mundo sabe, sobre todo, *hélas*, Margarita lo supo.” Se conserva también el extracto de una carta de Guillén a Sesé, del 17 de diciembre de 1966: “Lo que me ha sorprendido es el prólogo de Matilde, a quien yo quiero y admiro tanto (desde 1918). Como todos los lectores de Salinas saben, y no solo su amigo íntimo, y con absoluta certeza, es que la voz del poeta en ese libro no es la debida a la esposa (poemas dedicados a Margarita hay en los tres primeros libros). Ya escribí a Matilde sobre ese punto—obvio”. Houghton, bMS Span 100.7 (27).

La voz que menos se oye, en todo lo que se ha escrito sobre Guillén, Salinas y Whitmore, es la de Margarita Bonmatí, que revela sus sentimientos sobre el libro (“Il n’y a qu’avec toi que je parle de ‘Amor en vilo’ et de ‘La Voz a ti debida’”; 16 de enero de 1934) y sobre su relación con Salinas, en su correspondencia con su íntima amiga, Pomès. Hay una transcripción de esa correspondencia en los papeles de Juan Marichal, Harvard University Archives. Véase, por ejemplo, la carta del 14 de mayo de 1935: «Ne souffre pas pour moi [...] notre horizon s’éclaircit. Je suis plus femme que jamais, c’est après tout le baptême de l’amour, je le mérite maintenant, et c’est a présent qu’il est bien a moi cet amour, je le supère, puisque je voudrais toujours l’emporter jusqu’a la mort. Personne ne me lo quittera, même celui qui me le comunica. Et puis voilà, ma chérie, embrasse moi bien fort, tu vois que je suis aussi gèneuse que toi. Garde mon secret et si tu veux m’aide par quelques paroles et pensées qui m’animent a ne jamais être une sacrifiée d’amour sinon un oiseau qui chante malgrè tout: que cette vie est merveilleusement belle. —Margarita».

de lectura hasta sabe Dios qué fechas póstumas. ¿Qué será de los papeles de Antonio Machado, hoy en posesión de Guiomar, y más tarde, bajo el peso de tantas Inquisiciones en España? En América, esos peligros—la familia, ciertos “compañeros”, ciertos admiradores—pueden evitarse.³⁸

Las fuerzas contrarias—las de la publicidad y de la reserva íntima—están expresadas en un poema de *Homenaje*, “Cartas”:

Esas cartas de amor que leen otros,
 Esas cartas que, frías y desnudas,
 Resistiéndose tiemblan de vergüenza
 Frente a los ojos que entrevén obscenos
 Los actos inocentes, los más puros,
 Esas cartas raptadas, violadas
 Quizás por otro amor—irresistible.³⁹

La publicación por Jaime Salinas en la editorial Barral de una nueva edición de la *Poesía completa* de su padre—1975—editada y con una “Cronología biográfica” de Solita Salinas y prólogo de Guillén, le ofreció a Whitmore la oportunidad de explicarle a Jaime, por carta y en persona, como había hecho antes con Guillén, las circunstancias de las que habían surgido algunos de los poemas.⁴⁰ Al visitarla Jaime en California

³⁸ Copia de una carta de Jorge Guillén a Katherine Whitmore, BMS Span 100.7 (6), citada previamente por Escartín Gual (2019, p. 218).

³⁹ “Cartas”, Aire nuestro II: 501, empezado en abril de 1961 y terminado en agosto de 1964 (Barrero, 1552). El “otro amor—irresistible”, ¿es el del investigador?

⁴⁰ Ver la carta ya citada de Katherine Whitmore a Jaime Salinas, el 20 de noviembre de 1975 (“having to write [this letter] makes me dig deep in memory and emotion”). “...my life was letters, letters, wonderful letters. And poetry. I was baffled by some of the more passionate poems—wondering whether they applied to me. But read p. 256, ‘Qué alegría vivir...’ Beautiful poem! The ‘paisaje blanco’ was my white landscape. And the ending—that’s true too in its fashion. He was with me just as I was with him... ‘Qué paseo de noche...’ (289)”. Véase también la carta de del 19 de agosto de 1975, donde Whitmore le agradece a Jaime Salinas el envío de *Poesías completas*, “a beautiful volume *in toto*: paper, print, spacing, index [...] to make endpapers of a facsimile of your father’s never-to-be-forgotten *letra* in green ink was

en aquel año, estuvo—según Whitmore—“encantador- natural, abierto, afectuoso. ¡Qué bien me hizo poder hablar franca y tranquilamente con un miembro de la familia!” (Garriga 139).⁴¹ Le había hecho “cavar más hondo en sus recuerdos y en sus emociones” y el conversar con el hijo ofrecía “something like absolution”, ayudándole a resolver “un penoso complejo de amor, resentimiento, dolor y culpabilidad, que [le había] mantenido mudo durante más de un cuarto de siglo”.⁴² Surgió otra correspondencia, más breve, en la que Whitmore le da las gracias por haberle enviado un ejemplar de *Poesía completa*, publicado en Barral 1975 e intenta contestar sus preguntas, ayudándole a comprender al que le había parecido un padre demasiado distante y el trágico intento de suicidio de su madre, motivado por la relación de su padre con Whitmore. “It is not surprising that from the summer of 1932 until the family came to live in Wellesley your father’s attention was distracted from family affairs”.⁴³

I keep thinking about things you said about your father. He hurt you, didn’t he? I saw that side of him, but that isn’t my image of him at all. I remember his ebullience, his wit, the magic play of his poetic imagination that enthralled me. It was like living fire sometimes. Didn’t you know him that way You must have done so, of course,

a stroke of genius. [...] You have no idea how happy I am to have met you and feel that you are my friend. It has helped to resolve a painful complex of love, resentment, sorrow and guilt that has kept me dumb for a quarter of a century. Now I am putting my things in order and shall write—or finish writing for posterity “The true story of P. and K. (as if I could ever!)”. Houghton Library, bMS Span 100.7 (21).

⁴¹ En carta a Guillén del 28 de noviembre de 1976, añade Whitmore: “I did not hear from Jaime for a year. A short time ago he sent me the book of prose *Solita* edited with a note saying that he was well and working hard. I am not sure what he wanted me to tell him but naturally did not go into details about my private life. I am fond of him—and sorry for him, for he seems to be a troubled soul”. bMS Span 100.7 (19).

⁴² Katherine Whitmore a Jaime Salinas, el 20 de noviembre de 1975; “having to write [this letter] makes me dig deep in memory and emotion”. Pedro Salinas Additional Papers, Houghton Library.

⁴³ Katherine Whitmore a Jaime Salinas, 20 de noviembre de 1975, Houghton bMS Span 100.7.

but family relationships are so complicated. I'd like to help you to know him better.⁴⁴

En otra carta resume para el hijo lo que el padre había compartido con ella sobre su niñez:

He told me a little about it. He was a sickly child and his widowed mother hovered over him. At the close of the afternoon the two of them would sit in the semi-darkness saying the rosary together. Or he would stand for hours at the window watching people go and come from the barrios bajos—among them, Pérez Galdós. He was a lonely child and lived in his imagination. Life centered on him. It is significant, I think, that he married an older woman who in turn made him the center of her life. He was a kind of wunderkind—and because he was, maybe he didn't know how to be a father. The episode you recount about not wanting you to enlist "because your father would worry" is so typical. He was hyper apprehensive and hyper-sensitive—like a sensitive plant whose leaves curl if you touch them. He [would] go into despair over such simple and harmless things I did from time to time! [...] You can probably blame me for his neglect of you as a child, for with the attentions with which he showered me I don't know how he had time to eat. Long wonderful letters (How tragic that they were burned!) But Jaime, if it hadn't been I, it would have been someone else. The fortune teller in Paris that summer predicted for him the discovery of "la grande passion" and he was looking for it. That poem..."en leves mundos frágiles/hemos vivido juntos" describes our whole first year. The ocean between us, letters going and coming—truly "un amor en vilo". It grew dark when we found ourselves in a world that had no place for us. But in spite of the sorrowful ending we had that great love and inspiration when we most needed and out of it came great poetry. Of that I am proud.⁴⁵

La edición, las conversaciones y la correspondencia con Jaime sirvieron de estímulo para que ella donara su "tesoro"

⁴⁴ Katherine Whitmore a Jaime Salinas, el 1 de agosto de 1975. Houghton bMS Span 100.7.

⁴⁵ La carta está fechada "Pasadena, Ca., September 8", sin año. bMS Span 100.7 (19). Sobre las "infructuosas discusiones" entre Pedro Salinas y su hijo sobre el alistamiento de éste en el American Field Service ("No veo ninguna razón para que tu madre y yo tengamos que vivir angustiados pensando en lo que te pueda pasar a ti"), ver Jaime Salinas *Travesías* 194.

a Houghton Library en 1979. Desde luego, es impresionante la persistencia de Guillén—lo que llama Garriga (29) la “conciencia archivera”—, expresada en listas de poemas y apuntes biográficos, mientras intenta reconstruir la relación Whitmore/Salinas—y las listas, en mano de Teresa, de la “saliniana” de su padre, que ella misma llevó a Houghton, en 1986, en una caja de cartón que exploró por primera vez Andrés Soria Olmedo al editar la correspondencia de Salinas y Guillén (1992), y que llamábamos, en aquel entonces, “el *Vodka box*”, una colección miscelánea conocida hoy con un nombre más sobrio: *Pedro Salinas additional papers*.⁴⁶ Un año antes—en junio y noviembre de 1985—habían donado Teresa y Claudio Guillén a Wellesley College Archives otra colección riquísima: 4 cajas de manuscritos de poesía tardía y prosa temprana de Guillén y sus cartas a Germaine, cuya edición debemos a Margarita Ramírez. La colección de Wellesley la habían iniciado su padre y su segunda mujer, Irene Mochi Sismondi en 1976, al donar los manuscritos de *Y otros poemas* y un diario que había iniciado Irene en los años 60 y que podrá consultarse en 2050.⁴⁷

En uno de los manuscritos poéticos donados, escribe Guillén que le gustaba ver sus papeles y libros de modo que se percibiera en ellos “un alma que luchó con el Caos”:

Me gusta dejar mis papeles
Y libros de modo que se les
Sienta su adhesión al tranquilo
—Por eso esforzado—nivel
De un alma que luchó con el Caos.
Orden: mi mundo en vilo.

(Aire nuestro II: 980)

Cada una de las donaciones de parte de Teresa y de su padre exigió un trabajo previo de ordenación y organización,

⁴⁶ MS Span 100.7. Véase la descripción en <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/1292>.

⁴⁷ “Remarks by Ruth Whittridge at the Presentation of the Papers of Jorge Guillén to the College Archives”, Newsletter of the Friends of the Wellesley College Library 3:1 (Spring 1987): 1.

un acto prolongado de atención: una lucha contra el caos y el olvido y—se puede imaginar—una decisión sobre qué debería preservarse. Muerto Guillén, su viuda Irene describió lo que sentía al revisar la correspondencia con él; musa también ella, pero “Che fortuna [ser] una Musa così poco inquietante: gentile, modesta, non portata alla vita sociale e poi timida, sorda”, que no se sentía obligada a dar “versini inedite di fatti consagrati [...] Meglio così, un po’ enigma, un po’ Francisca Sánchez”. Y aun así, ¿qué hacer con las cartas que ella le había dirigido a Don Jorge, cartas en que apenas se reconocía? “Qué sosas, qué insuficientes me parecieron las primeras y qué raro ese idioma mío entere nosotros”. En un arrebato de “resentimento postumo contro me stessa” empezó a destruirlas, salvando como “reliquias”—con las tijeras en la mano—“in qualche mezza pagina qualche riga in cui mi riconoscevo”. Por fortuna, desistió (Mochi Sismondi 256-57).

Con frecuencia las cartas de Teresa, como las de su padre, parecen derivar en ese orden y en esa “felicidad tan cotidiana” y familiar que pregonaba Guillén. “Vida tan cotidiana! ¡Sin disculpa!”, exclama el padre en carta a su hija, el 10 de febrero de 1983, como si se acordara del poema de veinte años antes.⁴⁸ El epistolario de su hija expresa una “aguda normalidad” extraordinaria: cuando habla, por ejemplo, de “aquella España”, aquel Madrid ya lejano de los años 60, donde Teresa está alquilando un piso (sabe que el detalle va a picar a su padre) en el cruce de la Avenida del Generalísimo y la Avenida de Juan Ramón Jiménez. “Sabes, papá, que Juan Ramón Jiménez se cruza [también] con la Avenida de Concha Espina, más grande. No hay derecho—¡pobre Juan Ramón!”⁴⁹ O escribe sobre Nerja (“la playa plagada de amistades”)⁵⁰, o Columbus, Ohio, o Wellesley, o el Cambridge de Raimundo Lida, de Harry Levin, de Amado Alonso, de Juan Marichal y Solita Salinas, las clases de Octavio Paz o las conferencias de Borges. A veces las cartas de padre

⁴⁸ Véase la selección de las cartas de Jorge Guillén a Teresa Guillén en <https://guillen.linhd.uned.es/antologia/>

⁴⁹ Teresa Guillén a Jorge Guillén, 17 de enero de 1968, Wellesley.

⁵⁰ Teresa Guillén a Jorge Guillén, 7 de agosto de 1975, Wellesley.

e hija son poco más que el recuento cariñoso de los amigos a quienes han visto. La nómina de nuevos y antiguos amigos tiene en sus cartas algo de letanía o de oración celebratoria.

*

Todo el que haya pasado horas en un archivo conoce la sensación del tiempo suspendido y la de estar inmerso en otra realidad. Es lo que sentí al explorar las colecciones ya citadas y otra de las donaciones de Teresa, la del archivo de su marido Stephen Gilman, muerto en Cambridge, Massachusetts en 1986: una colección riquísima de cartas familiares, documentos biográficos y autobiográficos, y manuscritos de su obra crítica.⁵¹ La exploración de cualquier colección de papeles personales le da al investigador—por lo menos a este investigador—la sensación de intruso, y hace pensar en la cuestión planteada por Guillén hace ya un siglo: ¿qué importancia pueden tener estos documentos para la lectura de la obra literaria? Tarde o temprano, surge la pregunta: “¿Qué hago yo aquí?” Tuve el privilegio de ser colega de Stephen Gilman en Harvard durante tres años mientras mi mujer, María Estrella Iglesias, asistía a sus clases y yo escribía y reescribía un libro—la vida y obra de un poeta del siglo XVI. Y un día, no hace mucho, en el archivo de Harvard, al fondo de una de las cajas en que se guardaban los papeles de mi antiguo colega, vi la fotocopia de un artículo sobre otro poeta de esa época, Baltasar del Alcázar. Al sacarlo de la caja, encontré una nota en mano de Steve:

Christopher, thought you might be interested in this piece which you would otherwise never come across. Return please.⁵²

Se lo había guardado, seguramente, entre sus papeles con la intención de pasármelo. Lo devolví a la caja, sintiéndome menos intruso y maravillándome de esta última atención

⁵¹ Papers of Stephen Gilman, circa 1938-1989 and undated. Harvard University Archives, HUGFP 115.72.)

⁵² “Christopher, pensaba que te podría interesar este artículo que, de otra manera, no habrías encontrado nunca. Devuélvemelo, por favor”.

suya y de las de Teresa y de su padre, que dejaron, en sus innumerables regalos, en frágiles andamios de papel, “firme historia [que] en el hoy profundo grana.”

Brookline MA, junio de 2023

Obras citadas

- Baamonde, Miguel Ángel. *Guiomar. Asedio a un fantasma*. Valencia: Alupa Editorial, 2009.
- Barjau, Eustaquio. “Antonio Machado—Guiomar. Entre la realidad y la fantasía”. Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado. Córdoba, 7-11 noviembre, 2005. Sevilla / Córdoba: Editorial Renacimiento / Ayuntamiento de Córdoba, 2006.
- Becerra, Janette. “Las cartas de Pedro Salinas a su musa”. *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico), XXXI (2003): 259-270.
- Crispin, John. “Una nueva edición de la poesía de Pedro Salinas”, en C. Morón y M. Revuelta (eds.) *Pedro Salinas, Estudio sobre su praxis y teoría de la escritura*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, 59-73.
- Escartín Gual, Montserrat. *Pedro Salinas, una vida de novela*. Madrid: Cátedra, 2020.
- Espina, Concha. *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. Madrid: Lifesa, 1950.
- Garriga Barbosa, Laurie Mar. *Nueva luz sobre Pedro Salinas: el epistolario de Katherine Whitmore a Jorge Guillén*. Edición y estudio. 2013. Universidad Complutense, tesis de maestría.
- . “Raíces y alas: Puerto Rico y el archivo transnacional de Juan Ramón Jiménez”. Tesis doctoral, Boston University, 2021.
- Gibson, Ian. *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid: Aguilar, 2006.
- Guillén, Jorge. *Aire nuestro. Cántico. Clamor*. Edición crítica de Óscar Barrero Pérez. Barcelona: Tusquets, 2008.
- . *Aire Nuestro. Y otros poemas. Final*. Edición crítica de Óscar Barrero Pérez. Barcelona: Tusquets, 2008.
- . *Cartas a Germaine (1919-1935)*. Edición de Margarita Ramírez. Prólogo de Guillermo Carnero. Barcelona: Galazia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010.

- . *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a Cátedra de Lengua y Literatura Españolas (1925) y otros inéditos (1925-1939)*. Edición, estudio preliminar y notas de Guillermo Carnero.
- . *El hombre y la obra*. Edición, prólogo y notas de K.M. Sibbald. Valladolid. Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1990.
- . *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets, 1999.
- y Oreste Macrí. *Cartas inéditas (1953-1983)*. Edición de Laura Dolfi. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Hall, Cristóbal. *Cartas de Cristóbal Hall a Juan Guerrero y tres pintores de Murcia*. Ed. Manuel Hernández, Mario. "Enemistad primera entre Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda (con una prosa nerudiana desconocida sobre el escultor Alberto)" Ms. inédito.
- "Odio entre Juan Ramón y Neruda". Diario 16, Suplemento "Culturas", 4. Madrid, 5 de mayo de 1985, I-II y IV.
- Herrero, Nieves. *Esos días azules*. Segunda edición. Barcelona: Penguin-Random House, 2019.
- Lagnier, Jean-Marc. «Pilar de Valderrama (1889-1979)». Voix contemporaines. <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=370>.
- Machado, Antonio. *Cartas a Pilar*. Edición y prólogo de Giancarlo Depretis. Madrid: Anaya & Mario Muchnikm, 1994.
- . *Epistolario*. Edición anotada de Jordi Doménech. Introducción de Carlos Blanco Aguinaga. Barcelona: Octaedro, 2009.
- . *Poesía y prosa. t. II. Poesías completas*. Edición crítica de Oreste Macrí (Madrid: Espasa-Calpe, 1988).
- Maurer, Christopher. "Más allá de Eco y Narciso: J.R.J. y Jorge Guillén". *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*. Ed. Francisco Javier de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Caja Murcia, 1994. 207-223.
- . *Memoria y vida en Jorge Guillén (1947-1965)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2000.
- Mochi Sismondi, Irene. *Alla rinfusa* (en dos idiomas). Ed. Laura Dolfi. Lucca: Mauro Baroni editore, 2005.
- Newman, Jean Cross. *Pedro Salinas and His Circumstance*. Puerto Rico: Inter American University Press, 1983.
- . *Pedro Salinas y su circunstancia: biografía*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004
- Ramírez de Arellano, Diana. *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*. Madrid, Biblioteca Aristarco, 1956.
- Río, Angel del. "El poeta Pedro Salinas: Vida y obra". *Revista Hispánica Moderna*, año 7, núms. 1-2, 1941, pp. 1-32.

- Ruiz de Conde, Justina. *Antonio Machado y Guiomar*. Madrid: Insula, 1964.
- Salinas, Jaime. *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia privada*. Edición de Enric Bou. Barcelona: Tusquets, 2020.
- . *Travesías. Memorias*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Salinas, Pedro. *Cartas a Katherine Whitmore, 1932-1947*. Edición de Enric Bou. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . *La voix qui t'est due (Poème)*. Preface de Mathilde Pomès. Traducción de Bernard Sesé. París: Centre de Documentation Universitaire, 1964.
- . *Largo lamento*. Edición de Montserrat Escartín Gual. Barcelona: Crítica, 2005.
- . *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Edición crítica de Montserrat Escartín Gual (poesía) y Enric Bou (narrativa y teatro), Cátedra, 2007.
- . *Obras completas III. Epistolario*. Edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Cátedra, 2007.
- . *Poesías completas*. Ed. Soledad Salinas de Marichal. Prólogo de Jorge Guillén. Segunda edición, Barcelona: Barral Editores, 1975.
- . *Poesía inédita*. Edición de Montserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra, 2013.
- . y Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets, 1992.
- . y Jorge Guillén. *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta 1925-1974*. Ed. Juana María González, 2016.
- Spitzer, Leo. "El conceptismo interior de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna*, año 7, núms. 1-2, 1941, pp. 33-69.
- Trentini, Nives. *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*. Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Italianistica, Biblioteca Digitale Moderna, 2004.
- Vara Ferrero, Natalia. *El hombre en la orilla. Sobre la multiplicidad de Pedro Salinas*. Renacimiento, 2016.



Panamá, Agosto 2016 © Gerardo Piña-Rosales

EL FUEGO CATALIZADOR EN
CANCIONES PARA EL INCENDIO (2018)
DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

GERMÁN DAVID CARRILLO
Marquette University & ANLE

Resumen: Este artículo explora las particularidades estilísticas y estéticas de los nueve cuentos que constituyen la segunda antología de Juan Gabriel Vásquez, *Canciones para el incendio*, así como su manejo de técnicas narrativas y su profundización temática de la violencia. Arguye que la aproximación de Juan Gabriel Vásquez a esta lastra social es producto de un nuevo enfoque que atiende a nuevos marcos contextuales más centrados en las repercusiones psicológicas directas o “heridas psicológicas” que los actos violentos provocan en toda la sociedad en general.

Palabras clave: Juan Gabriel Vásquez, *Canciones para el incendio*, heridas psicológicas, violencia

Abstract: This article explores the stylistic and aesthetic particularities of the nine short stories that make up the second anthology by Juan Gabriel Vásquez, *Canciones para el incendio*, his handling of narrative techniques and his thematic deepening of violence. This article argues that Juan Gabriel Vásquez’s approach to this social ballast is the product of a new approach that attends to new contextual frameworks more focused on the

direct psychological repercussions or “psychological wounds” that violent acts cause throughout society in general.

Keywords: Juan Gabriel Vásquez, *Canciones para el incendio*, psychological wounds, violence

Introducción: Un primer contexto

Además de la reciente publicación de su última novela titulada *Volver la vista atrás* (2021) que versa sobre los altibajos de la curiosa vida y obra de los Cabrera - Fausto y Sergio Cabrera, padre e hijo, -destacados directores de teatro y cine de hoy-, Juan Gabriel Vásquez publicó a finales del 2018 una antología de nueve relatos de los cuales algunos cuatro ya habían sido dados a conocer, mientras otros (5) eran inéditos. Dicha antología se titula *Canciones para el incendio*.¹ Daremos cuenta aquí de algunas particularidades estilísticas y de otra naturaleza estética de estos relatos que constituyen su segunda antología, después de *Los amantes de todos los santos* (2008), además de ahondar en las intrincadas relaciones que estos relatos han tenido con su novelística hasta hoy.

Lo primero que llama la atención en este volumen de cuentos es la gran carga semántica que el título conlleva: “Canciones para el incendio.” En un contexto histórico y literario obliga a pensar en el fenómeno de la violencia mil veces contada en múltiples niveles. En efecto, la violencia, como veremos, es una de las grandes líneas temáticas que atraviesa subrepticamente sus relatos. Cabe, sin embargo, hacerse de entrada

¹ Vásquez, Juan Gabriel. *Canciones para el incendio*. Alfaguara, 2018. Los nueve relatos que integran esta antología se titulan: “Mujer en la orilla,” “El doble,” “Las ranas,” “Las malas noticias,” “Nosotros,” “Aeropuerto,” “Los muchachos,” “El último corrido” y el relato que le da título a la antología: “Canciones para el incendio.” *El País de Madrid* acaba de anunciar la incorporación de J.G. Vásquez como invitado especial para que escriba *columnas de opinión* cada dos semanas a la manera en que lo ha hecho con Vargas Llosa, Sergio Ramírez, Elvira Lindo y muchos otros escritores. (*El País*, Madrid, viernes 10 de septiembre, 2021).

algunas reflexiones básicas antes de abordar las propuestas que Vásquez trae a colación, tales como éstas: ¿cuál es la concepción de la violencia que suscita el narrador sobre este fenómeno? ¿Cuáles son las repercusiones de esa concepción de la violencia entre los personajes? y por último, ¿qué relación mantiene esta línea temática con otras de sus obras recientes?

Al enmarcar la obra de Vásquez en el contexto de la ya vieja narrativa colombiana sobre la violencia, conviene aclarar que este fenómeno ha tenido diferentes periodos históricos, además de distintos acercamientos literarios hasta que por fin se ha logrado decantar un fuerte consentimiento crítico sobre un asunto tan quisquilloso. Veamos: Se distingue un primer periodo, al que denominamos “violencia partidista” que se desató en los años 40 y que se intensificó desde 1948 con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, etapa esta que va hasta el comienzo del Frente Nacional en 1958. En la historiografía colombiana ese periodo se conoce como “La Violencia,” en mayúsculas y estuvo caracterizado por la lucha partidista entre liberales y conservadores con el propósito de desplazar al enemigo de determinadas zonas, especialmente, en sectores rurales. El segundo periodo comienza desde la creación del Frente Nacional hasta el presente.² Ya han transcurrido más de 60 años de enfrentamiento entre los gobiernos de corte liberal y conservador, las guerrillas de orientación comunista (FARC, ELN, EPL, entre los más notorios). El tercer periodo, a pesar de que no tiene una fecha precisa de nacimiento, podría ubicarse en 1984, con el asesinato del ministro Rodrigo Lara Bonilla del gobierno de B. Betancur por parte del Cartel de Medellín de Pablo Escobar y sus secuaces, período que abarcaría hasta el momento actual. Es la guerra del narcotráfico, cuyo principal rasgo es la atomización y la permeabilidad de las fuerzas en un conflicto en el que las alianzas han sido complejas y se ha creado la confusa sensación de ser una guerra de “todos contra todos” con participación de viejas fuerzas en conflicto abierto,

² Pacto firmado entre el partido liberal y el partido conservador (rivales históricos durante siglo y medio), para alternar turnos en el poder durante 16 años (1958-1974).

ahora provistas de un nuevo componente y agravante: su gradual degradación.

Cabe preguntarse ahora ¿cómo se ha reflejado este fenómeno en la literatura colombiana? La primera respuesta es que fue una narrativa de “denuncia”, en la que se contaba la irracionalidad partidista sobre todo por parte de las fuerzas del Estado y las bandas irregulares a su servicio. Señalaríamos un cuento en particular como paradigma de esta aproximación inicial y una obra. El cuento es “Sangre en los jazmines” (1950) de Hernando Téllez, y la obra es la antología de Germán Vargas Cantillo titulada *La violencia 10 veces contada* (1976).

Una segunda fase de tratamiento literario abandona la denuncia explícita que con frecuencia se deslizaba al tratamiento político panfletario para abordar la violencia desde perspectivas más elaboradas, simbólicas y literarias. Se aplicaron nuevas técnicas y estilos y la preocupación principal dejó de ser la violencia como tema, para desplazar la exigencia a la estructura y el lenguaje con que se narra este fenómeno sociopolítico. El gran paradigma de esta nueva tendencia estuvo marcado por la obra narrativa de Gabriel García Márquez, especialmente en algunos de sus cuentos tempranos como *Los funerales de la mamá grande* (1962) y en gran parte también en las novelas *El coronel no tiene quien le escriba* (1962) y en *Cien años de soledad* (1967) desde la simbólica -pero real- fundación de Macondo.

Una tercera oleada de narradores de la violencia se caracteriza por la doble exigencia de renovar las técnicas literarias y de narrar el periodo más complejo de la violencia; es decir, aquel del narcotráfico, que finalmente derivaría en una violencia indiscriminada que afectó y corrompió todos los estratos sociales, los partidos hasta alcanzar las estructuras, e incluso las prioridades y estrategias de la guerrilla misma. A este tercer periodo pertenecen, entre otras, la obra narrativa de Fernando Vallejo (*La Virgen de los sicarios*, 1994), las de Laura Restrepo (*Leopardo al sol*, 1993 y *Delirio*, 2004), la de Evelio Rosero (*Los ejércitos*, 2007), y por último, la antología de Juan Gabriel Vásquez que motiva este estudio (*Canciones para el incendio*, 2018).

Continuidad en los mecanismos narrativos

Uno de los aspectos que más llaman la atención en los cuentos de Juan Gabriel Vásquez es el enlace y la continuidad temática que establece con sus novelas, especialmente con una de las más conocidas como ha sido *El ruido de las cosas al caer* (2011) que tanta aceptación ha recibido por parte de la crítica. Veamos algunos rasgos comunes presentes en esta vertiente.

En la novela citada, una de las líneas temáticas más nítidas y constantes gira constantemente alrededor de la aviación, y, concretamente, de dos accidentes que han marcado la vida del personaje y por extensión la aeronáutica colombiana: la vieja tragedia acontecida en una revista aérea en el Campo de Marte, con un resultado de 75 muertos y más de 100 heridos, y la tragedia del vuelo #965, de American Airlines, el 20 de diciembre de 1995, cerca de Cali, que se saldó con 159 víctimas.³ Este segundo accidente y su caída es justamente el *leitmotiv* de la novela por excelencia al que alude el título mismo de la obra (*El ruido de las cosas al caer*) y que aparece con insistencia en el pensamiento del narrador, hasta convertirse en una obsesión. Y no es para menos porque se trata de una aglutinación de tragedias. Con la caída de este avión, Maya, única hija de Ricardo Laverde y Elaine Fritts, pierde para siempre a su madre, uno de los primeros Cuerpos de Paz en Colombia y único contacto con un mundo más cercano y real, puesto que su padre, Ricardo, había sido asesinado en plena calle en lo que parecía un ajuste de cuentas del narco de vieja data. Al lector le llevará tiempo y reflexión llegar a entender a cabalidad las sinrazones por las que este hecho tan trágico para Maya, hija, y su mundo, ha sucedido. Valiéndose así de una escena crucial de la novela, Antonio Yammara, el narrador y profesor de Derecho, además de compañeros de juegos de billar de su padre, Ricardo Laverde, se hace evidente que él, también quedó mal herido en esa balacera fortuita en la que estuvo a punto de morir. Esta

³ Actualmente ubicado en el barrio de Usaquén, al norte de Bogotá, el 24 de julio de 1938

escena justificaría también el requerimiento posterior de Maya de querer conocer a Antonio Yammara, porque piensa que quizá, a través de él, ella podría restablecer un enlace vital clave perdido como es la memoria histórica familiar, la de un padre desaparecido desde muy temprano, primero en la prisión americana y luego tiroteado por sicarios anónimos en la calle. La inclusión de la palabra “ruido” en el título alude a las múltiples consecuencias que una caída aparatosa, especialmente de un avión de pasajeros a pocos minutos y kilómetros de aterrizar, así como, simbólicamente, al ruido como caos, al intenso dolor, a la tragedia inexplicable, al desplome de algo grande, a la confusión que sigue al caos; en fin, al estruendoso final que un accidente aéreo de estas proporciones puede acarrear entre aquellos familiares y amigos que han ido al aeropuerto a esperar ilusionados el regreso de sus parientes, justo en vísperas de Navidad.

En *Canciones para el incendio* vuelve a aparecer el espectro del avión con finales desastrosos; de hecho, en el relato que se titula precisamente “Nosotros” asistimos al triste espectáculo de Sandoval, un personaje solitario, quien huyendo de sí mismo y de sus fantasmas, *-espectros* en la terminología post-mágico-realista de Juliana Martínez-, termina muerto absurdamente, con una fuerte dosis de barbitúricos, en un hotel de Jacksonville en la Florida, después de haber dejado instrucciones escritas sobre cómo quería el desayuno del día siguiente.

No obstante, todo esto, sería en el relato “Las malas noticias” que gira incesantemente, como las aspas del helicóptero de John Regis, el piloto “as” de la gigantesca base norteamericana de Rota. El cuento gira alrededor de la expectativa que cuelga, como una invisible espada de Damocles, nunca descartable, de un trágico accidente que puede suceder el día menos pensado. Se trata de la expectativa trágica latente en la conciencia de los personajes, John Regis incluido, de la base aérea de que algo semejante al accidente que sufrió el piloto Peter Semones en “Las malas noticias,” pueda ocurrirles a ellos en un momento cualquiera.

Al igual que en *El ruido de las cosas al caer*, en “Nosotros” y tal vez no por coincidencia, el accidente mismo no sea el cen-

tro del relato, sino que son sus profundas repercusiones psicológicas en las otras víctimas a quienes podríamos llamar los verdaderos damnificados. Por otra parte, el recurso literario de adentrarse de lleno en las acciones, es similar tanto en la novela como en el cuento, dado que el personaje principal conoce, casualmente, en un lugar público, a un personaje anónimo que se convertirá en el primer “cabo suelto” de la historia.

Los primeros lugares de contacto también son similares en la novela y en el cuento. En la novela *El ruido de las cosas al caer*, la misma mesa de billares del centro antiguo de Bogotá aparece en la portada de la edición de Alfaguara. En el cuento es un bar cerca del Hôtel de Ville en el centro de París durante el campeonato mundial de Fútbol celebrado en Francia en el verano de 1998, mientras el equipo norteamericano pierde un partido con su archirrival político de entonces, Irán. Este acontecimiento deportivo de gran audiencia, justificaría la única frase introductoria de John Regis, frase que se convertirá para el narrador en un enlace único e irrepitible, en la conciencia de quien, observa, también como él, en solitario, el partido en un bar cercano al Hôtel de Ville y quien comenta en voz alta y desenfado la pérdida del equipo norteamericano diciendo: “It serves you right!” Esta expresión pone de manifiesto su acuerdo con el resultado adverso para el equipo de su país, ya que, según él, el equipo merecía haber perdido (“Nosotros” 98).

Usar personajes anodinos e inofensivos, en ambos relatos, es otro mecanismo común en los relatos de Vásquez. Son gérmenes de historias más complejas que, posteriormente, se convierten en el núcleo del relato. Tal es el caso del cuento “Las malas noticias” en el que el piloto John Regis, el amigo más cercano al piloto “as” de toda la escuadra aérea, Peter Semones, es la única víctima del accidente absurdo en un entrenamiento rutinario cerca de la base. Regis, el supuesto amigo de Semones, termina confesándole al narrador y oyente casual de este diálogo de bar, que él se acostó con la viuda Laura Semones, aprovechándose de la vulnerabilidad psicológica del personaje ante el trauma personal que acababa de sufrir y del cual Regis había sido el mensajero. Por contrapartida, en la novela *El ruido de las cosas al caer* ocurre algo parecido, aunque sin degradaciones. Aquí, Antonio Yammara, el narrador, le cuenta a Maya, la

joven afectada, cómo conoció a su padre a través de los juegos de billar. Así que la unión pasional entre ellos dos se hace a petición expresa de la solitaria Maya, unidos alrededor de los recuerdos, repercusiones y tal vez la búsqueda esperanzada de la resolución del enigma que supuso para ella, primero las muertes de su padre Ricardo Laverde, y ahora la de su madre Elaine quien regresaba, casualmente en el avión siniestrado, a pasar las Navidades con su hija, Maya. Ya para entonces queda claro que Maya había decidido, desde temprano, quedarse en Colombia en vez de acompañar a su madre cuando esta decidió regresar a su mundo habitual de Jacksonville en la Florida. Su padre, por otro lado, ex-esposo de Elaine, había pasado varios años en una prisión norteamericana por haber sido sorprendido, se nos sugiere, piloteando avionetas de contrabando de drogas.

De alguna manera sutil, todos estos personajes están unidos por la base de una mala estrella: la del avión siniestrado en el caso de su madre, o por haber sido captado *in fraganti* en uno de los vuelos de contrabando de drogas, en el caso de su padre. En ambos casos, se trata de formas diferentes del ruido que produce la caída. Laverde moriría en plena calle en un ajuste de cuentas con sicarios desconocidos que también terminaron por herir al personaje narrador y quien ahora mismo dialoga con Maya para que ésta sepa por fin mayores detalles de cómo era su padre a quien solo trató brevemente de niña antes de ir a prisión. Además, para explicarle a Antonio las razones por las cuales, frente a la explícita invitación de compartir el lecho, añadiría: “Esta noche no quiero estar tan sola [...] Estoy cansada de dormir sola (67).” Antonio, por su parte, intentaba, explicarle a la vez que no podría complacerla como ella pretendía por haber sido alcanzado por otra bala, justo en los órganos reproductivos, herida de la que tardaría mucho tiempo en recuperarse.

Otro cuento que gira indirectamente alrededor de la tragedia es “El doble,” uno de los más sobresalientes del libro. De nuevo, no es la tragedia en sí el núcleo del relato, sino las repercusiones -a veces inescrutables o impredecibles- que deja la tragedia a largo plazo en los personajes. Es algo por el estilo a lo que sucedió al personaje de Agustina en *Delirio* (2004) de Laura

Restrepo. Tanto el padre del estudiante muerto (Ernesto Wolf en el cuento de Vásquez), al igual que la esposa del secuestrado en la novela de la Restrepo (Agustina), se refugian en una especie de esquizofrenia para paliar el dolor. Mientras Agustina permanece secuestrada, su esposo pasa toda la novela buscándola. Y es ese mecanismo el que deslumbra y maravilla, debido a la intensidad de sus resortes y dinámicas, colindantes con la locura de Agustina, muy semejante a algunos personajes de Faulkner, García Márquez y ahora, mucho más recientemente analizado, en el excelente artículo de Astrid Lorena Campo sobre los efectos de la locura y la discapacidad que aquellas desventuras ocasionan a las víctimas.⁴

La violencia y sus fantasmas

Tanto el primer cuento –“Mujer en la orilla”- como el último –“Canciones para el incendio”- el de la apertura y el de cierre en el volumen de Vásquez- también inciden en el tema de la violencia rural en Colombia. En el primero, ésta es una especie de fantasma que ronda la situación de los personajes. Incide frontalmente en el tema de *los espectros* que tan concienzudamente estudia Juliana Martínez en su reciente libro titulado *Haunting Without Ghosts* (Universidad de Tejas, 2020). Se trata de una condición inherente a la atmósfera y al ambiente (e.g., el llano, la naturaleza primitiva con güiros, culebras, zancudos y ríos peligrosos, el caballo desbocado e inclu-

⁴ De hecho, Vásquez rinde homenaje a Faulkner más adelante, en el último relato, citando una imagen que también parece extraída de uno de los cuentos de García Márquez: “Lo imagino como una de las escenas de Faulkner: el comienzo de *Luz de agosto*, por ejemplo, aunque no se trata aquí de una joven embarazada que busca al padre de su criatura, sino de un hombre mayor que lleva de la mano a una niña pequeña” (Vásquez “Canciones” 223). Tal admiración fue expresada también por el Nobel José Saramago, miembro del jurado que seleccionó *Delirio* como merecedora del Premio Alfaguara de novela en el 2004, distinción que catapultaría a Laura Restrepo al reconocimiento internacional. El artículo de Astrid Lorena Ochoa se titula “Locura y discapacidad en *Delirio* de Laura Restrepo,” y fue publicado por la *Revista de Estudios de Género y Sexualidades* (2020).

so los dueños y algunos huéspedes del hotel/posada donde se hospeda Jota, la fotógrafa). En el nivel de la acción, la única escena violenta de connotación simbólica es la de un caballo desbocado y la posterior caída de la mujer que lo cabalga, personaje que mantiene una oscura relación con el gamonal de la región.⁵ La violencia se siente aquí como una amenaza latente, espectral, en definitiva, que en cualquier momento puede desatarse, o desbocarse como lo ha hecho el mismo caballo para turistas. La amenaza sentida por la protagonista no pasa a mayores, aunque hubiera podido darse en cualquier momento. En ese sentido, el título del cuento "*La mujer en la orilla*" es especialmente significativo. La protagonista –una visitante de los llanos orientales– vuelve después de muchos años a una región azotada por diferentes oleadas de violencia, dada su situación de lejanía y distancia de la ciudad como se ve en *La vorágine* (1924), novela telúrica o de la tierra por excelencia de los años 20. Decimos que el personaje de la fotógrafa, aquí identificada solo como Jota– se pone al borde de provocar la ira asesina del patrón todopoderoso de la finca que la hospeda, a raíz del hecho de haber dicho una mentira piadosa y de la cual sale bien librada al final no obstante, pero el lector advierte que estuvo a punto de ser una víctima más de la ira prepotente y la de arbitrariedad que suele imperar todavía en determinadas regiones aisladas, sujetas al imperio del más fuerte, como solía ocurrir en los Llanos Orientales en tiempos de *La vorágine*, y décadas más tarde durante la Violencia con el folklórico pero obstinado guerrillero conocido como Tirofijo.

El cuento de cierre tiene el mismo título del libro y es un relato extenso del que queremos resaltar dos particularidades: la primera es la conexión temática muy directa con la novela *La forma de las ruinas* (2015) que Vásquez había publicado tres años

⁵ En efecto, el lugar de la acción vive un periodo que podría calificarse como de "post-conflicto", denominación aplicable a algunas zonas en la Colombia actual. El narrador describe así la situación: "Ahora las cosas eran distintas en ciertas zonas afortunadas: la violencia estaba en retirada y la gente volvía a conocer algo parecido a la tranquilidad" (Vásquez "Mujer" 14).

antes, en el 2015. La segunda es que, en ambos relatos el autor hace rondar el espectro del líder liberal, el general Rafael Uribe Uribe, amigo de la familia y víctima de la violencia política como rezago y ajuste de cuentas tardío de la Guerra de los Mil Días a comienzos del siglo XX.

Es tal el roce directo que Uribe mismo aparece como “mayordomo” de la Lorena, la gran finca cafetera idealizada que tienen los De León durante su larga temporada en Francia y que por algún tiempo administró el general con sagacidad antes de que sus dueños regresaran al país al empezar la primera guerra mundial. Y de Uribe se dice aquí que sabía mucho del campo, de la tecnificación y de la producción. Por otra parte, el hijo varón de la familia de León, aunque nacido en Francia, aunque opta por la ciudadanía colombiana, aunque decide alistarse en el ejército francés en agradecimiento a su nueva patria y lengua adoptivas. Ese único hijo, llamado Gustavo Adolfo De León, vendría a ser uno de los primeros muertos de la primera guerra mundial ya que muere en el primer asalto de la Legión Extranjera francesa a los alemanes en Artois. Entonces descubrimos por las cartas que fueron recibiendo sus padres algo que ellos no sabían todavía: que tenía esposa y que con ella había tenido una niña, Eloísa, protagonista de este relato final que cierra el libro en torno a la idea omnimoda del incendio, del gran fuego que todo lo devora y consume, sea real o pasionalmente, como sucede aquí y que evidencia ciertas semejanzas con obras de J. Cortázar (*Todos los fuegos el fuego*) y de M. Benedetti (*Gracias por el fuego*), entre las más cercanas por la presencia destructora del fuego omnimodo.

Una tercera conexión casi providencial con Uribe Uribe es que el relato final y el libro (*Canciones para el incendio*) se cierran con la fotografía del libro “Galicismos, Provincialismos y Correcciones del lenguaje”, publicado en Chile por el mismísimo Uribe Uribe durante los años de paz que siguieron a la Guerra de los Mil Días.⁶ Quería así resaltar aún más el hecho de

⁶ Una especie de joya bibliográfica, por doble motivo: primero, por la fecha de su publicación, meses después de la adopción oficial de la Constitución (1886) que regiría en el país hasta 1991; segundo, por ser el autor

la realidad: la gran dimensión humanística de este líder político y militar, cuyo absurdo asesinato (1918) marcó un hito de la violencia colombiana como lo expone Vásquez en su novela *La forma de las ruinas* (2015). En síntesis, tanto Gustavo Adolfo De León como el general Uribe, mueren trágica y prematuramente como suelen morir los héroes auténticos del relato, de la novela y de la vida por extensión.

La otra particularidad es de carácter narrativo y tiene mucho más que ver precisamente con las fases de la violencia que describíamos al comienzo. El cuento en ciernes – “Mujer en la orilla” – es una magnífica parábola del origen y la evolución de la violencia rural en Colombia, y su repercusión en lo que se llama en “el ciudadano de a pie,” no implicado directamente en los asuntos políticos. Al igual que en el primer relato del volumen, se trata en esta ocasión de una mujer oriunda de la ciudad, que experimenta en el campo colombiano la presencia de la barbarie; si en “Mujer en la orilla”, primer relato introductorio la mujer estuvo solo en la orilla del infierno, en el último relato ya se adentra, sin quererlo, en un espacio donde la violencia homicida aparece con toda su locura. Eloísa, la niña nacida en Francia, pero educada con sus abuelos en Colombia es culta, liberal e independiente y de mente abierta no logra escapar del saqueo, la violación, el degollamiento y finalmente, del incendio destructor de su casa. Todo por no pertenecer al partido político conservador ni contar con la aprobación, por parte del cura del pueblo, de su estilo de vida y sin tener en cuenta al huérfano que narra lo visto desde algún rincón de la hacienda. Eso le sucedió a la mismísima Eloísa de León, hija del héroe colombo-francés quien vendría a Colombia a los seis años en busca de su identidad familiar perdida con la inoportuna muerte del padre en la guerra y luego de su madre quien enfermó de fiebres tropicales mientras remontaba el río Mag-

quien es: el jefe militar Rafael Uribe Uribe, de quien no se pensaría que se ocuparía de este tipo de “rarezas.” Se asemeja también al fantasmagórico libro *¿Quiénes son?* escrito por el presunto abogado de Uribe Uribe, Marco Tulio Anzola Samper en 1917 y cuya portada aparece en *La forma de las ruinas* (2015, página 422). Es así evidente la fascinación que Uribe Uribe ejerce en el imaginario literario de J. G. Vásquez.

dalena en busca de los suegros desconocidos y abuelos de su hijita.

Canciones para el incendio es el relato que da título al libro, no solo por su considerable extensión, sino porque permite una inmersión especial del autor en el tema que le preocupa con el propósito de analizar y reflexionar las particularidades de la violencia desde otras perspectivas distintas a las utilizadas con anterioridad. Una de ellas, es la polarización partidista en Colombia, que pocas veces ha permitido y tolerado otras opciones distintas a los extremos. Las terceras opciones y las políticas de apaciguamiento son el blanco de la ira por parte de los fundamentalismos políticos. Lo dice explícitamente el autor en *La forma de las ruinas* al referirse al asesinato del líder Rafael Uribe Uribe; es como si la frustración política se cebara en los más débiles, en los pacifistas, en los que están de vuelta de la lucha armada: "Uribe se convirtió en un hombre de paz; y así se granjeó el odio de sus amigos, que lo llamaron traidor y vendido, además de conservar el de sus enemigos, que lo llamaban ateo y socialista" (Vásquez, 216).

Con 47 páginas de extensión, el relato "Canciones para el incendio" se aproxima a los límites de la *nouvelle* o novela corta. Esto, además de las posibilidades de una mayor inmersión reflexiva, posibilita que el autor desarrolle una historia, no de corte sincrónico, como la mayoría de los cuentos, sino de extensión diacrónica; en este caso resulta ser una especie de saga familiar de rasgos típicos, que alcanza a comprender varias generaciones, hecho que permite presentar de manera más contextualizada el fenómeno de la violencia colombiana, por un lado, y, por el otro, contrastarla con las guerras europeas, espacialmente la Primera Guerra Mundial. Lo paradójico es que la familia De León que huye de la guerra europea viene a caer en otra guerra, no por menos convencional, menos cruel y patológica, como es el caso de la guerra partidista en Colombia.

El cuento "Canciones para el incendio" de Vásquez, resume indirectamente, en una historia familiar, algunos elementos de la historia republicana de dos siglos en Colombia, centrada en dos líneas argumentales, que se entrecruzan: la historia de Rafael Uribe, y la de Aurelia De León. Ambos (el primero ya

retirado de su actividad político-militar, y la segunda ajena a la política partidista) caen víctimas de asesinatos por parte de fanáticos que, en el fondo, no soportan la convivencia con el otro, con lo distinto; y, en última instancia, con el siglo XX cambiante. En ese sentido, el tratamiento simbólico de los personajes se encarna en el conflicto de dos corrientes ideológicas profundas en la vida pública colombiana de entonces: las fuerzas de un *status quo* centenario contra las corrientes del cambio; todo esto mezclado y potenciado con dos actitudes frente a la vida: el fanatismo político-religioso y la intolerancia en contra de la convivencia y de la verdadera libertad del individuo para escoger y decidir por sí mismo.

Lo que deja traslucir el planteamiento del cuento, lejos de cualquier esquematismo, es que las razones políticas no sean más que la fachada de algo mucho más inquietante y complejo, como es la locura homicida de los personajes, siempre latente y dispuesta a desatarse por cualquier razón, motivo o pretexto. En el fondo, solo hay el deseo de negar y repudiar lo diferente, sobre todo si, además, encarna la debilidad: la mujer, la madre, la "librepensadora" extranjera, condiciones todas que reúne Eloísa, la protagonista del relato. La historia de ese último relato es definitivamente triste hasta el punto que así lo advierte el narrador en sus primeras líneas al anotar: "Esta es la historia más triste que he conocido jamás" en donde se parodia, con toda intención explícita, el paralelismo existente con el último cuento de la colección de relatos de García Márquez titulado *Los funerales de la mamá grande* (213).

Pero haciendo a un lado la concepción política de la violencia por parte del autor, lo que hace especial y meritorio este cuento de Vásquez es su habilidad para tejer y entrelazar las historias, de tal manera que en el trasfondo se perfilan otras corrientes de pensamiento que tratan de sobrevivir y superponerse en medio de este panorama infernal de desajuste social. Se trata de la poesía, encarnada aquí en los contactos de la protagonista Eloísa, sensible estudiante de humanidades, con la producción de León de Greiff, poeta y maestro en pleno auge por entonces y quien sentaba cátedra en los cafés del centro de la vieja Bogotá. Por otra parte, Vásquez aún y enlaza, en forma casi anecdótica, las preocupaciones humanísticas de Rafael

Uribe, no ya el guerrero y líder liberal de una década anterior, sino el hombre interesado en el estudio de los fenómenos lingüísticos. Si bien es cierto que Aurelia, la protagonista de la historia, cae como Uribe antes que ella, víctima de sus enemigos enceguecidos por el partidismo, su actividad frente a la cultura sobrevive. Una prueba más de este reflejo positivo en medio de un panorama desalentador viene a ser el cuento de Vásquez, visto ahora como su testimonio literario.

El componente totalmente irracional de la violencia hasta el punto de convertirse en culto aparece también en el cuento “Los muchachos.” Es un relato que se desarrolla en un contexto físico diferente, como es el típico conjunto urbano cerrado. Los protagonistas pertenecen además a una generación más reciente; son jóvenes aparentemente despolitizados, y con otros intereses: el consumismo, la moda, la banda juvenil de barrio. El narcotráfico cobra vidas en sus padres, pero las consecuencias indirectas en las nuevas generaciones derivan en conductas psicóticas y homicidas, por el estilo del retrato que de esa generación y estrato social hace Laura Restrepo en *Los Divinos* (2018). En “Los muchachos” de Vásquez las víctimas se convierten, a su vez, en victimarios, a falta de un proceso de racionalización y objetivación. El victimario se ceba en el personaje más débil, y lo remata cuando está más indefenso y derrotado; y todo por celos indirectos y no bien fundados con su madre. Es una generación que no reacciona de ninguna manera contra la violencia del narcotráfico urbano, del cual es víctima también, sino que canaliza la energía vengativa contra quien está más a mano: el compañero; y si es débil e indefenso, tanto mejor.

En “Aeropuerto” la situación es muy distinta a los cuentos anteriores. En realidad, es un cuento de carácter vivencial, cuya anécdota no alcanzaría a trascender si no fuera por las referencias a un hecho de gran violencia irracional, como fue el asesinato inexplicable y ya distante de la década del 70 de Sharon Tate y sus acompañantes, por parte de la banda diabólica de Charles Manson.⁷ Los asesinatos de la pandilla de Manson

⁷ Crimen muy sonado cometido en Los Ángeles, el 9 de agosto de 1969. Según muchos medios sociales, todavía hoy, después de más de 50 años de

los recrea una y otra vez el personaje narrador, obsesionado con la crueldad y la gratuidad de los homicidas, que, de nuevo –como en el caso del último relato del libro- se ceban en una víctima vulnerable e indefensa, en este caso, una mujer en el último estado de gestación. El narrador insiste en cómo la belleza de la víctima y su estado de embarazo, no sirvió para ablandar la locura homicida de la pandilla Manson, que usó la sangre de las víctimas solo como insulto y presunta vindicación gratuita carente de motivo aparente.

Otras temáticas y otros estilos

De menor calidad narrativa, quizá por su falta intrínseca de unidad temática, son los cuentos “Las ranas”, “Nosotros” y “El último corrido.” Veamos. En “Las ranas”, el marco que le sirve de fondo al relato es la participación del Batallón Colombia en la guerra de Corea (1951-2). Esa línea temática, aparece sólo como referencia indirecta en alguna conversación celebratoria, de carácter oficial. El centro del relato no parece tan nítido, debido, entre otras cosas, a la falta de perfilamiento y caracterización de los personajes, cuyas acciones y discursos podrían fácilmente ser intercambiables (incluso sus apellidos: Salazar, Trujillo, Gutiérrez). En contraste con los relatos anteriores, en éste, no hay imágenes ni situaciones memorables, y los personajes, quizá debido a su verbalización sin marcas particulares, se convierten en ‘figuras de papel’ solamente, en el sentido de que no son proyectados ni parecen tener relieve propio; en fin, que no logran transmitir sensaciones destacables. Solo queda, en el recuerdo del lector, una situación algo diluida y confusa en los personajes que carecen de una historia diáfana que los respalde y justifique con fuerza como acontece en otros relatos. Tal vez esto se deba a la falta de claridad en el planteamiento del conflicto bélico: ¿por qué era necesario que soldados colombianos

encierro, la Junta encargada de revisar su comportamiento, decidió dejarlo detrás de las rejas ya que no había ninguna señal convincente de remordimiento ni arrepentimiento en su conducta.

fueran al Asia a luchar del lado norteamericano? Sin embargo, es de rescatar la analogía simbólica entre el experimento con las ranas (prueba de la presencia de la hormona GCH en la orina) que el personaje de Salazar, desertor del Batallón Colombia, tuvo que hacer para ganarse la vida vendiendo ranas a laboratorios para saber en 24 horas si una indiscreción o desliz sexual de una dama terminaría en un embarazo inesperado y con fuertes implicaciones familiares y sociales. Dice así:

Salazar era un joven sin estudios ni experiencia, y además un desertor. De manera que se encontró, de un día para el otro, bajando a los Llanos Orientales en un Willys Overland y recorriendo las orillas del río Guatiquía con un costal de yute [...] La rutina era siempre la misma y ocurría una vez por semana: Salazar, con la ayuda de dos niños lugareños a los que pagaba con gaseosa, llenaba el costal de ranas vivas y volvía a Bogotá para venderlas a tres pesos en los laboratorios del centro[...] cuando se atrevió a preguntar para qué servían las ranas, le hablaron de mujeres que esperaban veinticuatro horas para saber si están embarazadas, y Salazar, que hubiera podido sorprenderse de que una rana desovara cuando se le inyecta orina humana, se preguntó en cambio cómo hacían tantas clientas para acercarse cada semana con la misma incertidumbre (Las ranas, 80).

En la cita de este texto se hace transparente que la tradición y la fe de las víctimas juega un papel primordial y del que se benefician los laboratorios donde se llevan a cabo estas pruebas inconclusas. La semejanza con los otros “conejiillos de indias” o carne de cañón se establece con los reclutas colombianos que cumplían misiones poco esclarecedoras en Corea, expuestos al enemigo, en campo abierto y en noches de intenso invierno y hielo sólo para obtener información sobre la capacidad de fuego del enemigo.

El maestro y ejemplo más inmediato vendría a ser la superposición de historias paralelas (líneas narrativas), a la manera en que lo hace Vargas Llosa en sus novelas histórico-políticas y detectivescas tales como en *La fiesta del Chivo* (dictadura de Trujillo en la República Dominicana) y que, en cierto modo, continúa ahora mismo con gran éxito en *Tiempos recios* (golpe de estado a Jacobo Árbenz en 1954 por parte del coronel Castillo Armas en Guatemala) (2020). La diferencia está en que en este

caso no se da el mismo resultado que se produjo antes con el Nobel peruano.⁸ El lector necesita pistas suficientes para advertir de forma inmediata el cambio de situación narrativa, pues de lo contrario, su lectura tropieza con un cambio de códigos que la harían abrumadora, además de fatigante. En contraposición a los anteriores cuentos, este es un relato frío, no por las historias, sino por la forma indirecta e innecesariamente compleja de contarlas. Por lo demás, no resulta del todo convincente el cambio repentino en la conducta del personaje principal – fenómeno de incredulidad– después de tantos años de farsas de aniversarios, celebraciones y anécdotas sobre las aventuras bélicas en la Corea en la que no estuvo por haber desertado antes de embarcarse. Súbitamente decide confesar y desmontar el auto-engaño de toda su vida fingida, en una reunión social sin contar con un motivo suficientemente determinante ni relevante.

En el relato “Nosotros” Vásquez sostiene la tensión, pero el cierre abierto realmente se resuelve por el proceso del “fading” o desvanecimiento narrativo; o sea, por el gradual desvanecimiento del interés. La anécdota es muy conocida: es el caso del personaje que decide desaparecer por voluntad propia, alejarse de su mundo habitual sin ningún motivo aparente, hasta que se encuentra su cadáver a miles de kilómetros de distancia. El suicidio es un acto violento en este caso y en muchos otros, pero al dejar irresueltas en una total incógnita las causas de su decisión, con excepción de una tibia perplejidad por parte del narrador, le resta verdadera intensidad al cuento.

“El último corrido” es un cuento que merece mención aparte. Se desmarca de la temática de la violencia (común denominador de la mayoría de los otros relatos). Es un cuento de mucha menor calidad que los demás, y demasiado disperso en sus 35 largas páginas, carentes de la intensidad que sí tienen, por ejemplo, “Mujer en la orilla”, “El doble” y “Los muchachos”. Alcanza una mediana intensidad en las últimas páginas, pero a costa de 25 páginas precedentes en las que el narrador

⁸ La similitud con Vargas Llosa también es temática en otros relatos, como en “Nosotros” cuento que hace recordar a los personajes y ambientes de *La ciudad y los perros* y en *Los cachorros* muy en particular.

acompaña al grupo de mariachis en una gira promocional por España sin que aparezcan suficientes indicios del conflicto que se precipita al final. Es un cuento largo, sin que las catálisis narrativas sean lo suficientemente poderosas ni atractivas para sostener el interés de lectura.⁹

A manera de conclusión

Los nueve cuentos que constituyen *Canciones para el incendio*, con las pocas salvedades que hemos hecho, conforman una colección de buena calidad en el manejo de técnicas narrativas y en la profundización temática de la violencia compleja y duradera. La aproximación de Juan Gabriel Vásquez a esta lastra social, junto con la de Evelio Rosero y Laura Restrepo, es producto de un nuevo enfoque, preocupado no por referir las mismas historias de violencia de hace años, tal vez recargadas de denuncia y crueldad, sino atendiendo a nuevos marcos contextuales mucho más centrados en las repercusiones psicológicas directas que los actos violentos contraen, no tanto en las víctimas, sino en sus allegados y, en última instancia, en toda la sociedad en general.

Esta nueva aproximación corresponde a lo que llamaríamos las secuelas o “heridas psicológicas” de la guerra que han tardado en sanar. La nueva narrativa no relata escuetamente, ni genera simples deseos de catarsis, sino que sugiere meramente y deja a los lectores nuevas inquietudes que despierten en ellos nuevas sensibilidades ante este grave problema.

Literariamente hablando, no cabe duda de que Juan Gabriel Vásquez ha desarrollado aquí una obra narrativa sólida y coherente en la que las técnicas narrativas se acoplan perfectamente con la profundización de ese fenómeno social que, a pesar de parecer una hidra que renueva sus cabezas, también

⁹ Componente narrativo descrito por Roland Barthes y que comprende momentos y descripciones que suspenden la acción principal; es opuesto a los núcleos, que sí exigen sus propios correlatos en la continuidad de la acción.

genera actitudes críticas que trascenderán estas contingencias trágicas y perdurarán en la historia de la cultura, como la mejor respuesta que pudo dar la nueva narrativa colombiana de hoy que, parafraseando a García Márquez, han querido crear “una segunda oportunidad sobre la tierra” y, a todas luces, todo indica que lo están logrando.

Obras citadas

- Ayala-Dip, J. Ernesto. “Cuentos sin sosiego.” *El País*, 2019. <https://elpais.com/cultura/2019/07/29/babelia/1564392019_301808.html>
- Cárdenas Santamaría, Jorge Andrés. “Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, Siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa.” *Hallazgos*, vol. 15, no. 29, 2018, pp. 19-44.
- Carrillo, Germán D. *Dos mundos literarios*. NetEducativa, 2013.
- . *El país sí tiene quien le escriba: la narrativa colombiana de entre siglos*. Colección Pulso Herido. Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), 2015.
- Giraldo, Luz Mary. “La Violencia tantas veces contada.” *Taller de Letras*, vol. 63, 2018, pp. 147-165.
- Martínez, Juliana. *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. University of Texas Press, 2020.
- Ochoa Ocampo, Astrid Lorena. “Locura y disparidad en *Delirio* de Laura Restrepo.” *Revista de Estudio de Género y Sexualidades*, vol. 45, No. 1, 2020, pp.185-203.
- Osorio, Oscar. “Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva.” *Polígrama*, vol. 25, 2006, pp. 85-108.
- Reati, Fernando. “Pensamientos de guerra, de Orlando Mejía Rivera: ¿Cómo nombrar lo indecible de La Violencia colombiana?” *Revista de estudios colombianos*, 2000, pp. 17-23.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Alfaguara, 2004.
- . *Leopardo al sol*. Editorial Anagrama, 2001. [originalmente publicada en 1993]
- . *Los divinos*. Alfaguara, 2018.
- Rosero Diago, Evelio. *Los Ejércitos*. Tusquets Editores, 2007.
- Rueda, María Helena. *La violencia y sus huellas: Una mirada desde la narrativa colombiana*. Iberoamericana 2011.

- . "Nación y narración de La Violencia en Colombia (De la historia a la sociología)." *Revista Iberoamericana*, vol. 74, no. 223, 2008, pp. 345-359.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo. "La literatura testimonial sobre las guerras en Colombia: Entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura." *Universitas humanística*, vol. 72, 2011, pp. 275-296.
- Téllez, Hernando. "Sangre en los jazmines." *Cenizas para el viento y otras historias*, El Ancora Editores, 1984, pp. 29-34.
- Vargas Cantillo, Germán. *La Violencia diez veces contada*. Ediciones Pijao, 1976.
- Vásquez, Juan Gabriel. *Canciones para el incendio*. Alfaguara, 2018.
- . *El ruido de las cosas al caer*. Alfaguara, 2011.
- . *La forma de las ruinas*. Alfaguara, 2016.
- . *Los amantes de Todos los Santos*. Santillana Ed. Generales, 2008.
- . *Viajes con un mapa en blanco*. Alfaguara, 2017.
- . *Volver la vista atrás*, Alfaguara, 2021.





Denver, Julio 2015 © Gerardo Piña-Rosales

UNA CALA EN LA HISTORIA COMÚN DE ESPAÑA Y LOS ESTADOS UNIDOS

CARMEN BENITO-VESSELS
University of Maryland

Resumen: En este ensayo se pone de manifiesto que las relaciones de los españoles con las poblaciones y culturas amerindias de La Florida resultaron en una secuencia de acontecimientos históricos fundamentales para la historia de los futuros Estados Unidos: las primeras revoluciones contra una cultura europea; las luchas de poder que mimetizan las campañas bélicas medievales; la necesidad de investigar el español del s. XVI en La Florida como lengua en contacto y, finalmente, el impacto de las traducciones para la narración de la historia colonial.

Palabras clave: Primeras independencias, reconquistas, diglosia, traducciones

Abstract: This essay illustrates how the interactions between Spanish settlers and the Amerindian populations and cultures of Florida led to a series of pivotal historical events that profoundly shaped the future of the United States. These events included the first revolutions against European culture, power struggles reminiscent of medieval warfare, the imperative to examine 16th-century Spanish in Florida as a language in contact, and, ultimately, the influence of translations on the narrative of colonial history.

Keywords: First independence wars; reconquests, diglossia, translations.

Presentación

La piedra Rosetta de la historia de EE. UU se sustenta sobre el español y el medioevo peninsular. Y los primeros relatos de la historia colonial norteamericana parten del intercambio lingüístico entre españoles e indígenas que hablaban un romance indo-castellano aún por catalogar. Francisco Chicorano y don Luis de Velasco, indios parcialmente bilingües, fueron los primeros *contadores de historias* de los que tenemos noticia en la Norteamérica atlántica. Ellos narraron en español la geografía, costumbres y leyendas de sus tierras; razón por la que sugiero incluir sus palabras en la Piedra Rosetta de la historia de la cuna de los EE. UU; pues, si bien sus tierras fueron parte de una colonización efímera, sus relatos contradicen las traducciones espurias sobre las que se asienta la “invención de Norteamérica”. EE. UU celebra su independencia el 4 de julio, anteriormente hubo otras tres sublevaciones independentistas en Norteamérica –estas contra España– que fueron ‘reconquistas’ indígenas ausentes en las versiones oficiales de la historia de los EE.UU. Desafortunadamente, carecemos del punto de vista indigenista del conflicto allí librado. Sin embargo, a través de los textos coloniales, deducimos que en aquellos relatos hubo un traslado de la *Gestalt* hispano medieval y que este marcó la historia de la Hispanoamérica del Norte, y así lo demuestra el neomedievalismo de los EE.UU.

El objetivo de este ensayo es destacar la historia de la temprana modernidad común a España y a los EE. UU, que comienza después de 1510 con el primer viaje de Ponce de León a La Florida y antecede a 1565, cuando se fundó San Agustín. La cuna virginiana de los EE. UU se gesta entre 1526 y 1570. En 1526 se estableció la colonia de San Miguel de Gualdape (hoy llamado Georgetown en Carolina del Sur) y en 1570 se ratifica en Ajacán (quizá el actual Axcam, que queda en el lado de New Kent del río Discaund, en Virginia). Es decir, aquellas colonias

españolas –no asentamientos como se las ha llamado– anteceden a Jamestown por casi un siglo; aunque las dos tuvieron una brevísima duración, ambas ocupan la primera línea en la piedra Rosetta de la Norteamérica colonial que propongo y, por tanto, en la historia España y el español en los EE. UU, y en la historia de esta nación como como país occidental.

Mi argumentación para defender la búsqueda de esta piedra Rosetta parte de una premisa sustentada sobre tres postulados que apunté, pero no desarrollé en mi reciente libro sobre la costa atlántica norteamericana (2018).¹ La premisa es tan obvia que raya en lo elemental y, quizá por eso mismo, ha pasado desapercibida pues la potente luz que tenemos ante nuestros ojos nos ha impedido ver lo que ella alumbraba. Algunos de los elementos históricos que han quedado en la sombra son mis postulados centrales; estos, aun siendo susceptibles de múltiples interpretaciones, incluyen datos incontrovertibles.

Veamos. Tras la llegada de Juan Ponce de León a la que él llamó La Florida, el español y la historia de España en los venideros EE. UU estuvieron en contacto durante más de doscientos años con múltiples lenguas indígenas y la historia nativa de las actuales Carolinas, Florida, Georgia, Virginia y Maryland.² En esta región atlántica, que formó parte de la Hispanoamérica del Norte, hay cuatro pequeñas poblaciones que están muy próximas entre sí: las ya mencionadas San Miguel de Gualdape y Ajacán –hoy casi desconocidas– y las ulteriores colonias de Roanoke Jamestown –hoy idealizadas y vecinas de aquellas. Las primeras fueron establecidas a comienzos del s. XVI por Lucas Vázquez de Ayllón y Pedro Menéndez de Avilés respectivamente; y las segundas, se fundaron en los albores del siguiente siglo por los ingleses. Estamos hablando de 1526 para

¹ Carmen Benito-Vessels, *España y la costa atlántica de los EE. UU. Cuatro personajes del siglo XVI en busca de autor*, Washington D.C, ANLE, 2017.

² Véanse los mapas adjuntos de Lyle Campbell, *American Indian Languages. The Historical Linguistics of Native America*, New York, Oxford University Press, 1997.

Gualdape, 1570 para Ajacán, 1585 para Roanoke, y 1607 para Jamestown.

En 1992, el historiador norteamericano Paul E. Hoffman demostró que el establecimiento de la colonia de Lucas Vázquez de Ayllón en Gualdape supuso una experiencia muy similar a la que más adelante tendrían los ingleses en Roanoke y que este no fue un incidente aislado ni de poca relevancia para la historia de los EE. UU. Conuerdo plenamente con Hoffman en que es incuestionable que la historia moderna de EE. UU comienza con los viajes de Ayllón en 1521 y 1525 y con el ulterior establecimiento de la colonia San Miguel de Gualdape en territorio guale (Hoffman 1992, 45). Haciendo gala de un extraordinario sentido del humor, Paul E. Hoffman se llamó a sí mismo "The Thanksgiving Grinch" y demostró que Gualdape y Ajacán, y no Jamestown, habían sido las primeras de las llamadas colonias originales de lo que hoy son EE. UU; y que el primer Thanksgiving de Norteamérica se celebró conjuntamente entre los indios y los españoles a comienzos de 1500 en La Florida y no en 1620 con la llegada de los doscientos peregrinos del Mayflower. Yo iría más lejos, pues creo que el Dr. Hoffman también ha echado por tierra la leyenda adánica de John Smith y Pocahontas, personajes cuya relación está ampliamente documentada y ficcionalizada –cierto es que ambos existieron, pero no fueron la pareja "adánica" que iniciara el mestizaje o el mito roussonian del "buen salvaje" en Norteamérica y que la Inglaterra isabelina y Hollywood inmortalizaron.

Como nadie es profeta en su tierra, ni la exhaustiva documentación presentada por Hoffman tuvo eco en la narración oficial anglófona de la historia norteamericana y las colonias originales de los EE. UU, ni en España se prestó atención al minucioso trabajo que Manuel Lucena Salmoral había realizado veinte años antes que Hoffman sobre el establecimiento de Ajacán en Virginia. Manuel Lucena, en su magistral estudio de 1974, demostró que: "El fracaso de este intento de colonización española en la parte más septentrional de la costa atlántica americana –prácticamente en lugares cercanos a donde un siglo más tarde se iniciaría la colonización inglesa–ha motivado in-

cluso que muchos historiadores lo silencien, por considerarlo un hecho aislado, sin correlación con el verdadero proceso histórico americano" (1974: 9).³

Durante la dominación española en La Florida, amén de daños y perjuicios vinculados a toda conquista, hubo efectos históricos, lingüísticos, culturales y literarios secundarios que tuvieron repercusión universal. Sabemos que la lengua guale hablada en Georgia fue recogida por el jesuita Domingo Agustín Báez entre 1568 y 1569, pero su historia no ha sobrevivido ni se menciona en prestigiosos textos de referencia sobre las lenguas indígenas norteamericanas. Báez trabajó en esta tarea con el padre Antonio Sedeño, quien había nacido en Italia, fue enviado a La Florida por el prior de su orden y el 25 de noviembre de 1568 nombró como la isla de Santa Catalina al lugar donde los jesuitas llegaron y emprendieron su labor.⁴ Mejor suerte tuvo la historia de la lengua timucua, que se habló en la actual Florida y que fue parcialmente recopilada por el franciscano Francisco Pareja en 1617; de su obra nos han llegado más de 2.000 páginas.⁵ El erudito franciscano distinguió certeramente entre nueve o diez dialectos en el NE de la actual Florida y el SE de Georgia; entre ellos el timucua, el potano y el itafi. A través de la obra de Pareja podemos reconstruir parcialmente la vida cotidiana en aquella región y la interacción humana de ambos grupos lingüísticos, castellano y timucua.

Añadamos a estas brevísimas notas sobre el guale y el timucua que Pedro Menéndez de Avilés fue desposado con doña Antonia, la hermana de don Carlos, jefe de los calusa; suponemos que la ceremonia fue celebrada en la lengua de estos pues se realizó como una alianza de paz a requerimiento de don Car-

³ Manuel Lucena Salmoral, "La extraña capitulación de Ayllón para el poblamiento de la actual Virginia: 1523", *Revista de Historia de América*, n. 77-78, 1974, 9-31.

⁴ Véase Lyle Campbell, *ibid.*, quien dice que la lengua guale y yamasee "remain unattested and it is best at present to leave them unclassified", p. 149.

⁵ Francisco Pareja, *Arte y pronunciación en lengua timvquana y castellana*, México, Imprenta de Ioan Ruyz, 1614.

los y hacerlo en castellano habría invalidado el enlace matrimonial, ya que Avilés estaba legalmente casado con la asturiana doña María de Solís. Y sumemos otro dato para esta primera cala: entre 1566 y 1568, Juan Pardo negoció con múltiples tribus –y por tanto en múltiples lenguas– en sus viajes desde las actuales Florida, Georgia, las Carolinas y Tennessee, para establecer, al menos, siete fuertes que no han recibido el reconocimiento que merecen, estos se encontraban en Orista, Canos, Joara, Guatari, Cauchi y Chiana. La enorme variedad lingüística de la región atlántica norteamericana con la que convivieron los españoles puede verificarse en los mapas adjuntos al final de este ensayo.

Hay muchas y espléndidas obras sobre las lenguas indígenas de Norteamérica, pero sabemos muy poco sobre la interacción de estas con el español del s. XVI; terreno que escapa completamente a mi área de conocimiento y que animo a que los especialistas exploren; con ello estaríamos documentando la importante fase de diglosia indígena con la que fuera la primera lengua romance en Norteamérica: el español. Para cualquier investigador, la existencia de aquel posible manuscrito único de Domingo Agustín Báez y Antonio Sedeño es un acicate que no podemos dejar de lado; en primer lugar, porque sabemos que todos los jesuitas estaban obligados a reportar por escrito al prior de la orden sus actividades en las misiones del Nuevo Mundo; y, en segundo lugar, porque es improbable que no haya ningún apunte referido a su esbozo sobre la lengua guale de Santa Catalina en la obra de otros correligionarios.⁶

Como sabemos, la catalogación de las lenguas indígenas de la costa atlántica es una tarea ímproba porque la mayoría de ellas carece de tradición escrita y, con extrema dificultad, han llegado a identificarse algunos rasgos morfofonológicos

⁶ Además de Lyle Campbell, véanse James Crawford, *Southeastern Indian Languages*. In J. Crawford (Ed.), *Studies in southeastern Indian languages* (pp. 1–120), Athens, GA University of Georgia 1975; Jerald T. Milanich, *Florida Indians and the Invasion from Europe*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1995; John H. Hahn, *A History of the Timucua Indians and Missions*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 1996.

de las lenguas no desaparecidas. Me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que la historia de estas lenguas también está reflejada en lo que en las culturas occidentales llamamos artefactos –sean estos vasijas, utensilios o indumentarias indígenas, todo ello tenía “un nombre”–. Y aunque la historia lingüística y cultural de los pueblos indígenas norteamericanos no puede reconstruirse solo a través de los objetos cotidianos y los mapas que apreciamos como formas de arte, estos, en tanto en cuanto testimonio documentado, dan voz a sus culturas y nos llegaron parcialmente a través de los relatos transmitidos por españoles; razón por la que me pregunto si no podríamos, al menos, reconstruir las categorías semánticas de las lenguas norteamericanas a las que pertenecen, al igual que se hizo con los quipus en las culturas andinas.⁷

En este limbo lingüístico-literario sobre la relación entre el español y las lenguas indígenas de La Florida, tenemos importantes joyas testimoniales escritas en español que podrían ayudarnos a la reconstrucción del entorno cultural de las nacientes colonias norteamericanas ¿Cuáles eran las categorías lingüísticas indígenas destacadas por los españoles y cómo fueron “trasladadas” al castellano en los relatos recogidos por Gonzalo Fernández de Oviedo, el inca Garcilaso, Alonso Gregorio de Escobedo, fray Jerónimo de Oré, Lucas Vázquez de Ayllón, Pedro Mártir de Anglería y Pedro Menéndez de Avilés?⁸

⁷ Ann McMullen, “Reinventing George Heye: Nationalizing the Museum of the American Indian and Its Collection”, *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*, Ed. Susan Sleeper-Smith, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2009, 45-65.

⁸ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de autores españoles, vols. 117-121. Ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid: Ediciones Atlas, 1959; Pedro Mártir de Anglería, , *Décadas del Nuevo Mundo*, 2 vols. México: José Porrúa e Hijos, Sucs., 1965; *Relación de los mártires de La Florida del P.F. Luis Jerónimo de Oré (c.1619)*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014; Inca Garcilaso de la Vega, *La Florida del Inca. Historia del Adelantado Hernando de Soto, gobernador y capitán general del reino de la Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios, escrita por el Inca Garcilaso de la Vega*. Ed., Emma Susana Speratti Piñero, México, FCE, 1956; Pedro Menéndez de Avilés, *Cartas sobre la Florida (1555-1574)*, ed. Juan Carlos Mercado, Madrid, Vervuert, 2002.

Mi hipótesis es que analizando los conceptos recogidos por estos escritores conoceremos mejor la historia de la temprana modernidad norteamericana. Por esta razón, creo que urge una colaboración internacional para identificar la “traslación” de las categorías semánticas indígenas de la Hispanoamérica del Norte al léxico castellano que antecede por muy poco al *Quijote* (1605-1615).

En la respetadísima obra de Lyle Campbell sobre las lenguas indígenas de Norteamérica queda constancia de algunos obras españolas que se refieren a lenguas indígenas de La Florida; Timothy Powell, otro investigador igualmente respetable, nos ha dejado veintidós páginas de excelente bibliografía comentada sobre *Native American Oral Literatures*; en ella alude a los indios guale, a los timucua, a los algonquinos, y a otras tribus de La Florida que estuvieron en contacto con los españoles, pero dentro del repertorio de ambos filólogos no hay ninguna mención a las historias indígenas orales recogidas en castellano.⁹ El testimonio de Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Mártir de Anglería, Alonso Gregorio de Escobedo, el Inca Garcilaso, y el padre fray Jerónimo de Oré –aunque Fernández de Oviedo no pisó Norteamérica y solo sigue al pie de la letra a Pedro Mártir– requirió un contacto directo con indígenas que eran bilingües en distinto grado y estos fueron la fuente principal de sus historias difundidas primero en castellano y luego traducidas a otras lenguas europeas. Entre aquellos informantes bilingües que colaboraron con los españoles destacan dos a quienes considero los primeros *rapsodas o contadores de historias* de los que tenemos noticia en la primera lengua romance de Norteamérica, el español: el indio catawa-guale Francisco Chicorano, y el indio algonquino don Luis de Velasco, también conocido como Paquiquino y Paquiquineo, el cual –por más señas– era primo de Pocahontas, estaba apadrinado por el homónimo virrey de Nueva España, se educó en Sevilla, acudió varias veces a la corte, fue ricamente asalariado por Felipe II y,

⁹ Timothy Powell, “Native American Oral Literatures”, Oxford Bibliographies, 2015.

según la leyenda, vivió cien años. Tengamos en cuenta las aportaciones de Hoffman y Salmoral y la antedicha problemática de las lenguas en contacto que utilizo como premisa y veamos mis postulados para iniciar el borrador de la piedra Rosetta de la historia colonial de España y la historia del español en los actuales EE.UU.

Primer postulado: “La(s) independencia(s)” norteamericana(s)

Hablo de independencias por tres motivos: la revolución de 1597 liderada por Juanillo, jefe de los indios tomató, acabó con todos excepto uno de los franciscanos de Guale –Francisco Dávila– y con ellos nació la historia de los mártires de Georgia para quienes aún hoy se busca la canonización.¹⁰ La venganza de Francisco el Chicorano contra los colonos de Lucas Vázquez de Ayllón, en 1526, devastó la expedición en la que el toledano mozárabe y oidor de Santo Domingo había embarcado a 600 hombres con costes pagados por él mismo. Y, en tercer lugar, en 1571, el indio algonquino don Luis derrotó a los colonos de Pedro Menéndez de Avilés en Ajacán. Estas tres son, en mi opinión, las primeras guerras de la independencia contra potencias europeas en la historia norteamericana.

Ni los seiscientos españoles embarcados con Ayllón hacia Chicora y Gualdape, ni los escasos soldados de Avilés en Ajacán, ni los indígenas algonquinos, guale, calusa y timucua que habitaban en la costa este de los actuales EE. UU triunfaron en sus respectivos cometidos. Aun así, hemos de contar su trágica historia lo mismo que contamos otras que precedieron y fraguaron la temprana modernidad como –por ejemplo– la historia de los inmolados pobladores de Numancia frente al acoso de las huestes romanas; o el cerco que Sancho II le tiende a doña Urraca en Zamora y que termina con

¹⁰ Fr. Conrad Harkins, O.F.M. *Cause of the Georgia Martyrs*, Franciscan University of Steubenville, Steubenville, Ohio 43952.

el asesinato de aquel; o la venganza de doña Lambra contra los siete infantes de Lara que acaban decapitados; o la historia de la derrota y muerte de Roldán; o la pérdida de la España goda en tiempos del rey Rodrigo; o la rendición de Boabdil; y un largo etc. de desavenencias, fracasos y muertes sufridas en aras de independencias frustradas, glorias locales y ambiciones imperiales.

Podríamos decir que el vacío documental referido a la península ibérica en la historia oficial de la temprana modernidad norteamericana se explica, en parte, porque la escritura de esta historia cuenta en su haber con una *triple narrativa* que recoge: a) la versión de los vencedores, b) la versión de los vencidos, y c) las traducciones fraudulentas. Esta triple narrativa ya estaba bien arraigada en la Antigüedad Clásica y triunfó en la Edad Media peninsular; sirvan como ejemplo de las dos primeras categorías, los romances viejos sobre Sancho II que estudiaran Sam Armistead y Charles Fraker; o el análisis contrastivo de las crónicas alfonsíes y la *Crónica de 1344* del conde de Barcelos, o del *Poema de Alfonso onceno* y la *Crónica del moro Rasis* que realizara Diego Catalán. En el episodio que hoy nos compete –la historia de España, del español y de los EE. UU– nos hallamos ante un caso extraordinario, pues las versiones que tenemos en español y en inglés sobre la lucha por la independencia con la que se inicia *la temprana modernidad de Norteamérica* son muy dispares, y cronológicamente muy distantes; en ellas, la historia más reciente, la de las guerras libradas por los unionistas anglófonos frente a la Inglaterra de 1775-1783, ha eclipsado a las primeras –las guerras libradas por los indígenas de la costa este norteamericana frente a los españoles a principios del XVI– y así se ha creado una falacia sobre los orígenes de la independencia de Norteamérica solo como una lucha de las colonias frente a Inglaterra. Es decir, la historia oficial que ha llegado hasta nosotros parte de un comienzo arbitrario y, excluyendo a Gualdape y Ajacán, se aleja de su piedra Rosetta.

2.0 Segundo postulado: “La(s) Reconquista(s)”

Uso nuevamente una expresión plural porque los viajes al Nuevo Mundo comenzaron en un contexto épico, caballeresco y tardo medieval; y, por ende, en la temprana modernidad de la costa atlántica norteamericana, los epígonos de la guerra de la Reconquista peninsular estaban aún recientes en la memoria hispánica. Así se explican, en mi opinión, los sorprendentes paralelos entre las narrativas de la sublevación guale y el asedio contra Ajacán y algunas de las batallas contra un “otro” no peninsular como el asalto de Roncesvalles y la rebelión de las Alpujarras. La gran diferencia entre las dos reconquistas que postulo es que, en la lucha indígena de la Norteamérica del XVI, quienes escribieron su historia y quienes delinearon los mapas de su temprana modernidad eran solamente castellanoparlantes y estaban patrocinados por la corona española. Que yo sepa, no hay en la historia de la costa atlántica un Moro Rasis o un Ibn Jaldún que haya dado su punto de vista indigenista del conflicto allí librado. Sin embargo, como he demostrado en otro lugar, sí hay un traslado de la *Gestalt* hispano medieval que perdura hasta hoy en la que fuera la Hispanoamérica del Norte y que demuestra la huella de la España medieval en la temprana modernidad norteamericana.¹¹

Siguiendo mi línea argumental que defiende la continuidad de los epígonos de la Edad Media castellana en Norteamérica, sugiero que analicemos el papel literario de los moros Abengalbón, y Almanzor como prototipos literarios antecedentes de Francisco Chicorano y del indio don Luis. Estos dos últimos eran señores de sus respectivas tribus y dueños de sus tierras y, al igual que Abengalbón y Almanzor, los dos indios asumieron una doble función: fueron intérpretes de los conquistadores –por tanto, traidores para los suyos– y líderes de sus coterráneos –por tanto, fueron traidores para las huestes

¹¹ Carmen Benito Vessels “El neomedievalismo de los EE.UU.” *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, 2017-2018, 11-30.

cristianas, y fueron asimismo los protagonistas de la primera literatura indigenista de la Norteamérica española.

En la costa atlántica norteamericana, al igual que la Edad Media peninsular, infiltrarse en el bando enemigo fue una de las maneras más eficaces para destruirlo; partiendo de esta estrategia nació en Castilla un ramillete de héroes traidores cuyas hazañas han sido fundamentales para narrar la historia de España medieval y cuyas “fazañas” tuvieron efectos imborrables. Los protagonistas de las mismas fueron personajes a quienes Mercedes Vaquero llamó vasallos rebeldes; entre ellos destacan: el conde Fernán González, quien consigue la independencia de Castilla, y a quien don Juan Manuel dedica gloriosas páginas en su *Conde Lucanor*; el Cid de las mocedades de Rodrigo, quien se enfrenta a Alfonso VI; Vellido Dolfos, quien, estando en el bando agraviado durante el cerco de Zamora, primero se gana el favor del agresor, Sancho II, y luego lo asesina en un lugar cuyo topónimo revela la doble visión de la narrativa histórica y ratifica la justeza del binomio “héroe traidor”: el enclave donde murió Sancho II fue llamado, primero, Portillo de la Traición y, después, Portillo de la Lealtad.

La epopeya hispana en prosa y en verso continúa en Norteamérica en los citados los textos de Oviedo, Mártir, el Inca Garcilaso, Oré y Escobedo. Los indios del Atlántico norte son también héroes épicos, son vasallos indígenas rebeldes y con ellos se inicia la narrativa de una nueva historia “nacional”. En ella encontramos muchos de los que Stith Thompson llamó “universales folclóricos”. A saber: un héroe que supera sus humildes orígenes y llega a ser un líder con atributos regios; la pérdida de una tierra edénica; el don de lenguas del personaje; la argucia del líder solo explicable por iluminación divina; la existencia de una pareja adánica que es desterrada del paraíso y guía a los suyos reviviendo un éxodo bíblico o un exilio injusto. Asimismo, los modelos heroicos –entre quienes Joseph Campbell estableció vínculos imborrables en *The Hero of a Thousand Faces*– también están presentes en la temprana historia hispanounidense y se resucitan en vísperas del gran final del nacionalismo norteamericano: la guerra de 1898 contra España. Así, en las descripciones que William Gilmore

Sims hace de Chicorano y de su esposa Combahe, en el insufrible panfleto titulado *Lucas de Ayllon: A Historical Nouvelette* fechado en 1856,¹² Chicorano representa solo una de las mil caras de la cadena de héroes y de los tópicos mítico-laudatorios que ya eran conocidos en Occidente desde 2000 años antes de Cristo con Gilgamesh, rey sumerio sobre quien se escribió el poema homónimo. Chicorano vive y muere en la *Nouvelette* de Gilmore Sims como el héroe épico de un país que carece de Edad Media occidental y que se inmola (como si lo fuera) en aras del naciente imperio norteamericano al que William Prescott consideraba como digno sucesor de la Edad Media española.

Por extensión, en España, los tópicos laudatorios del héroe épico dieron lugar al ensalzamiento de la patria en las llamadas *laus Hispaniae* y estas también cruzaron el Atlántico con los colonos novomundistas. Razón por la que considero que, en la Hispanoamérica del Norte, podemos hablar, al menos, de dos *laudes* a la usanza peninsular: la “*Laus* de Chicora” que compuso el indio Francisco y la “*Laus* de Ajacán” que inventó el indio don Luis; en ellas se idealiza al indígena y a su tierra, y, aunque su leyenda épica no se haya divulgado en los libros de historia, la *laus* de Chicora se conoce en la prosa de Pedro Mártir y en la cartografía –véase el mapa adjunto de Pieter Vander Aa–. Baste como botón de muestra la *laus* de Chicora que nos fue referida por Pedro Mártir en sus *Décadas* y que no cae muy lejos de la narrativa alfonsí que encontramos en la *Estoria de España* en la que Hispania se compara con el paraíso exactamente igual que dice el indio Francisco de su tierra natal: Chicora (=Shakori).

La *laus* de Ajacán se conoce en inglés a través de la novela *The First Gentleman of America: A Comedy of Conquest*, obra de James Branch Cabell, que fue publicada en 1942;¹³ en ella el

¹² Simms, William Gilmore. *Lucas de Ayllón. A Historical Nouvellette*, (1845), en *The Simms Reader. Selections from the writings of William Gilmore Simms*, ed. John Caldwell Guilds, U Press of Virginia.

¹³ *The First Gentleman of America: A Comedy of Conquest*. Re-Edition. Rockville, MD, Wildside Press, 2003.

indio don Luis hace gala de su origen principesco, es descrito como el mejor caballero de su época, es el modelo para el perfecto “gentleman” que había heredado la tan mentada caballeridad hispana y a la que se le suman los ingleses estereotipos isabelinos. Pensando de nuevo en la tradición épica hispanomedieval y en su consecuente ramificación en la maurofilia, es fácil ver el eco indiscutible de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* en la obra de Cabell y, por ende, las secuelas literarias tardo-medievales que las narraciones de la Guerra de la Reconquista dejaron en la Hispanoamérica del Norte.

3.0 Tercer postulado: La validez de los términos “asentamiento menor” y “asentamiento mayor”; “datos menores” y “datos mayores”

Como sabemos, a partir de Martín Fernández de Navarrete (1765-1844), la crítica adoptó un cómodo sintagma para discernir entre navegaciones menores y mayores, que por extensión se aplicó a asentamientos menores y mayores, o colonizaciones mayores o menores; pero dicha categorización era la de un ilustrado de mediados del s. XVIII cuyos importantísimos aportes sentaron las bases del historicismo nacional del s. XIX. Ahora bien, a partir del s. XX, con los estudios medievales de Georges Duby, Michel Foucault, Paul Zumthor y Georges Martin, entre otros, comenzamos a valorar la historia de la vida cotidiana y la historia de corta duración; aceptamos que los documentos y los monumentos históricos van a la par; estudiamos la historia como discurso y nadie pone ya en duda que quienes no eran reyes ni nobles también forman parte de la historia documental. La escuela creada por estos investigadores eliminó definitivamente la injustificada omisión de la vida cotidiana, los aportes del trabajo de la mujer y otros acontecimientos “menores” como pudieran ser el arte de comer, el arte de vendimiar, o la organización de la vida en torno a los rezos eclesiásticos. En el s. XX se destacó ampliamente que la breve duración histórica de estos hechos es fundamental para entender los acontecimientos de la larga duración y, por tanto, de los

acontecimientos “mayores”. Lo cual equivale a decir que, así como no podemos tirar las piezas pequeñas en la reconstrucción de una vasija o las vértebras del esqueleto de un dinosaurio para mejor acomodar los resultados obtenidos al propósito de una búsqueda manipulada, tampoco podemos descartar las “colonizaciones menores” para narrar la “historia mayor”. En este sentido, el mutismo anglohispanico sobre Ajacán y San Miguel de Gualdape en los libros de historia de los EE. UU podría justificarse en los ss. XVIII y XIX por ser “menores”, o como una consecuencia de las disputas geopolíticas fraguadas en 1898 durante la guerra entre España y EE. UU. Sin embargo, creo que el silencio sobre este tema en los actuales libros de historia, especialmente de España y de la historia del español en las Américas es injustificable.

Si bien, en el s. XVI, el establecimiento de las colonias españolas de breve duración en Norteamérica pudo llamarse un acontecimiento “menor” debido a la sucinta supervivencia de las mismas –sobre todo en comparación con otras colonias de las Américas– el aporte de Ayllón y de Avilés es crucial para comprender los “acontecimientos mayores” de la historia de la temprana modernidad estadounidense; entre otras cosas porque la proximidad entre los cuatro puntos que he tomado como referencia geopolítica para mi estudio (Roanoke/Gualdape y Acajón/Jamestown) no son casuales, y allí se gestó la tensión colonial entre España e Inglaterra, que nació en el s. XVI. Esta sigue rediviva en el s. XXI también a causa de una colonia menor: el peñón de Gibraltar. Y así lo ha demostrado Thomas E. Chávez, quien considera que Gibraltar fue una pieza clave en las negociaciones entre Francia, España e Inglaterra para orquestar la ayuda española en pro de la independencia de los Estados Unidos;¹⁴ tras conseguirla, Norteamérica se auto asignó un pedigrí exclusivamente anglosajón; diluyó la importancia de las colonias españolas; relegó el legado francés a Luisiana y a Quebec; casi se borró totalmente el pasado español de la decisiva batalla de York;

¹⁴ Thomas E. Chávez, *Spain and the Independence of the United States. An Intrinsic Gift*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002.

se excluyeron Gualdape y Ajacán como colonias; se omitió la cuantiosa ayuda económica procedente de las arcas españolas (“an intrinsic gift”); y en las historias que preceden a la independencia colonial no se menciona que fueron los mapas de Juan de la Cosa (1500), de Sebastián Vespucio (1526) y de Diego Ribero (1527 y 1529) los que abrieron en Europa el camino a otros navegantes y a otras reclamaciones patrias –debido en parte a la ineficaz custodia de la Casa de Contratación.¹⁵ Así, la historia oficial anglófona dio prioridad a Sebastian Cabot, Sir Walter Raleigh y Giovanni da Verrazanno, quienes se habían beneficiado a placer de los mapas de la Casa de Contratación y quienes llegaron a las proximidades de Ajacán y Gualdape por dudosa coincidencia.

Solo si tenemos en cuenta las sospechas de hurto que recaían sobre Sebastian Cabot (el hijo de John Cabot), se justifica que, después de los servicios de este enigmático personaje del clan Cabot, la Casa de Contratación prohibiera contratar a extranjeros para el puesto de piloto mayor; asimismo. Entenderemos un poco mejor la historia de la Hispanoamérica del Norte sabiendo que Giovanni da Verrazanno trabajó con una doble identidad, como corsario y comerciante italiano; negoció simultáneamente a favor y en contra la corona española, primero bajo su nombre de pila y más tarde bajo otros dos menos conocidos: Juan Florín o Juan Florentín. Por más señas, Giovanni da Verrazanno era hermano del cartógrafo Girolammo, quien ayudó en sus navegaciones al comerciante Giovanni; así este fascinante personaje “Verrazanno-Florín-Florentín” llegó a puerto seguro justamente en la vecindad de las llamadas Tierras de Ayllón. Y, al final, en la historia oficial, serán Giovanni da Verrazanno y Sir Walter Raleigh, entre otros, quienes, partiendo de información coincidentemente similar a la que condujo a los asentamientos “menores” de Ayllón y Menéndez de Avilés, hicieron sus asentamientos “mayores”. En consecuen-

¹⁵ Véanse los tres mapas del s. XVI que figuran al final de este ensayo y de demuestran el conocimiento de la geografía y la presencia española en Norteamérica desde 1500 y su actualización que es autoría de Paul E. Hoffman.

cia: Jamestown y Roanoke se aceptan hasta hoy como la cuna de Virginia y de EE. UU como país occidental a expensas de Gualdape y Ajacán.

En el II Congreso de la ANLE (2018), mencioné que los cartógrafos y cosmógrafos europeos más famosos de los ss. XVI y XVII trabajaron para la corona de Carlos I y Felipe II, y sus mapas y los relatos de los llamados cartógrafos en prosa –en español, inglés y francés– fueron los artífices a quienes los EE. UU le deben su “occidentalidad” geopolítica. Me explico: la occidentalidad geográfica de este país es justificable solo artificialmente (pues ni África ni América Latina se consideran “occidentales” a pesar de estar en los mismos meridianos que Europa y los EE UU respectivamente). Refiriéndose a este tema, Edmund O’Gorman acuñó un sintagma, “la invención de América”, que ha sido explorado bajo múltiples perspectivas desde mediados del s. XX, incluyendo la cartografía en prosa de crónicas y novelas.¹⁶ Esta cartografía no ofrece mapas, es decir no presenta imágenes sino narrativas cronísticas y novelescas; por lo cual sus descripciones podrían considerarse “geografías menores”.

En las novelas de caballerías, Amadís, Esplandián y Alonso Quijano demostraron que los senderos y mapas virtuales de la novela de caballerías fueron fundamentales para avivar la imaginativa y crear nuevas realidades, estuvieran estas en Constantinopla o en la planicie manchega o, en su *traslatio*, en las marismas floridianas, en la paradisiaca California o en los desiertos del sur de los actuales EE. UU. Las crónicas del Nuevo Mundo y la realidad no rompieron sino que casi confirmaron los paradigmas de los verosímiles mundos imaginarios de la novela. Añadamos que las novelas de caballerías relacionadas con el ciclo artúrico se conocieron inicialmente en el hemisferio norteamericano a través de la

¹⁶ Sirva de ejemplo, Edmund O’Gorman, *The Invention of America. An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of its History*, Bloomington, Indiana, University Press, 1961, y Michael G. Moran, *Inventing Virginia. Sir Walter Raleigh and the Rhetoric of Colonization, 1584-1590*, New York, Peter Lang, 2007.

refundición de *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, y así lo demuestran los datos recogidos por Irving Leonard en *Books of the Brave*;¹⁷ quien documenta que al Nuevo Mundo llegaron a Santo Domingo numerosas copias de *Amadis*, y que desde allí pasaron a Tierra Firme, la cual, no olvidemos, incluye la Norteamérica española. De ahí que quienes conocían la historia del caballero Amadís acordaran bautizar al actual estado de California con este nombre, y denominaran a las ciudades de Gualdape, en Carolina del Norte, y a Mabila en Tennessee con dichos topónimos. Para los colonos españoles, aquellos nombres eran significativos, tenían historia, y a través de los mismos la historia fingida de la caballería encontró su lugar en la historia verdadera de las cartas y crónicas del Nuevo Mundo.

En *Amadís de Gaula* es donde se habla por primera vez del reino de California—la isla de California, para ser exactos—que estaba poblada por las míticas amazonas del Estado que hoy conocemos con tal nombre; este era un territorio imaginario gobernado por la ficticia reina Calafia, cuyo poderío era parejo al de otras mujeres de la realidad de La Florida, donde los españoles, según nos cuentan Hernando de Soto y Garcilaso el Inca, quedaron asombrados con la regidora india Cofitachique y con la cacica doña María, que era la persona con más autoridad en La Florida durante la época de Menéndez de Avilés. Cofitachique y doña María no solo salvan a los exploradores españoles, como Pocahontas hiciera con John Smith, sino que también gobiernan territorios reales con la misma autoridad que Calafia gobernó la imaginaria California, a la que Hernán Cortes, después de abandonar México y emprender su viaje hacia el Pacífico, pensó haber llegado.¹⁸ Como Borges muy bien entendió, la realidad a veces copia a la ficción y, añadido yo, a veces se sustenta en ella.

¹⁷ Irving A. Leonard, *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, New York: Gordian Press Inc., 1964.

¹⁸ “España y la occidentalidad de los EE. UU” estudio presentado en el II Congreso Internacional de la ANLE en Washington DC, 2018.

La poco conocida historia de Gualdape y Ajacán es trazable a través del debate cartográfico, político y literario de las tres grandes potencias implicadas en “la invención” de América (Francia, España e Inglaterra) a la cual los cartógrafos europeos denominaron el “Teatro del mundo”.¹⁹ Membretes aparte, es obvio que la cartografía en prosa castellana fue crucial para la historia de los EE. UU y que esta fue llevada a cabo por los indios bilingües norteamericanos de las “Tierras de Ayllón”. Como Louis de Vorsey ha demostrado, sin la colaboración de los indios cartógrafos, la geografía norteamericana hubiera sido caótica para los europeos;²⁰ y, en mi opinión, aquellos primeros años de historia compartida entre España y los EE. UU suponen el inicio de la occidentalidad geopolítica en un territorio que estuvo habitado exclusivamente por las naciones indígenas hasta 1500; el cual, sin embargo, hoy estudiamos con criterios exclusivamente eurocentristas. Los indios de las Tierras de Ayllón narraron en español la geografía de las que legalmente eran sus tierras; razón por la que sugiero que quizá ya sea el momento de repensar la escritura de la historia y considerar las piezas “menores” que constituyen la Piedra Rosetta de la historia de España y del español en los EE.UU.

En La Florida encontramos el comienzo de la historia de la occidentalidad de los EE. UU, y aunque tenía imprecisos límites que han llegado a extenderse desde Cayo Hueso (Siesta Key) de la actual Florida hasta la península del Labrador, en su seno se desarrolla el español literario de Norteamérica. Esta porción territorial enorme a la que Herbert E. Bolton llamó la Hispanoamérica del Norte fue dibujada por Diego Ribero como un conjunto de “tierras” colindantes: la Tierras del Labrador, las de Esteban Gomes, las de Ayllón y las de Garay; y todas ellas están documentadas al menos en dieciséis mapas.²¹

¹⁹ Uno de los mapas más famosos de Abraham Ortelius se llama el *Theatrum orbis terrarum* de y el diccionario geográfico de Giovanni Botero, lleva por título *The Theater of the Earth*.

²⁰ Louis de Vorsey, “Early Maps and the Land of Ayllón”, en *Columbus and the Land of Ayllón*. N.P., Lower Altamaha Historical Society, 1992.

²¹ Herbert E. Bolton, *The Spanish Borderlands. A Chronicle of Old Florida and the Southwest*, Toronto, Glasgow, Brook & Co., 1970.

4.0 Las traducciones

He dejado para el final la tercera vía narrativa de la historia que mencioné al principio de este ensayo porque no es un postulado sino un hecho. Me refiero a las traducciones espurias. Estas fueron fundamentales para la “invención de Norteamérica”; siendo de particular interés las falsas traducciones de los documentos históricos, del español al inglés, que se llevaron a cabo tras la guerra hispano-norteamericana de 1898 y que dieron al traste con las reclamaciones burocráticas españolas en dicho continente. En particular, me refiero a las fraudulentas versiones que hizo el congresista Robert Greenhow de la obra capital de Andrés González de Barcia y Carballido: *Ensayo para la historia de la Florida contiene los descubrimientos y principales sucesos acaecidos en este gran Reino á los españoles, franceses, suecos, dinamarqueses, ingleses, y otras naciones entre sí, y con los indios; cuyas costumbres, genios, idolatría, gobierno, batallas y astucias se refieren; y los viages de algunos capitanes y pilotos por el mar del Norte á buscar paso á Oriente, ó unión de aquella tierra con Asia, desde el año 1512 que descubrió la Florida Juan Ponce de León hasta el de 1722, fechado en 1723*. El título es elocuente y la documentación de Barcia voluminosa; y también lo es el de Greenhow: *Memoir of the First Discovery of the Chesapeake Bay. Communicated to the Virginia Historical Societety, 1848*.

En 2015, Anna Brickhouse escribió una obra monumental sobre dicha traducción y la tituló *The Unsettlement of America*.²² En su libro, Brickhouse demuestra que en los textos de Greenhow, Virginia pasó a considerarse como el primer establecimiento británico de donde surgirían después los EE. UU y en ellos se erradicó totalmente la primera línea de su Piedra Rosetta referida a la historia de España y el español en su temprana modernidad. En mis recientes investigaciones me he referido ampliamente a la obra de Brickhouse. Para evitar repeticiones, animo al lector a una lectura de la misma y me limito a

²² Anna Brickhouse, *The Unsettlement of America. Translation, Interpretation, and the Story of Don Luis de Velasco, 1560-1945*. Oxford: Oxford UP, 2015.

destacar solo un par de detalles. Anna Brickhouse explica que, en el proceso de preparación de argumentos para legitimar la posesión territorial de Norteamérica, el congresista Robert Greenhow se basó en documentos de los archivos de América colonial; y que en su búsqueda encontró la historia de don Luis de Velasco (Brickhouse 196). La historia de Virginia que difundió Greenhow, y que ha prevalecido hasta hoy entre el público general, comienza citando el *Ensayo cronológico para la historia general de la Florida* de Andrés González de Barcia Carballido y Zúñiga y diciendo que los españoles fueron los primeros en llegar a Virginia, pero luego se desdice de esta afirmación:

The Chesapeake is usually supposed to have been first seen, and entered by the English ... who founded the earliest European settlement on its waters in 1607 ... *Accordingly in all our histories, the discovery of the Chesapeake is attributed to the English*" (4983-84). But "there is evidence ... apparently incontrovertible," Greenhow admonishes, "that the Chesapeake was known to the Spaniards, and that an expedition had been made by them for the occupation of its coasts, at least twenty years before any attempt of the English to establish themselves in any part of the American continent" (485). (Brickhouse 207, subrayado mío).

A modo de conclusión e inicio de una nueva etapa investigadora, resumo aquí los tres puntos centrales de mi propuesta. En primer lugar, en la costa este norteamericana del s. XVI contamos con una *traslatio* de la *Gestalt* de la España tardomedieval que echó raíces en la temprana modernidad de Norteamérica; en ambas culturas se utilizaron actantes similares para la narrativa de la historia fundacional: el relato épico de Norteamérica nos llegó en castellano moderno partiendo de fuentes orales; los informantes de la épica norteamericana son bilingües con diglosia pues hacen sus relatos en un hipotético "romance" algonquino-español o catawa-español; la figura del rey está desdibujada pero la defensa-consolidación-ensalzamiento de sus dominios determina la narrativa de los hechos con características épicas; los vasallos rebeldes son los protagonistas; los españoles que se aventuran en territorio indio tienen una relación amor-odio y dependencia tanto hacia el rey como hacia "el otro" ; los documentos de la cancillería de Carlos I, de Felipe II y de la Casa de Contratación –hoy conservados en el AGI y muchos disponibles

en el PARES— son fuentes documentales equivalentes a las narraciones épicas que se usaron en el “escritorio regio” alfonsí para narrar la historia de España; me refiero en particular a los dos relatos que Chicorano y don Luis nos dejaron y en los que, respectivamente, se loan las bonanzas de Chicora y de Ajacan; estos solo nos han llegado en castellano y, por tanto, considero que pertenecen a la misma tradición literaria de las *Laudes Hispaniae*.

En segundo lugar, la financiación de los viajes al Nuevo Mundo, la documentación literaria, el mapeo de los hallazgos, las cartas de relación, las capitulaciones regias, y los cientos de colonos que se establecen en La Florida, en particular en Gualdape y Ajacán, constituyen —conforme a los criterios del s. XVI— el aval histórico para reconocer que la colonización española de la Norteamérica atlántica en la época de Felipe II espera su mención en la piedra Rosetta que propongo.

Finalmente, *en tercer lugar*, sugiero que los importantísimos trabajos de los historiadores como Paul E. Hoffman, Manuel Lucena Salmoral y su escuela se pongan a la par con los recientes estudios crítico-literarios de Anna Brickhouse, y su escuela, de los especialistas en cartografía como Louis de Vorse, y su escuela, para encontrar un justo medio en la narración de la temprana modernidad norteamericana y cincelar virtualmente su piedra Rosetta.



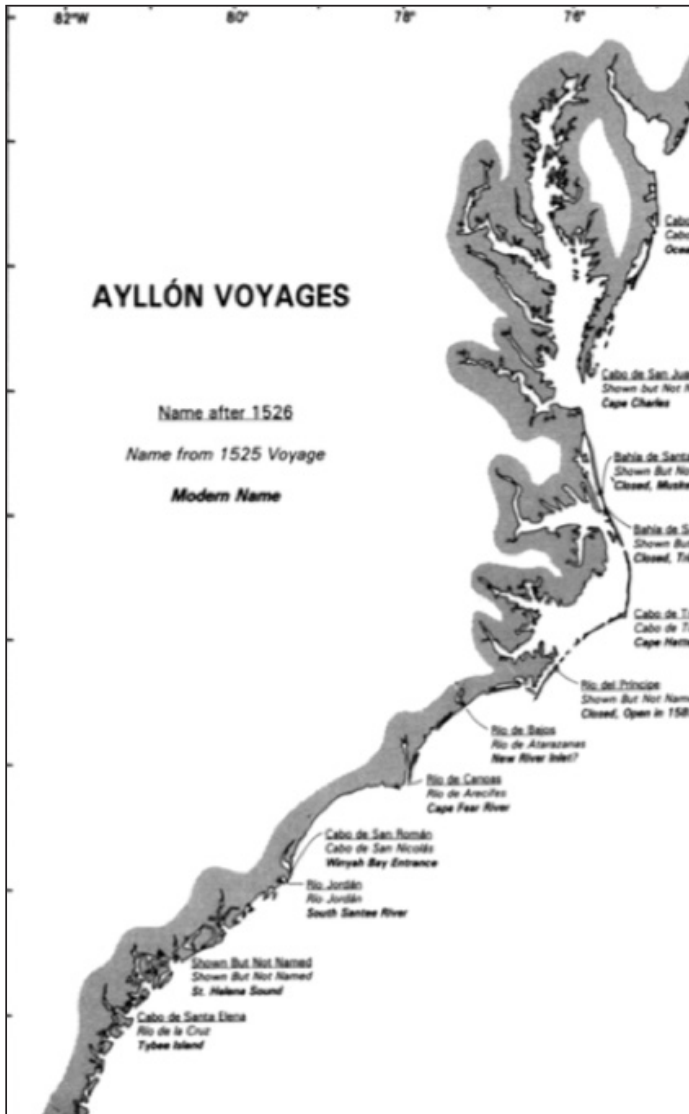
Juan de la Cosa, 1500



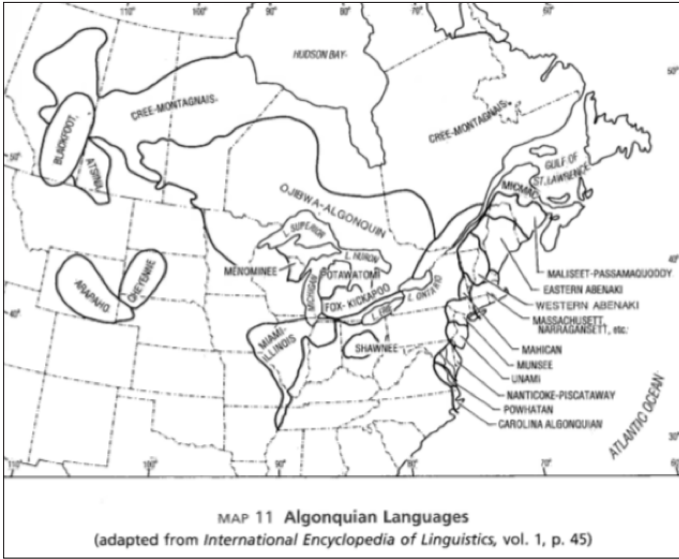
Juan Vesputio, 1526



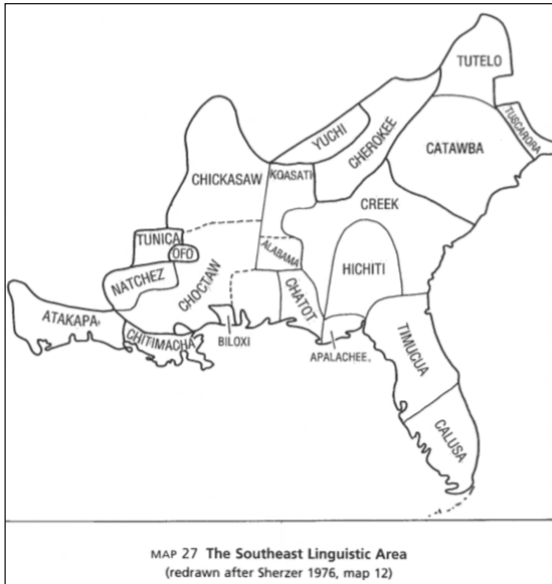
Diego Ribero, 1527



Viajes de Ayllón. Adaptación modernizada de Paul E. Hoffman de los territorios recorridos por Lucas Vázquez de Ayllón; en "Ayllón's Discovery and Colony" En The Forgotten Centuries: Indians and Europeans in the American South 1521-1704, 1992, p. 38.



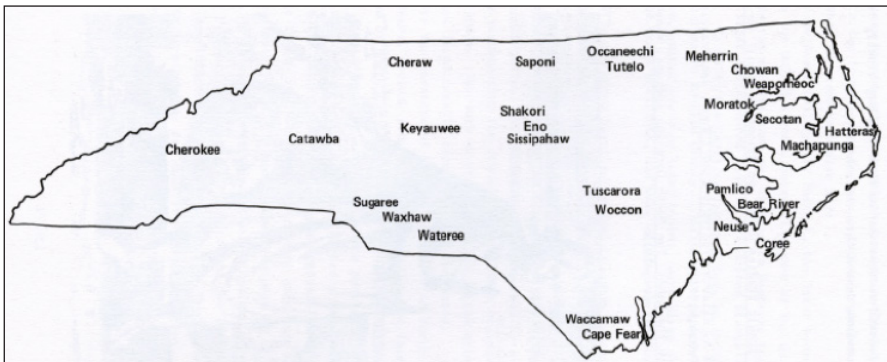
Lyle Campbell, *American Indian Languages. The Historical Linguistics of Native America*, New York, Oxford University Press, 1997.



Lyle Campbell, *American Indian Languages. The Historical Linguistics of Native America*, New York, Oxford University Press, 1997.



Mapa de Chicora, Pieter Vander AA, 1700
North Linguistic Area, Lyle Campbell, American Indian Languages.
The Historical Linguistics of Native America, New York,
Oxford University Press, 1997.



(Shakori, ncpedia.org) Lenguas y tribus de Chicora

Obras citadas

- Benito-Vessels, Carmen. *España y la costa atlántica de los EE. UU. Cuatro personajes del siglo XVI en busca de autor*, Washington D.C, ANLE, 2017.
- . "El neomedievalismo de los EE.UU." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, 2017-2018, 2017-2018, pp. 11-30.
- Bolton, Herbert E. *The Spanish Borderlands. A Chronicle of Old Florida and the Southwest*, Toronto, Glasgow, Brook & Co, 1970.
- Brickhouse, Anna. *The Unsettling of America. Translation, Interpretation, and the Story of Don Luis de Velasco, 1560-1945*. Oxford: Oxford UP, 2015.
- Cabell, James Branch. *The First Gentleman of America: A Comedy of Conquest*. Re-Edition. Rockville, MD, Wildside Press, 2003
- Campbell, Lyle. *American Indian Languages. The Historical Linguistics of Native America*, New York, Oxford University Press, 1997.
- Chang Rodríguez, Raquel. *Relación de los mártires de La Florida del P.F. Luis Jerónimo de Oré (c.1619)*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Chávez, Thomas E. *Spain and the Independence of the United States. An Intrinsic Gift*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002.
- Crawford, James. *Southeastern Indian Languages*. In J. Crawford (Ed.), *Studies in Southeastern Indian Languages* (pp. 1-120), Athens, GA University of Georgia, 1975.
- De Vorse, Louis. "Early Maps and the Land of Ayllón", en *Columbus And the Land of Ayllón*. N.P., Lower Altamaha Historical Society, 1992.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de autores españoles, vols. 117-121. Ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid: Ediciones Atlas, 1959.
- Hahn, John H. *A History of the Timucua Indians and Missions*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 1996.
- Harkins, Fr. Conrad, O.F.M. *Cause of the Georgia Martyrs*, Franciscan University of Steubenville, Steubenville, Ohio 43952.
- Hoffman, Paul E. de los territorios recorridos por Lucas Vázquez de Ayllón; en "Ayllón's Discovery and Colony" En *The Forgotten Centuries: Indians and Europeans in the American South 1521-1704*, 1992, pp. 38.
- Leonard, Irving A. 1964. *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, New York: Gordian Press Inc, 1964.

- Lucena Salmoral, Manuel. "La extraña capitulación de Ayllón para el poblamiento de la actual Virginia: 1523", *Revista de Historia de América*, n. 77-78, 1974, pp. 9-31.
- Mártir de Angleria, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*, 2 vols. México: José Porrúa e Hijos, Sucs, 1965.
- McMullen, Ann. "Reinventing George Heye: Nationalizing the Museum of the American Indian and Its Collection", *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*, Ed. Susan Sleeper-Smith, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2009, pp. 45-65.
- Mercado, Juan Carlos, ed. *Pedro Menéndez De Avilés Cartas sobre la Florida (1555-1574)*, Madrid, Vervuert, 2002.
- Milanich, Jerald T. *Florida Indians and the Invasion from Europe*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1995.
- Moran, Michael G. 2007. *Inventing Virginia. Sir Walter Raleigh and the Rhetoric of Colonization, 1584-1590*, New York, Peter Lang, 2007.
- O'Gorman, Edmund. *The Invention of America. An Inquiry into the Historical Nature of the New world and the Meaning of its History*, Bloomington, Indiana, University Press., 1961
- Pareja, Francisco. *Arte y pronunciación en lengua timvquana y castellana*, México, Imprenta de Ioan Ruyz, 1614.
- Powell, Timothy. "Native American Oral Literatures", Oxford Bibliographies, 2015.
- Simms, William Gilmore. *Lucas de Ayllón. A Historical Nouvellette*, en *The Simms Reader. Selections from the writings of William Gilmore Simms*, ed. John Caldwell Guilds, U Press of Virginia, 1845.
- Speratti Piñero, Emma Susana, ed. *La Florida del Inca. Historia del Adelantado Hernando de Soto, gobernador y capitán general del reino de la Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios, escrita por el Inca Garcilaso de la Vega*. Ed., México, FCE, 1956.

EXPANDIENDO LOS LÍMITES DEL ESTADO CUBANO: LA
CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO FRONTERIZO
EN “UNA PLANTA TROPICAL EN UN INVERNADERO
DE MADRID” DE LIEN CARRAZANA

FRANCISCO FUENTES ANTRÁS
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este artículo explora el modo en la que la voz narrativa de una refugiada cubana en España construye su propio espacio fronterizo en el microrrelato “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” (2015), escrito por Lien Carrazana y publicado en su blog *La China fuera de la Caja*. Mediante la creación de este espacio interestatal, Carrazana desafía a la dictadura presente en Cuba desde 1959, puesto que usa su narrativa para “expandir” las fronteras del país y reivindicar su identidad cubana a pesar de una explícita oposición al régimen y a su consecuente condición de exiliada.

Palabras clave: literatura cubana; espacio fronterizo; identidad; literatura transnacional; refugiado

Abstract: This paper explores the way in which the narrative voice of a Cuban refugee in Spain builds her own borderland in the short story “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” (2015), written by Lien Carrazana and published in her blog *La China fuera de la Caja*. Through the creation of this interstate space, Carrazana challenges the tyrannical elite that governs Cuba since 1959 by using her narrative to “expand”

the national borders and vindicate her Cuban identity, despite holding an oppositional stance towards the government and her consequent exiled condition.

Keywords: Cuban literature; borderland; identity; transnational literature; refugee

Introducción

Este artículo explora el modo en la que la voz narrativa de una refugiada cubana en España construye su propio espacio fronterizo en el microrrelato “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” (2015), escrito por Lien Carrazana y publicado en su blog *La China fuera de la Caja*. Este escrito retrata una voz narrativa que se rebela contra el sistema estatal fronterizo al burlar las restricciones territoriales y habitando un espacio interestatal entre España y Cuba. Alentada por su deseo de evitar las constricciones geográficas e identitarias que ambos países pretenden imponerle, la voz narrativa niega a la nación-estado el derecho de arrebatarle su identidad cubana debido a su estatus de refugiada, una práctica llevada a cabo por el gobierno cubano revolucionario desde su llegada al poder en 1958 (Rojas 2006: 32). De igual manera, esta voz rechaza un arraigo completo en suelo español al compararse a sí misma con una planta tropical trasplantada en Europa. Consecuentemente, al no aceptar la división binaria del espacio y la identidad que las naciones-estado promueven (Jones 2012: 696) y al rechazar un sistema binario de exclusión e inclusión, resiste los esencialismos rígidos de una identidad política absoluta o fundamentalista que las naciones-estado imponen a sus ciudadanos (Stanford Friedman 2007: 696). La voz narrativa se mueve y piensa al margen del espacio nacional español y cubano al habitar un espacio utópico e imaginado donde la ideología hegemónica del estado-nación es ignorada en favor de otras posibilidades que los discursos estatales intentan excluir (Jones 2012: 698). El encontrar un modo alternativo de interpretar su realidad, junto con la adquisición de una conciencia nómada (aun conservando su identidad cubana), son el resultado de

repensar un espacio a nivel narrativo donde la voz narrativa puede hallar “autonomía democrática más allá de las fronteras nacionales” (Hayden 2009: 63, mi traducción), y donde los derechos humanos ocupan una posición de más relevancia que la idea del estado-nación.

Numerosos académicos han investigado la conexión entre el espacio y las relaciones de poder. En palabras de Robert Sack, “la territorialidad es una expresión de poder social” (Sack 1986: 5, mi traducción), mientras que Gillian Rose entiende el concepto de “territorialidad” como un vehículo para controlar a los individuos que habitan en un área determinada (Rose, 1995: 100). Este último además reconoce la relevancia del espacio en la creación de identidades al afirmar que:

identity is how we make sense of ourselves, and geographers, anthropologists, and sociologists, among others, have argued that the meanings given to a place (...) become a central part of the identity of the people experiencing them (Rose, 1995: 88).

la identidad es la manera en la que nos damos sentido, y los geógrafos, antropólogos, y sociólogos, entre otros, han señalado que los significados otorgados al lugar (...) se convierten en una parte central de la identidad de las personas que los experimentan (mi traducción)

La soberanía como un concepto que requiere la delimitación de un territorio fue institucionalizada en Europa durante la era moderna y extendida al resto del mundo mediante la colonización (Jones, 2012). El sistema de soberanía estatal se apoya en la idea de que todo el territorio mundial se encuentra dividido en espacios controlados por distintos gobiernos soberanos que crean y aplican leyes en estos territorios (Agnew & Corbridge 1995; Jones 2012). A este respecto, las estructuras de poder dominantes deben estar sustentadas por soberanías territoriales rígidas y bien delimitadas, las cuales contemplan a individuos desplazados geográficamente, tales como exiliados o refugiados, como sujetos anormales y potencialmente peligrosos (Rajaram et al. 2007).

En este contexto, académicos como Homi Bhabha (1994), Stanford Friedman (2007) y Reece Jones (2012) han abordado las fronteras geográficas entre países como pilares esenciales

sobre los que las naciones-estados se sustentan. Mientras que Reece Jones entiende las fronteras nacionales como líneas trazadas tanto en el terreno como en la imaginación popular (Jones 2012: 690), Bhabha subraya la opresión que estas ejercen sobre los ciudadanos, así como la necesidad de una negociación de las líneas fronterizas. De igual modo, Rajaram y Grundy-Warr arrojan luz sobre la naturaleza restrictiva de las delimitaciones nacionales y su función política al afirmar que las fronteras demarcan la pertenencia o la no pertenencia, además de autorizar la distinción entre norma y excepción (Rajaram et al. 2007). Stanford Friedman también concibe la frontera geográfica como líneas trazadas sobre un mapa y apoyadas por ejércitos y leyes (Stanford Friedman 2007: 273) que regulan estructuras de exclusión e inclusión. De hecho, se apoya en la teoría de Gloria Anzaldúa (1987) y Homi Bhabha (1994) para afirmar que, en las últimas tres décadas, los estudios fronterizos han evolucionado en la exploración de lo metafórico, la ampliación de lo que entendemos por frontera y espacio fronterizo como símbolos que juegan un papel importante a la hora de analizar comportamientos regulativos y transgresores dentro de un orden social y cultural (Stanford Friedman 2007: 273).

Por lo tanto, Stanford Friedman define los espacios fronterizos como zonas de contacto donde diferencias que fluyen convergen, donde el poder es a menudo estructurado como asimétrico, circulando de modos complejos y multidireccionales, donde la agencia existe a ambos lados de una frontera cambiante y permeable (Stanford Friedman 2007: 273). Por su parte, Rajaram y Grundy-Warr exploran estos espacios fronterizos como zonas problemáticas que cuestionan el derecho inherente que ejercen las fronteras para establecer relaciones de pertenencia o no pertenencia a un determinado territorio. Ambos académicos señalan que los espacios intersticiales entre estados-naciones actúan como zonas de resiliencia desde donde el individuo puede responder y resistir contra el control que las delimitaciones geográficas nacionales imponen en la libertad de agencia de los ciudadanos (Rajaram et al. 2007).

Por consiguiente, la voz narrativa en el relato que nos ocupa, al habitar un espacio fronterizo entre España y Cuba, reta las restricciones impuestas por el sistema estatal hegemó-

nico y es, per se, un sujeto resistente a las delimitaciones territoriales. De hecho, perturba las categorías identitarias que el Estado impone a sus miembros, al evadir lo que Reece Jones denomina sistemas de vigilancia, y al crear redes de conexión y una identidad propia al margen de la territorialidad estatal. Estos argumentos atienden al llamado de algunos académicos dentro de los estudios fronterizos, como Peter Kabachnik, sobre la necesidad de prestar atención no solo a la cuestión del lugar, sino también a los flujos de movilidad y los procesos de desterritorialización característicos del nuevo milenio, como aspectos capitales en la formación de la identidad.

1. El sujeto exiliado y migrante como tema central en “Una planta tropical en un invernadero de Madrid”

El microrrelato “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” (2015) se construye sobre la experiencia de desarraigo que la voz narrativa sufre como consecuencia de su condición de refugiada. Aunque el estatus de refugiado no se adquiere siempre como resultado de la acción estatal, sino que puede deberse a otras cuestiones como las climáticas, su situación se ajusta a la recogida en la *Convención de Refugiados de 1951*, un documento legal apoyado por las Naciones Unidas y en el que se define al refugiado como un individuo que no puede, o tiene dificultades, para retornar a su país de origen debido a un temor fundamentado en ser perseguido por razones de raza, religión, nacionalidad, o pertenencia a un grupo social particular o una opinión política disidente (The UN Refugee Agency 1951:14).

Basándome en esta definición, es loable postular un sujeto autobiográfico que relacione la voz narrativa representada en la narración y la propia voz de la autora, ya que ambas comparten una experiencia común como refugiadas en España. De hecho, Carrazana no puede regresar a Cuba por sus opiniones políticas contrarias al régimen castrista. En una entrevista que yo mismo realicé en 2015, la autora cubana me aseguró que, aunque las razones por las que abandonó Cuba

en 2007 fueron más experienciales y viscerales que políticas, sintió la necesidad de abandonar su tierra natal para evitar un enfrentamiento con el gobierno de la isla, ya que sentía que su desarrollo intelectual le conducía a apoyar puntos de vista disidentes. Asimismo, Lien afirma que su decisión de abandonar Cuba tornó decisiva en su carrera como escritora ya que, a pesar de haber acordado la publicación de un libro con un editor cubano, dicho editor contactó con ella una vez en Madrid para comunicarle la razón por la que había decidido suspender la publicación: “tú ya no vives en Cuba” (Carrazana, Entrevista personal 2015). A partir de este instante supo que ella era un tipo de cubana diferente, sujeta a “a la diáspora de la identidad, el rapto del espíritu nacional” (Rojas 2006: 32) y a la marginalización que el gobierno cubano impone a los oponentes del castrismo desde 1958 y a aquellos que habitan más allá de los límites nacionales cubanos (Rojas 2006; Staniland 2014). En la actualidad, los motivos que dificultan su regreso a Cuba son su explícita y directa oposición al régimen revolucionario cubano en muchos de sus escritos incluidos en su blog *La China fuera de la Caja*, y su participación en el medio disidente *Diario de Cuba* y en la antología online *Nuevarrativa cubana* (2013). Esta última iniciativa literaria fue dirigida por el también refugiado político Orlando Luís Pardo Lazo y contiene una colección de relatos breves cuyo propósito es visibilizar las voces cubanas en el exilio a través de sus narrativas.

El microrrelato que analizo en este trabajo forma parte de su blog *La China fuera de la Caja*, y se articula alrededor de la voz de una inmigrante exiliada cuyos paralelismos con la propia la voz de la autora son evidentes. Las temáticas del exilio y el desarraigo ocupan un lugar prevalente en la obra de Carrazana, que abarca numerosos microrrelatos e historias cortas fundamentalmente publicadas en medios digitales, concretamente en su propio blog y en *Diario de Cuba*. Así, relatos como “Grafomanía” (2013) o “Naturaleza muerta con avestruces vivas” (2018) tratan la desconexión inexorable entre los personajes en ambas historias y su Cuba natal debido a la rigidez del gobierno revolucionario, así como la necesidad visceral de hallar un espacio propio más allá de los límites geográficos de la isla donde poder, al mismo tiempo, seguir conservando su

identidad cubana. La condición de inmigrante compartida por la autora y las voces narrativas que esta proyecta en su obra se presenta como resultado de un proceso de deslocalización que evidencian la tiranía del sistema político estatal cubano y la rígida frontera nacional como fuentes de conflicto. Las líneas divisorias entre territorios nacionales pueden abordarse como herramientas poderosas que restringen la agencia individual (Stanford Friedman 2007; Jones, 2012). No solo limitan el movimiento de cosas, dinero o personas, sino que también limitan el ejercicio del intelecto, la imaginación y la acción política (Agnew 2008: 176). Estas limitaciones son aún más acusadas cuando se trata de un gobierno autoritario como el cubano, donde la libertad de expresión es más reducida.

En *Migrancy, culture, identity* (1994), Ian Chambers define la migración como un movimiento en el cual los puntos de llegada y partida están abiertos a la transformación, y entiende el lenguaje, las historias y las identidades en una migración constante, siempre sujetos a la mutación (Chambers 1994: 5). Tal y como señala Gillian Rose, el aumento del flujo de ideas, información y personas en un mundo cada vez más globalizado reta la concepción del espacio y la identidad como conceptos inmutables (Rose 1995: 116), por lo que las identidades están cada vez más sujetas a experiencias de migración e intercambio cultural. En este sentido, Edward Said también hace hincapié en la naturaleza restrictiva de las fronteras nacionales y en las dificultades que generan al exiliado al afirmar que el hogar en un mundo secular y contingente como el actual es siempre provisional, y que el individuo exiliado es consciente de que esas fronteras que nos proporcionan seguridad pueden a su vez convertirse en prisiones y son a menudo defendidas por encima del raciocinio o necesidad. Said recalca que los exiliados cruzan estas fronteras y van más allá de los límites de pensamiento y experiencia (Said 1990: 365).

El exilio como tema central ha sido objeto de análisis por numerosos escritores cubanos desde que en 1959 se impusiera la dictadura en la isla. Reinaldo Arenas, Herberto Padilla, Cabrera Infante o Luis Pardo Lazo reflexionan en sus escritos sobre el desarraigo y la necesidad imperiosa de emplear el arte, en concreto la literatura, como plataforma para comunicar al

mundo un punto de vista disidente al del régimen revolucionario. En su libro *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006), Rafael Rojas analiza la literatura como la herramienta catártica por excelencia del escritor cubano exiliado, entendiéndola como promotora de “indicios de una subjetividad, de una ciudadanía cultural y política” (2006: 420) que visibilice las injusticias cometidas por Castro y sus sucesores. Rojas la señala como un medio a través del cual combatir la ideología hegemónica de que “los cubanos de afuera son exiliados del espacio” (2006: 32). De este modo, el escritor cubano en el exilio alimenta el mito de “la patria portátil” (Rojas 2006: 42), es decir, la posibilidad de conservación de la identidad cubana más allá de las fronteras nacionales y pese a oponerse al gobierno, y lo hace apropiándose de la isla en su ficción, re-imaginándola de múltiples maneras y contradiciendo así la creencia totalitarista de que solo una Cuba existe, la de Fidel Castro. En la misma línea, Herberto Padilla erosiona la línea que separa Cuba del exilio a través de sus versos: “Yo vivo en Cuba. Siempre / he vivido en Cuba. Esos años de vagar / por el mundo de que tanto han hablado / son mis mentiras, mis falsificaciones” (Padilla). Por su parte, Cabrera Infante se opone a la imposición de una única versión de la historia cubana a favor de los revolucionarios, y emplea descripciones personales basadas en sus recuerdos de La Habana de los años 50 en su obra *Tres Tristes Tigres* (1965) y en *La Habana para un infante difunto* (1979).

De la misma manera, Carrazana usa su literatura para construir una territorialidad subjetiva. Mediante la postulación de un sujeto autobiográfico, el microrrelato puede entenderse como un texto construido a raíz de la experiencia de la autora como exiliada. La voz narrativa revela que, aunque desea mantener una conexión con Cuba, su oposición a las políticas dictatoriales del gobierno y su estatus de refugiada la relegan al desarraigo. Por esta razón se ve obligada a habitar un microclima donde “libertad en el aire” (Carrazana, 2015), en una clara alusión al ambiente sofocante que las fronteras estatales cubanas infieren a los habitantes de la isla. Ya al inicio de la narración se presenta la desterritorialización como el motivo de su aflicción y el escrito adopta un tono de inquietud des-

de la primera línea, que repite el título de la narración: “soy una planta tropical en un invernadero de Madrid” (Carrazana, 2015). Esta frase, además de resumir la temática del microrrelato, carga un símil potente que consigue representar de manera muy visual a la voz narrativa como un individuo desplazado y sometido a las fronteras estatales. La comparación explícita entre ella y una planta tropical trasplantada en Madrid epitomiza sus emociones con respecto al exilio, y sumerge rápidamente al lector en un espacio deslocalizado, marcado por la necesidad de la voz narrativa para redefinir su identidad territorial. Continúa añadiendo que pese a poder vivir toda su vida “dentro de este microclima” (Carrazana, 2015), entendiendo microclima como una clara referencia a Madrid, ella siempre necesitará del sol cubano. Al mencionar que tiene sueños y pesadillas con su lugar de origen, su deseo y rechazo, anhelo y desprecio hacia su tierra natal, y el hecho de odiar todo lo que le aleja de sus márgenes, se establece una conexión de amor/odio, basada en un conflicto interno que causa su perturbación y, como consecuencia, baña el escrito de un tono esquizofrénico que logra transmitir con habilidad su sentimiento de zozobra.

La voz narrativa se identifica con una planta tropical dentro de un invernadero en el sentido de que ambas han sido desarraigadas de un país húmedo y trasplantadas en la tierra seca madrileña, lo cual evidencia la experiencia de exilio y refugio que tanto la voz narrativa como la escritora experimentan y la problematización de sus identidades debido a las fronteras estatales y sus políticas de exclusión e inclusión. Tomando en consideración las palabras de Rajaram y Grundy-Warr (2007) sobre los refugiados, entendidos como individuos cuya identidad se crea en las fronteras, es loable afirmar que la voz narrativa debe su existencia al hábitat fronterizo que ella misma imagina. Dicho de otro modo, al proyectar la voz de una refugiada en su microrrelato, la autora construye a su vez un espacio fronterizo desde donde reafirmar su identidad cubana pese al exilio y, por ende, ofrecer un punto de vista contrario al hegemónico en lo que respecta a la soberanía nacional y al gobierno de Cuba.

Asimismo, expresa su sentimiento de añoranza al afirmar que, aunque puede sobrevivir toda su vida en el microcli-

ma, sus raíces siguen siendo cubanas y no españolas. Además de mencionar que ama y odia Cuba al mismo tiempo, comparte con el lector esa duda que tanto la atormenta y que surge de la posibilidad futura de volver a tener la ocasión de ser plantada de nuevo en su tierra natal: "... quizás, si me trasplantan allá, en mi tierra natal, no evolucione bien después de tantos años afuera, y me marchite" (Carrazana, 2015). No obstante, ya que el texto está sumido en un tono de desasosiego derivado de estas incertidumbres geográficas y políticas, llama la atención la seguridad con la que transmite su necesidad de libertad allí donde habite, comparando su independencia con el propio oxígeno, tan importante para la existencia: "viva donde viva, necesito que se respire libertad en el aire" (2015).

2. La construcción literaria de un espacio propio

Por consiguiente, el exilio forzado lleva a la refugiada cubana a experimentar una separación traumática de su tierra natal y la consecuente desterritorialización. Hay un sentimiento prevalente de desarraigo en "Una planta tropical en un invernadero de Madrid" (2015), anunciado ya en el propio título, y que a su vez sugiere un arraigo forzado en España, tan antinatural como la relación de una planta tropical con el invernadero europeo que la contiene. La narrativa, la cual gira en torno a la construcción de esta imagen central de la planta tropical, traslada un sentimiento de soledad que se hace evidente en frases como "puedo vivir toda la vida dentro de este microclima, pero no soy de aquí," "quizás, si me trasplantan allá, en mi tierra natal, no evolucione bien después de tantos años fuera, y me marchite" (Carrazana, 2015). Sin embargo, es relevante destacar que, aunque su aflicción viene causada por el desarraigo y su rechazo a unas fronteras nacionales que pretenden moldear su identidad, es también su propio exilio (o des-tierra) lo que le permite la construcción de un nuevo espacio en el que poder redefinirse. El microrrelato muestra como la voz narrativa saca partido a la desconexión del espacio nacional cubano y la identidad que el gobierno revolucionario impone a sus ciudadanos, y se nutre de la libertad identitaria

que la creación de su utopía, o espacio fronterizo imaginario que habita, le proporciona.

El análisis que Said y Chambers llevan a cabo sobre los exiliados y migrantes como individuos empoderados permite subrayar el que, pese al trauma al que la voz narrativa se enfrenta debido a su exilio, logra sacar provecho de dicho desarraigo y así evitar su conversión en una víctima crónica del régimen castrista. Por este motivo, la voz representada en el microrrelato puede también abordarse como una voz privilegiada, ya que mediante la creación de ese espacio utópico fronterizo logra escapar, al menos en parte, de la prisión territorial a la que el Estado cubano somete a sus ciudadanos. El estatus de exiliada permite a la voz narrativa conseguir su autodeterminación y adquirir una identidad más abierta y fluida, su conversión en un sujeto más autónomo. Esta transformación puede aplicarse también a la propia autora, cuyo exilio en España le permite expresar sus sentimientos libremente y reconstruir su relación con Cuba a través de sus escritos. Mediante la proyección de una voz narrativa en “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” (2015), Carrazana logra expandir las fronteras cubanas, y el microrrelato representa en sí mismo un acto de resistencia a las restricciones de los límites nacionales sobre la libertad de agencia de los cubanos. Esto es debido a que la autora emplea su escritura para generar un espacio utópico inter-fronterizo donde poder expresarse sin control, contrariando al gobierno cubano al afirmar seguir sintiéndose cubana pese a vivir fuera de las fronteras nacionales y no ceder con el régimen.

En este sentido, los límites que conforman el invernadero metafórico en el que la voz narrativa habita constituyen una imagen ponderosa de cómo redefine su propia frontera, ya que marcan el comienzo de su propia Cuba, imaginada en ese espacio intersticial que el invernadero representa. Debido a que la voz narrativa odia “todo lo que [la] aleja de sus márgenes” (Carrazana, 2015), en clara referencia a su isla, elige entender su cubanidad de una manera diferente. Ella decide vivir en un microclima porque, como planta de naturaleza tropical, es el único modo de poder seguir estando conectada a su tierra desde Europa. Por ello, aunque el espacio que crea se encuentra

también delimitado, no permite al gobierno español o cubano decidir del todo sus limitaciones. Su rebeldía no es solo producto de cruzar las fronteras cubanas y escapar de las imposiciones ideológicas del régimen revolucionario. Su posición disidente es también el resultado de insistir en mantener una fuerte identidad cubana a pesar de los esfuerzos del gobierno para despojar al exiliado de su identidad territorial. Al relacionar la nación cubana y española mediante la correlación de los términos “planta cubana” e “invernadero de Madrid,” la voz narrativa redefine las delimitaciones de ambos países desde el espacio híbrido que genera.

Puesto que numerosos académicos, entre ellos Gloria Anzaldúa o Belausteguigoitia Rius, han entendido la frontera en constante mutación y rearticulación, la voz narrativa esquiva los límites nacionales cubanos y español al repensarlos. El hecho de identificarse como una planta cubana en un invernadero español desafía la dicotomía dentro/fuera en la que las naciones-estado están basadas. Más específicamente, Víctor Konrad afirma que las dicotomías crean fronteras y a su vez son creadas por ellas. La diferencia y la otredad son construidas en base a polaridades entre las personas, instituciones y lugares, y la construcción de estos límites conduce a la evaluación y racionalización constante de su significado (2015:5). En este contexto, Mitchell establece un fuerte vínculo entre las relaciones de poder y las fronteras, abordando estas últimas como la potestad para decidir quién está dentro y quién fuera, así como para enmarcar los límites de la imaginación (Mitchell 1997:101). Cuando la voz narrativa afirma que siempre necesitará de “un jardinero experto que sepa cómo tratar [su] naturaleza” (Carranza 2015), decide abrazar sus raíces cubanas a pesar del exilio, lo que se traduce en una resistencia a los esencialismos fijos de las políticas identitarias fundamentalistas o absolutistas impuestas por los estados-nación (Stanford Friedman 2007: 273). Por lo tanto, ella redefine su identidad al rechazar un marco binario del Estado que intenta crear un mundo del nosotros/ellos, aquí/allí (Jones 2012: 687), basado en la división binaria del espacio y la identidad (696).

Este espacio fronterizo en la narración funciona como una zona “contaminada”, ya que en ella el orden nacional de

las cosas es alterado y por lo tanto se minimizan las distinciones entre nativos e inmigrantes (Arendt 1966: 286). De la misma manera, dado que el refugiado puede abordarse como un ser contaminante para la nación debido a su condición liminal y transnacional, la voz narrativa en el microrrelato de Carrazana constituye un sujeto peligroso que reta el orden nacional mediante la reinención de sus límites. El hecho de que el microclima que habita le permite oscilar entre el espacio español y cubano sin llegar a posicionarse completamente en ninguno de ellos supone un acto de resistencia, ya que reafirma su amor por Cuba por encima del propio régimen revolucionario. Por consiguiente, adopta una conciencia nómada pues, a pesar de vivir en Madrid, no se siente arraigada a esta tierra: “puedo vivir toda la vida dentro de este microclima, pero no soy de aquí. Nunca seré de aquí” (Carrazana, 2015).

Conclusiones

La voz narrativa personifica el deseo utópico de transgredir los límites nacionales y redefinirlos. Su transgresión busca construir un espacio propio al margen de Estado (y de las políticas represivas del gobierno cubano), donde pueda ejercer una identidad híbrida y relocalizada en un espacio inter-nacional. Este nuevo hábitat imaginado le permite alzar su voz individual. El considerarse “una planta tropical en un invernadero de Madrid” no está únicamente abanderando un alegato contra el gobierno cubano, sino que también supone un reto hacia el mismo, ya que la construcción literaria de su Cuba privada le permite expandir los horizontes nacionales del país.

El microrrelato “Una planta tropical en un invernadero de Madrid” (2015) presenta la voz de una refugiada cubana que desafía el sistema nacional fronterizo y las barreras físicas e ideológicas que impone. La expresión de una conciencia nómada y la construcción de un espacio transfronterizo en el relato permite a la autora (y a la voz narrativa que proyecta) reimaginar su identidad cubana. De hecho, dicha voz narrativa problematiza la dicotomía cubana dentro/fuera, empleada por el gobierno revolucionario para despojar de identidad cubana

a los individuos que desafíen al régimen (Rojas, 2006). El símil mediante el cual la voz de la exiliada se compara con una planta tropical en Madrid transmite la preservación de su identidad mediante la adaptación de la misma, y simboliza la creación de ese espacio propio donde pueda respirar “libertad en el aire” (Carrazana, 2015). Por lo tanto, pese a sufrir el destierro y sus consecuencias, ella consigue sacar provecho de ese desarraigo para escapar de la parálisis mental impuesta por el sistema nacional fronterizo.

A este respecto, la autora emplea esta metáfora para retratar la condición híbrida e interestatal de la voz narrativa, la cual apoya un pensamiento postnacional y una democracia cosmopolita que, en palabras de Hayden, “prefigures or anticipates a new institutional model that serves as a positive utopia for a better future” (prefigura o anticipa un nuevo modelo institucional que sirve de utopía para un mejor futuro) (Hayden 2009: 61). Al presentar una voz que reta la rigidez de las fronteras nacionales y reconstruye su identidad como nómada y transfronteriza, el microrrelato ofrece un modo alternativo de abordar el espacio más allá de los límites territoriales nacionales.

Obras citadas

- Agnew, J. and S. Corbridge. *Mastering space: Hegemony, territory and international political economy*. Routledge, 1995.
- Agnew, J. “Borders on the mind: re-framing border thinking.” *Ethnic & Global Politics*, vol. 1, no.4, 2008, pp. 175-191. *Taylor&Francis Online*, DOI: 10.3402/egp.v1i4.1892.
- Anzaldúa, G. *Borderlands / La Frontera: La Nueva Mestiza*. Traducción de Carmen Valle. España, Capitán Swing, 2016.
- Bhabha, Homi. “Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation.” En *The Location of Culture*. Routledge, 1994, pp. 139-170.
- Cabrera Infante, G. *Tres Tristes Tigres*, 3ª edición. Seix Barral, 2011.
- . *La Habana para un infante difunto*. Seix Barral, 2001.
- Carrazana Lau, Lien. “Una planta tropical en un invernadero de Madrid”. Web Blog Post. *La China fuera de la Caja*, 26 Jul. 2015. [lachinafueraadelacaja.wordpress.com/2015/07/26/soy-una-plan-](http://lachinafueraadelacaja.wordpress.com/2015/07/26/soy-una-planta-tropical-en-un-invernadero-de-madrid/)

- ta-tropical-en-un- invernadero-de-madrid/. Fecha de consulta: 17/02/2019.
- . "Grafomanía". *Nuevarrativa cubana*, Orlando Luis Pardo Lazo (ed.), Sampsonia Way, 2013, <https://www.sampsoniaway.org/literary-voices/2013/09/20/grafomania-por-lien-carrazana-lau/>. Fecha de consulta: 23/11/2020.
- . "Naturaleza muerta con avestruces vivas". *Diario de Cuba*, 2018, https://diariodecuba.com/de-leer/1520461446_37851.html. Fecha de consulta: 20/11/2020.
- Carrazana Lau, Lien. Entrevista personal. 29 Jul. 2015.
- Chambers, I. *Migrancy, culture, identity*. Routledge, 1994.
- Hayden, P. "Globalization, Reflexive Utopianism, and the Cosmopolitan Social Imaginary." En *Globalization and Utopia: Critical Essays*, Patrick Hayden y Chamsy el-ojeili (eds.). Palgrave Macmillan, 2009, pp. 51-67.
- Jones, R. "Spaces of Refusal: Rethinking Sovereign Power and Resistance at the Border." *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 102, no. 3, 2012, pp. 685-699. *Taylor&Francis Online*, www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00045608.2011.600193.
- Kabachnik, P. "Nomads and mobile places: disentangling place, space and mobility." *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 19, no 2, 2012, pp. 210-228. *Taylor&Francis Online*, DOI:10.1080/1070289X.2012.672855.
- Konrad, V. "Toward a Theory of Borders in Motion." *Journal of Borderlands Studies*, vol. 30, no.1, 2015, pp.1-17, *Taylor&Francis Online*, DOI: 10.1080/08865655.2015.1008387.
- Mitchell, K. "Transnational discourse: Bringing geography back in". *Antipode*, vol.29, no. 2, 1997, pp. 101-114. *Wiley Online Library*, DOI: 10.1111/1467-8330.00038.
- Padilla, H. "Siempre he vivido en Cuba". *Fuera de Juego. Literatura us*, 1968, <https://www.literatura.us/padilla/fuera.html>. Fecha de consulta: 26/11/2020.
- Rajaram, Prem Kumar, and Carl Grundy-Warr. "Danger Happens at the Border." En *Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*. University of Minnesota Press, 2007, pp. 119-157.
- Rojas, R. *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Anagrama, 2006.
- Rose, G. "Pace and identity: a sense of place." En *A Place in the World?*, Doreen Massey y Pat Jess (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 87-132.
- Sack, R. D. *Human Territoriality*. Cambridge University Press, 1986.

Said, E. "Reflections in Exile." En *Out there, Marginalization and Contemporary Cultures*, Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West (eds.). Cambridge, MIT Press, 1990, pp.357-363.

Stanford Friedman, S. "Migration, Diasporas, and Borders." *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, David Nicholls (ed.). Nueva York, MLA, 2007, pp. 260-293.

Staniland, Emma. "Fighting the Opposition: Lack and Excess in Cuban and Cuban- American Narratives of Selfhood." *Comparative American Studies*, vol. 12, no. 3, 2014, pp. 190-204. *Taylor & Francis Online*, DOI: 10.1179/1477570014Z.00000000083.

The UN Refugee Agency. *Convention and Protocol relating to the Status of Refugee*, 1951, *UNHCR*, www.unhcr.org/3b66c2aa10.html. Fecha de consulta: 05/08/2019.

Anexo

Entrevista a Lien Carrazana Lau

¿Cuándo y por qué saliste de Cuba?

Pues en 2007. La primera vez que salí de Cuba y decidí quedarme, porque aquello no tiene futuro...

¿Por qué no?

En Cuba el futuro está condicionado a que un colectivo decida cambiarlo, y como la sociedad o colectivo ha decidido no cambiarlo en cincuenta y seis años que llevamos de dictadura... Cuando me fui no era tan formada en mi opinión, simplemente quería irme como tantos jóvenes cubanos. Tenía veintisiete años y quería irme. Quería probar otras suertes.

¿Entonces la razón principal fue política?

La razón principal es vivencial, visceral. Es que no puedes vivir, es que sientes que te asfixias por todas partes.

Parece que Cuba está viviendo cierto aperturismo. Unos lo ven con escepticismo, otros como esperanza. ¿Qué opinas tú sobre la situación actual de Cuba?

Ahora mismo estamos transitando por un período donde estamos los cubanos quedándonos bastante solos. Tenemos las posibilidades para de una vez y por todas tomar las riendas de nuestra situación y empezar a cambiarla o estar quizá cin-

cuenta años más y que nos inscriban en el libro Guinness de los récords como la dictadura más longeva del hemisferio norte occidental.

¿No tienes esperanza con este diálogo que se está produciendo con Estados Unidos?

Es que... tendría que producirse un milagro, y yo como que los milagros en términos sociales no me los creo. Las revoluciones y todo eso... vengo de una malograda revolución. Yo creo que hace falta un cambio muy fuerte en la sociedad cubana desde dentro, desde los individuos, y ese cambio lo veo bastante distante. A ver... los movimientos políticos ya son otra cosa, a ver qué sucede. Yo creo que están premiando a una dictadura que no ha hecho nada en cincuenta y seis años por mejorar la situación de su pueblo.

¿Y sobre la situación artística?

Los artistas, ese es otro punto. Hace muy poco fue la Bienal de La Habana, un evento que aglutina las artes plásticas. Y a este evento fueron muchos galeristas norteamericanos porque, como resultado de las relaciones nuevas que se han abierto entre los dos países, hay un gran abanico de posibilidades para los cubanos y para los norteamericanos. Y en este caso los galeristas cubanos tuvieron grandes posibilidades en esta Bienal para vender obras en Estados Unidos, hacer negocios y para poder entablar ese necesario intercambio cultural. Lo que sucede es que todo trae un trasfondo político, y que en Cuba no se está intercambiando muchas veces con los artistas, sino con las instituciones del régimen, que tienen como un guion del cual no pueden salirse muchos artistas. El ejemplo de esto son personas que han sido censuradas hoy, y estamos hablando de 2015, por intentar hacer una obra por tener contenido político. Entonces cuando me preguntaste antes por qué me fui, podría decirse que me fui para que no me castigarán. Hay muchos artistas hoy en día censurados en Cuba y otros autocensurados.

¿Crees que hay mucho artista autocensurado en Cuba?

Ellos mismo deciden no hacer una obra cuyo contenido puede ser problemático. Siempre ha habido cierta tendencia en una parte del arte cubano a no profundizar en ciertas problemáticas, o tratarlas de una manera muy sutil para no caer en el terreno de la censura. El artista crítico cubano siempre acaba

emigrando. Ahora ha cambiado un poco porque ahora la gente puede entrar y salir, al haber tenido lugar la reforma migratoria por parte de Raúl Castro. Los artistas y cualquiera pueden tener la posibilidad de salir durante dos años, tener el derecho de entrar y salir de Cuba. Si eso no lo haces pierdes tu derecho a vivir en la isla y pierdes tu derecho a ser cubano, teóricamente... para ellos eres un cubano de segunda, que fue lo que me pasó a mí. Ellos no conciben otra cosa que lo de que tú estás desertando de tu patria.

¿Crees que la ficción puede ser un arma de resistencia importante?

En Cuba es de sobrevivencia, el oasis que la gente necesita es la creación para el artista cubano, como el oxígeno. Yo creo que por eso muchos artistas se aferran a vivir allí, porque a pesar de que la isla está tan mal, el artista necesita de esa podredumbre, de ese contexto, de esa realidad. Digamos que hay muchos artistas que están ligados a su contexto, a su medio. Es muy difícil hablar de Cuba, que es una realidad tan distinta por las características tan específicas que tiene, y a la vez ser universal.

¿Esa es quizá una de las luchas del artista cubano, y del artista general, hoy en día?

Exacto. Porque siempre estamos nutriéndonos de lo que tenemos cerca pero a la vez queremos que eso llegue a mucha más gente. Y eso tiene que mucho que ver con la época en que vivimos en la que estamos todos conectados, y lo mismo te lee alguien en Chicago o en México, y tú quieres que eso llegue a ambas personas.

¿Qué podrías decirme de tu relato 'Grafomanía'?

Es un cuento al que le tengo mucho cariño porque es bastante autobiográfico. Tiene muchas cosas de mi vida. Es muy autobiográfico porque tiene muchas cosas de mi familia, y de mis orígenes, y un poco es también una transición. Yo lo escribí en Cuba pero ya había ahí el deseo y la aspiración de irme, la proyección de hacerlo, y finalmente lo hice.

En este relato usas la metáfora de 'la isla flotante,' usada también por otros escritores cubanos como Cabrera Infante o Reinaldo Arenas. ¿De qué manera te inspira el concepto de isla en tu literatura?

El otro día estaba conversando con alguien y le dije que no quería vivir nunca más en una isla. Si no puedo vivir en Cuba, no quiero vivir más en una isla. Aunque vivir en un continente tiene sus cosas también, y te sientas más isla en un continente. O sea, tú como individuo eres isla porque yo necesito ver el mar, entonces como me meta en Madrid dos o tres años sin ver el mar es demasiado. Ese refugio, que es la literatura, a veces la gente lo usa para evadirse, para crear un exilio dentro de la isla. Los dos últimos años en Cuba vivía así. Me creé como una isla dentro de la isla, un lugar, una burbuja, donde yo prácticamente ya no pertenecía. Me relacionaba muy poco con mi gente, y además muchas personas se van, entonces es esa sensación, la isla eres tú porque la gente se va.

Te sentías aislada...

Sí, porque si no entras dentro del sistema, estás out, y eso pasa con el arte también. Si quieres insertarte en el mundo editorial es nulo el esfuerzo que hagas si no quieres estar con las institucionales gubernamentales porque todas las editoriales son del Estado. No te imponen una ideología marxista-leninista como en los sesenta. Lo que sí que pueden es apartarte hacia un lado porque tu discurso no se presta a sus intereses. Yo no llegué a publicar allí. Iba a publicar un libro, pero como me fui no lo publicaron. Las cosas esas sin sentido de que tú te ganas un premio que era un dinero que además tuve que esforzarme para conseguirlo... y además, como me dijo un editor, no, ya tú no vives en Cuba, lo sentimos mucho. Es como, dejaste de ser cubana. Una cosa que, a mí, en ese momento recién llegada a Madrid, me chocó bastante y me abrió. Eso me puso en mi lugar en el sentido de que esa es la realidad, y hoy por hoy no tengo interés en publicar en Cuba porque es que no tiene sentido. Porque te obligan a posicionarte del lado de los que no quieres estar. En ese sentido yo prefiero estar sola y posicionarme donde quiera.

¿Crees que el arte puede ser una amenaza real para un poder autoritario?

No, yo cada día estoy más desilusionada de ese pensamiento que quizás tuve cuando tenía veinte años. Cuando vivía en Cuba tenía la ilusión de que las cosas se pudieran cambiar, pero luego me di cuenta de que estaba rodeada de mierda. Yo

creo que el arte puede ayudar a los cambios sociales, no en el sentido de que pueda ser un motor, sino en que puede dinamizar, si se mezcla. Es una manera de hacer activismo, y todo activismo debe ser bienvenido. Yo quiero que mi arte sea arte, y si tiene algo de crítica social es porque era necesario comunicar eso, pero creo que las herramientas para cambiar las cosas están en la sociedad, en la política y los sistemas sociales, que por ahí se encauzan mejor las cosas.



*Lien Carranza Lau en el Jardín botánico de Madrid. Foto: L. Placencia.
<https://lachinafueraadelacaja.wordpress.com/about/>*

UN ACERCAMIENTO ECOCRÍTICO
A JARDÍN, DE DULCE MARÍA LOYNAZ

HUMBERTO LÓPEZ CRUZ
University of Central Florida (UCF)

Era mi llama tan azul, que por mucho tiempo temí/
que me la apagara la
brisa que venía del lado del bosque al atardecer...
Después, la llama aquella quemó el bosque.
"Poema LXXVII"
(Dulce María Loynaz, "Poemas sin nombre" 125)

En *Jardín* quemé mi alma.
(Martínez Malo 50)

Resumen: La naturaleza ha estado presente como característica discursiva en un enmarque que ambiciona orientar los parámetros de estudio hacia la concienciación del medio ambiente en el que se desenvuelven los personajes; o sea, en una literatura que refleje la realidad que proyecta e influya en el devenir discursivo. Un acercamiento ecocrítico aspiraría a destacar el valor de las letras como un despertar de la consciencia y arrojaría una mirada al mundo natural presentado como parte intrínseca del nudo ficcional. Este es el caso de la única novela entregada por Dulce María Loynaz, *Jardín* (1951) en donde la poeta parece abandonar el género poético que ha signado su carrera literaria para recurrir a la prosa. Este trabajo propone tal lectura, a fin de lograr una aproximación satisfactoria a esta corriente crítica

al mostrar que el medio ambiente sostiene el andamiaje textual. Además, constataría la contemporaneidad e intensidad de la prosa de Loynaz.

Palabras clave: Dulce María Loynaz, novela lírica, literatura cubana, ecocrítica, medio ambiente

Abstract: Nature has served as a discursive element within a framework designed to direct the study parameters toward an awareness of the environment in which characters develop. In other words, it is evident in literature that mirrors the reality it portrays, influencing discursive evolution. An ecocritical approach aims to underscore the value of literature as a catalyst for consciousness, shedding light on the natural world as an intrinsic element of the fictional narrative. Such is the case in the sole novel by Dulce María Loynaz, *Jardín*, where the poet appears to depart from the poetic genre that has defined her literary career to embrace prose. This work advocates for such an interpretation, offering a satisfactory exploration of this critical perspective and demonstrating how the environment forms the textual framework. Moreover, it confirms the contemporaneity and intensity of Loynaz's prose.

Keywords: Dulce María Loynaz, lyrical novel, Cuban literature, ecocriticism, environment

La naturaleza ha estado presente como característica discursiva en un enmarque que ambiciona orientar los parámetros de estudio hacia la concienciación del medio ambiente en el que se desenvuelven los personajes. La interacción con los paisajes, la aleatoriedad simbólica de los ánimos descritos o, simplemente, la relativa equidad emocional de los individuos narrados manifiesta que el estado natural desempeña una importante función, más allá de sintagmas con los que aderezar la trama, que debe tomarse en consideración a la hora de escrutar la palabra escrita. Debido a esto, hay dictámenes que persisten

en destacar el valor de las letras como un despertar de la referida consciencia, ya que “la literatura, como toda manifestación de cultura, refleja la realidad, pero también la influye y la moldea” (Flys Junquera et al. 25); estas influencias pueden delinear la trayectoria de entendimiento que se tenga sobre textos ya visitados por la crítica, y por ello es menester repasar pasadas entregas que, pese al tiempo que llevan disponibles en los estantes de librerías y colecciones particulares, no se han aproximado desde esta óptica interpretativa.

Una vez aceptado este párrafo introductorio como antecala de lo que constituiría la armazón de este estudio, se torna imprescindible señalar que se está evaluando un acercamiento por medio de factores que sustentan las aplicaciones ecocríticas. Esta metodología “toma como punto central el análisis de la representación de la naturaleza y las relaciones interdependientes de los seres humanos y no humanos según han quedado reflejados en las obras de la cultura y de la literatura” (Flys Junquera et al. 18). La cardinalidad del enunciado, e ineludible en este ensayo, es la visión, y reacción, que podría arrojar una mirada al medio ambiente presentado como parte intrínseca del nudo ficcional. Habría, pues, que deshilvanar la madeja y volverla a rebobinar, pero tomando en cuenta que una gran parte de ese encadenamiento consiste de llamadas, por no encontrar un mejor término, que se insertan en una conversación con la naturaleza y que persuaden a la percepción que se tendría de la lectura.

Al comenzar este enfoque, y para satisfacer el tema que ocupa esta intervención, hay que traer a la palestra una publicación adjudicada a Dulce María Loynaz (1902-1997), quien abandona el género poético que ha signado su egregia carrera literaria para recurrir a la prosa. Esto es, en verdad, un espejismo intelectual; una lectoescritura apuntaría que, tras obsequiar con su prosa la narración, es imposible desprender de ella el aroma de la poesía de Dulce María. No obstante, sería atractivo realizar un cuestionamiento a su novela, *Jardín*, para así descubrir aspectos ecocríticos que muy bien podrían moldear e influenciar, como se sostuviera con anterioridad, la aprehensión

que se tendría de la obra, en general, de Loynaz.¹ Esta indagación, además, asentaría en el ejemplo escogido una escuela que resaltara el mundo natural, relativamente joven en la arena educacional literaria, como vía de investigación. El diálogo establecido serviría para probar, algo que se rendiría innecesario al concluir este asedio, la contemporaneidad e intensidad de la prosa de la poeta cubana.

Gastón Baquero titula uno de sus ensayos con una sugestiva recomendación, un *cuasi* mandato, que ha sido recogido en diversas antologías y que comienza por tres sencillas palabras: “Lea usted *Jardín*”², incorporando que “es en realidad un poema en prosa” (448). La autoridad de su palabra garantizaría la carencia de un posible desencanto al encuentro con el texto; su testimonio es irrefutable. Por otra parte, José Lezama Lima señala que ha vencido el tiempo y, a su vez, adquirido nuevas finezas (Martínez Malo 52). Ante estos avales, es menester incursionar en una de las tantas lecturas que pudieran derivarse de la única novela que aparece en el legado literario de Dulce María, *Jardín*, y constatar si la misma se inscribe dentro de los parámetros ecocríticos que se desplegarán durante el transcurso de esta mirada inquisitiva.

Las múltiples visitas que los interesados en la obra de Loynaz le han otorgado a *Jardín* son paradas de rigor a la hora de acercarse a estas letras; la bibliografía es notable. El subtítulo de la publicación aparece como *novela lírica*; esto podría crear el prejuicio que se está ante un desarrollo poético transmutado en una larga prosa. La observación de Baquero, ya vista, probaría ser cierta. Alexander Pérez Heredia sostiene que “el lenguaje poético promueve una escritura muy subjetiva que va creando un sentido a un nivel superior de la trama” (262), mientras que para Ellen Lismore Leeder, “la naturaleza del jardín la en-

¹ Dulce María Loynaz tiene en su haber, además de la novela estudiada, el libro de viajes, *Un verano en Tenerife*, así como variadas charlas que han sido recopiladas bajo *Ensayos literarios*; la referencia se ve en las obras citadas.

² Este ensayo fue tomado del *Diario de la Marina*, La Habana, 30 enero 1952: 34, tal y como exponen Ana Rosa Núñez en su *Homenaje* (316-18) y Pedro Simón (447-51), de donde cita este estudio.

vuelve y ella se refugia en su mundo interior donde emanan los pensamientos" (189). Cabe destacar que Zaida Capote Cruz opina que "*Jardín* es una novela compleja...y nos ofrece el enigma de su complejidad" (80, 84); Verity Smith asegura que "es la obra de una pionera del feminismo en la narrativa de América Latina" (265) y Elena de Jongh indica que *Jardín* es una novela intertextual anclada en textos literarios, y no literarios, y en tradiciones donde puede observarse lo bucólico, agregando que la transformación de estos intertextos sugiere que las mujeres tienen el poder de crear (418). Como rúbrica a lo expuesto, María Lucía Puppo, quien ha trabajado con explicitud la obra de Loynaz, recuerda algo esencial, puesto que "se trata de diferentes momentos en la vida de Bárbara, esa enigmática mujer que vive sola en la casa con jardín, desde donde puede verse el mar" (148). Ahora, si la subjetividad escritural y la complejidad del contexto expositivo contribuyen a la evolución de un personaje femenino, que se adelanta en sus intertextualidades al género literario en la región latinoamericana, entonces es necesario insertar el tema central de este estudio, donde se aplique la realidad del medio ambiente, y contemplar el espacio del jardín como fundamental para el discurso imaginativo, sin deducir el halo de persuasión del que disfruta el texto.

Este zócalo interpretativo, subjetivo como todo criterio, atestigua que *Jardín* ha sido percibida desde diversos ángulos definitorios y que, como consecuencia, disímiles han sido las conclusiones. Al acolar los señalamientos precedentes con lo postulado por José Manuel Marrero Henríquez, quien dice que "es posible no limitarse a la literatura explícitamente ecologista para encontrar ecologismo" (205), es algo que ayuda a concebir el argumento desde un soporte diferente; consideración que emplaza a los lectores en el umbral del jardín de Loynaz. Una mirada al entorno recreado arroja la credibilidad que requiere la primera toma de contacto con un desmontaje que va a prescindir de la materia para centrarse en el ambiente natural que decora la historia. La imagen que recuerda un "jardín que amaba todavía" (27) hasta contrarrestar en el mismo capítulo con un jardín que la protagonista vio "deshacerse en briznas por el aire; se sintió el aire impregnarse de un vago, extraño olor; olor parecido a los que huelen las plantas disecadas en

las colecciones de los botánicos. Plantas raras en los cerrados muestrarios de cristal” (30). Si bien los lectores siguen los pasos de esa *enigmática mujer*, como fuera descrita Bárbara que es, a fin de cuentas, el personaje al cual asirse y que, metafóricamente va a aventurarse más allá de su muestrario de cristal, no menos verídica resulta la presencia de un coprotagonista que, aunque, al parecer, no vaya a eclipsar la figura femenina en la historia, sí va a compartir el espacio representativo que elabora Loynaz. El jardín, en su naturaleza, va a estar adosado a la trama desde el título hasta las más intrínsecas consecuencias discursivas; dicho de otro modo, la existencia de un diálogo implícito con el ambiente se manifiesta desde el comienzo, encontrando así el ecologismo deseado, por más que éste no fuera la principalidad concesionaria de la autora. Pasajes como “La tierra. La tierra como la tierra del jardín... ¿El jardín? ¡Ah, sí, el jardín! Ahí se está recordando su primavera” (141) subrayan el adentramiento en una dimensión donde la percepción ambiental alcanza un merecido relieve; la tierra nutre, da vida al jardín. Dulce María Loynaz probaría, a través de su palabra, ser una pionera –no tan sólo del mencionado feminismo en América Latina, sino en una óptica crítica que aparecería muchos años después de la concepción, y posterior publicación de *Jardín*.³

³ Dulce María Loynaz comenzó a escribir *Jardín* en 1928, indicando que pondría punto final a la narrativa en 1935. Sin embargo, no fue hasta 1951, en España, en que fue publicada por Aguilar. Según la propia Dulce María, su novela “tuvo gran repercusión en España al tiempo de su publicación” (Martínez Malo 50).

Abundando en el tema, Alberto Garrandés explica, tras un razonable rastreo, que la poeta había escrito *Jardín* “en unos cuadernos gruesos y rayados; unas libretas de escuela llenas de tachaduras visibles, ésas que inevitablemente nos atraen porque evidencian lo suprimido, las muy significativas renunciadas que son todavía legibles”, para continuar que gracias a Aldo Martínez Malo, quien actuara en función de albacea de Dulce María Loynaz, supo que la novela “experimentó numerosas modificaciones estructurales; su autora sometió el texto a sucesivos escrutinios, cada uno más riguroso que el precedente” (150). Una vez más se puede constatar la meticulosidad de Dulce María a la hora de enviar algún manuscrito a las editoriales; el cuidado que siempre demostró hacia su palabra la hacen merecedora de los

Es cierto que el alegado protagonismo puede ser, desde un acertado punto de vista, auxiliado por el mar: “el mar, la casa, el jardín. el jardín, la casa, el mar. Del mar a la casa. De la casa al mar. Y el jardín siempre” (López 25). Esto no restaría nunca el valor que requiere situar el jardín en la centralidad argumental. De igual forma que los capítulos ofrecen diversas miradas al comportamiento de Bárbara, identificada la mujer con la casa, el jardín disfruta de momentos en los que parece disputar la esencia de la protagonista. El texto apela a quienes escuchen la llamada de la naturaleza que hace Loynaz; la poeta parece acomodar el concepto de forma casual, pero precisa. Es una alocución que aspira a imponerse en la narración, alcanzando así una superioridad en los desplazamientos escriturales. Si se buscaba un encuentro con el medio ambiente, una conversación que se detuviera en el proceso de concienciación hacia el estado natural que rodeaba a Bárbara –entiéndase aquí el conglomerado humano, entonces *Jardín*, como prototipo, se ajustaría a dichos parámetros y una de las posibles intertextualidades aludidas comulgaría satisfactoriamente con el plano natural descrito y, asimismo, con su interdependencia con la humanidad. El jardín, en *Jardín*, es la llave para acceder por medio del entramado resultante a una realidad sincrónica de la cual la crítica se ha venido ocupando tan sólo unas décadas atrás, ratificando, como se ha visto en diversos trabajos sobre la labor de la que fuera premio *Cervantes* cubana, entregas que se adelantarían, como premoniciones irreversibles, al devenir de los estudiosos y a las necesidades del colectivo humano en sus acercamientos hacia la actualidad ecológica.

Al continuar este asedio a la novela lírica, se advierte que las cualidades con las que ha sido investido el jardín –a

más singulares encomios. Véase la publicación de Garrandés, en su totalidad, puesto que el estudioso incluye datos interesantes sobre la novela que nos ocupa.

Como nota adicional, añado para los lectores curiosos que el libro de Garrandés, por el cual cito ahora, había aparecido en una edición previa: *La Habana: Letras Cubanas*, 1996 y el artículo que el crítico adosa como colofón de su entrega había llegado a los lectores como “*Jardín y el siglo XXI*”. *La Gaceta de Cuba*, vol. 2, 2002, pp. 34-37.

medida que la trama se adentra en las peripecias de la mujer—marcan un territorio que lejos de menguar, avalan un cariz poético camuflado en una prosa dispuesta a reiterar la presencia del medio ambiente. El jardín, como recurso estético, comparte la ficción con Bárbara (el colectivo humano) y con la casa (la alegoría de la ciudad), pero se nutre del favoritismo de autoría atribuyéndose una postura constante durante el texto. Olga García Yero expone la marcada frontera entre lo urbano y el jardín, campos, éstos los dos, en los que se desenvuelve la mujer. La supremacía la intenta disfrutar la demarcación citadina: “la ciudad constituye un centro focal que la novelista observa con atención” (138), para agregar que lo que se desarrolla en el jardín tiene un despliegue metafórico, una voluntaria instalación en el tiempo pasado; por otra parte, alude que la zona que se ensancha en la civilización urbana se centra en un tiempo presente, palpado, y “un léxico menos lujoso y más vinculado con la contemporaneidad” (141). No habría que abundar en la reparación de García Yero; la demarcación fronteriza está explicada y no precisa apuntes adicionales. Hay que subrayar, empero, que no sólo los espacios remedados, sino a su vez los tiempos, reflejan una marcada dicotomía entre lo urbano y el jardín. Pese a esa inserción, y sopesando el alegato de la superioridad citadina, el jardín de Loynaz es el que controla el discurso narrativo; la dicotomía es innegable, pero el epicentro para su estudiosidad lo ostenta la visualización ecocrítica. De principio a fin se lee “el jardín y la mujer están en cualquier meridiano del mundo...aunque una mujer y un jardín sean dos motivos eternos” (9) hasta “el jardín se apretujaba aprisa sobre ellos, los echaba uno contra otro, cogidos en una trama de excrescencias vegetales” (314). La lectura explorada implica un replanteamiento en la relación del ambiente natural con el humano y lo moderno; de hecho, triunfa ante ambos. El jardín, que se extiende más allá de la casa, colabora con la destrucción de la edificación y con la supuesta desaparición de Bárbara, entiéndase el colectivo social, tras el desafortunado derrumbe. La dicotomía comienza a desvanecerse en pos del crecimiento del jardín como artificio de la escritura. La contemplación ecocrítica en *Jardín*, extemporal como el discernimiento de la totalidad de la novela según su

autora, hace que la naturaleza logre imponerse ante elementos que pretenden ocupar su sitio; si bien es objetable que no fue la voluntad inicial de Loynaz, la defensa medioambiental hace que una apreciación más contemporánea se afirme en el ya repasado ecologismo.

Al regresar a las posibles complejidades aducidas por Capote Cruz, se puede equiparar la idea con las palabras de Roberto Forms-Broggi al enfrentar otra expresión poética. En verdad, no importa que el investigador no se refiera a *Jardín*, lo revelador es que la conexión puede establecerse, entre los dos textos, sin dificultad. De la forma en que Forms-Broggi esboza que “toda esta complejidad no sólo anuncia al lector una dificultad de comprensión, sino más bien una exigencia para registrar un mapa interno del paisaje en contraste con los discursos oficiales” (34) es la pista requerida para alertar sobre la envejecida relación mujer-casa-naturaleza; el supuesto mapa contiene unas coordenadas que ya se presienten, puesto que el *ecotercio* de la fórmula que apunta hacia el medio ambiente parece destinado a prevalecer en el progresar de *Jardín*. El propósito de Loynaz, a pesar de que expresa que “Bárbara es más que nada una criatura escurridiza a la que no podemos sujetar nunca; ni definir, que es también una forma de sujetar” (Martínez Malo 47), está orientado a descollar un jardín que debe estar vigente, no tan sólo en los pensamientos de la mujer protagonista, sino en quienquiera que se aventure a penetrar en la complejidad del enunciado literario. Aunque Loynaz agregue que la historia de su heroína podría ser aburrida (Martínez Malo 46), los parámetros remarcados, en su revisitada extemporaneidad, despliegan una revisión ecocrítica que, lejos de aburrir, constatan la precocidad literaria de la autora.⁴

⁴ Este punto amerita una pausa para traer a colación un dato de la importancia del realismo mágico en un texto; un recurso estético que se destaca en *Jardín*. En otra de sus *confesiones* a Martínez Malo, Dulce María Loynaz concede, refiriéndose al realismo mágico que, “yo fui la primera en conjugar esos dos elementos” (50). Mireya Báez García propone que “si entendemos por realismo mágico la forma expresiva que consiste en presentar hechos maravillosos o irreales, de manera que encajen armoniosamente y sin violencia en el contexto realista de la trama, entonces Dulce María Loynaz es

Una vez consumada la confluencia escritural, es admisible sostener que el medio ambiente desempeña un papel protagónico. Ya queda atrás la especulación que fuera tan solamente la intención de la poeta, ahora novelista, de conferir un jardín que compartiera escena con la mujer. Dicho protagonismo es un dictamen respaldado por la propia Loynaz; repitiendo la siempre vigente cita de Marrero Henríquez: el ecologismo está presente sin ser el tópico de la narración. Éste se devela en la jerarquía que existe en la trama; el poder del jardín obnubila la expansión textual que disfrutarían los otros dos tercios referidos, mujer (humanidad) y casa (modernidad), para otorgar a la representación natural, la ambiental, la complejidad que se alcanza al contraponer los otros dos hilos conductores restantes. La afirmación de Loynaz al preguntársele sobre el personaje que sería más difícil de recrear, la contestación no se hace esperar: “el jardín mismo. Porque el jardín es una selva. Un jardín abandonado donde jamás entró otra mano que la de la Naturaleza. El jardín que está a punto de matar a Bárbara, su personaje central, es el verdadero protagonista” (Simón 56).⁵ Hay que recordar que la casa fragmentada se desploma sobre la mujer, ambos destinos probarían ser inciertos; sin embargo,

precursora del realismo mágico” (19-20). Estas palabras llaman a estudios adicionales que ahonden en el concepto.

⁵ En una nota correspondiente a la entrevista que sostuviera con Dulce María Loynaz (tal y como reza en las obras citadas), y bajo la primera pregunta, Pedro Simón aclara que muchas de las cuestiones que componen su conversación con la poeta provienen de variadas entrevistas que, a través de su vida, otorgara Loynaz; de hecho, Simón lista las fuentes de donde se ha nutrido la totalidad de su conversatorio (31-32). Además, agrega que “aparecen fundidas respuestas afines, aunque procedentes de distintas entrevistas” (31). Por lo tanto, los lectores que así lo estimaren adecuado podrán acercarse a las entrevistas citadas.

Es notable aclarar que esta respuesta de la poeta vendría directamente de su charla del 10 de agosto de 1950, en La Habana, y que después llegara a los lectores como un ensayo bajo el título de “Mi poesía: autocrítica”. Léanse estas palabras de Loynaz: “el jardín en la novela es más que un escenario, es un personaje, es, mejor dicho, el verdadero protagonista” (142), para así comprobar su afirmación en la entrevista que recogiera Simón en su *Valoración Múltiple*. Uso la versión incorporada a *Ensayos literarios* que aparece referenciada al final de este trabajo.

al ecologizar la lectura y resultar en un medio ambiente preponderante, la inherencia perseguida por este estudio se afirma en la autenticidad conclusiva de la novela.

En un análisis que precisa una visita, Rufo Caballero rastrea la trayectoria del jardín como elemento estético en la obra de Dulce María Loynaz. El ensayista se remonta a la primera entrega poética, *Versos, 1920-1938* (1938), para descubrirlo como tropo que se repetiría en composiciones de la colección. La trasmutación del montaje creativo en la realidad del personaje podría entenderse como una continuidad escénica que va a utilizar el jardín, en todas sus aceptables acepciones, para reforzar la juntura poema-novela. Hay otras consecuencias que, además, ameritan ser examinadas. Caballero comenta que en los versos “el jardín alegoriza el idilio de irrealización a que se escapa, en el que se protege, el Yo poético que huye del mundo. Como Bárbara, es un mundo de papel; sólo que preñado acá de menos tragicidad que en la novela”, y añade, “su embrujo, su telurismo vital, son similares” (105). La similitud notada posiciona la mirada de los lectores hacia un jardín cambiante, uno que va a experimentar una metamorfosis, quizás inesperada, que devendrá en una coyuntura agresiva; un medio ambiente que truncará las expectativas que pudiera haber despertado en los poemas de *Versos, 1920-1938*, y, de esta forma, enfrentar a Bárbara, quien sigue encarnando el colectivo social. El invocado embrujo se empareja entre una genuina fascinación textual y el misterio que germina ante la encrucijada de encarar un jardín, protagonista indefectible ya de la novela, que va a registrar su poder, su presencia, como parte del lirismo que define el texto. Bastaría repasar los siguientes pasajes para equiparar una balanza que intenta militar el espectro de emociones en los que se revela el espacio natural; la relaciones interdependientes entre la naturaleza y los humanos, pilar de este trabajo, se situaría en tales comparaciones.

La narrativa dispensa un jardín que actúa como epicentro generativo de un mundo interior y, como fuera citado, de donde emanan los pensamientos de la figura femenina, la cual impone menguar el crecimiento que, de otra forma, hubiera logrado desarrollar el medio ambiente circundante. Loynaz escribe que “en mi jardín no hay sitio para el árbol nuevo” (226); la

negatividad del colectivo humano hacia una propuesta expansionista es parte de una decodificación que apuntaría hacia un creciente antagonismo con el jardín. El fraccionamiento argumental destruye el concepto edénico que los lectores se han venido forjando sobre la novela; al tiempo, cincela una dimensión escritural adicional en la relación mujer-naturaleza. La concatenación de los subsecuentes pasajes se acercaría a una valorización alternativa de la trama, facilitando una mirada receptiva que captara la nueva visión. El texto indica que “tuvo la mórbida sensación de estar formando ella también parte del jardín.... Comprendió la tragedia vegetal, se sintió prolongada por abajo del suelo apretada, empujada por las otras raíces, traspasada por finos hilillos de savia, espesa, dulzona...”, para rubricar que “la noche descendió sobre el jardín, y del fondo de las tinieblas los árboles alzaban sobre ella sus gajos retorcidos como crispados puños” (231). La mordacidad textual, presentada por la autora y percibida por la mujer ficcional, llega a lectores que no niegan la oportunidad de un tanteo indagatorio que posiciona el tema planteado en los umbrales de una alerta social. El medio ambiente se torna agreste en una dependencia interpolada que persigue una fusión entre personajes. Terry Gifford declara que “la propia ecocrítica parece hoy en día ansiosa de criticar su propio desarrollo a la hora de evaluar posibles trayectorias futuras (67), aserción que se leería, salvando el tiempo y la distancia, como una prematura suscitación a unos estudios que décadas después de la publicación de *Jardín* interesarían a críticos e investigadores.

Una observación adecuada es la que Alberto Garrandés hilvana en su aproximación a *Jardín*. Garrandés se detiene en una asumida relación personaje-naturaleza que fluye sin levantar sospechas ante una posible mirada ecocrítica; a pesar de lo dicho, la simiente ha sido plantada y se impone conectar las ideas. Su alegato propone que “cuando la naturaleza ve a Bárbara se comporta como un ser humano, pero cuando no es la naturaleza, sino una presencia humana sin simulacros quien dialoga con su más primaria sensibilidad, entonces es Bárbara una suerte de metanaturaleza” (40-41), y más tarde sugiere que “los términos parece que se invierten y acaso podrían invertirse” (113). La personificación de la extensión asignada

al medio ambiente ofrece una figura cambiante que se leería más acorde con los análisis del momento; la ambivalencia escritural abriría una hendidura a la puerta por donde acceder a una nueva dimensión crítica. La imaginación puede distorsionarse en un texto que necesita una nueva visualización para afirmarse en conceptos ecocríticos; sin embargo, la conexión sujeto-objeto, en sus continuas variaciones, afirma la urdimbre textual. El jardín de Bárbara, léase de Dulce María Loynaz, exterioriza la ya vista inversión de códigos para escenificar una anteposición de factores discursivos en donde la naturaleza se asuma desde un ángulo inusitado, mas innovador. La novela, en una atípica lectura, se adhiere a una trayectoria de desarrollo actualizada, que por lo pronto ha dejado de ser futura, para asentarse en una nueva vía de acercamiento. Sea cual fuere la línea de interpretación escogida, la recurrencia del jardín en la sucesión episódica augura el triunfo del medio ambiente; su supremacía constituye la afirmación conclusiva de la mencionada metanaturaleza, que va a adentrarse en partida triple: espacio textual, percepción ambiental e interacción humana. Los visos de modernidad exhibidos son artificios irrelevantes a la hora de enfrentar un sistema ecocrítico ya consolidado: “el jardín había derivado en selva, había crecido viciosamente, voluptuosamente en la soledad y el abandono, rebasando sus límites,.... Todos los senderos habían sido devorados por el torbellino de ramas y raíces...”, para rematar con juicio inapelable, “el jardín: era el jardín triunfante, el triunfo de la selva primitiva...” (310). El reducto natural, probado ya si es que hubo sido necesario hallar un justificante de por qué ostenta el título de la novela como único vocablo, es la imposición del discurso ecocrítico que efectuada su ejecutoria manifiesta que las letras signan corrientes de entendimiento alternas que no deben ser desestimadas. Un texto que procura establecer revisiones adicionales es uno que conversa por medio de diversas aristas que afluyen, tras su discurso individual, a espacios compartidos. La poeta-narradora ofrece todo un abanico de posibilidades interpretativas que hacen de esta novela un catálogo de finezas, como dijera Lezama Lina, y un campo donde la premonición de los postulados de la autora sigue redundando en la crítica literaria.

Para concluir, Dulce María Loynaz, en su Poema LXXVII que encabeza este artículo, hace alusión a un medio ambiente en crisis, literalmente un bosque en llamas. Estos versos tan sugestivos se equiparan con la alegoría, dentro de una de sus declaraciones, de haber quemado su alma en *Jardín*.⁶ Asimismo, determina ciertas peculiaridades en el carácter de su heroína cuando afirma que “su singularidad no reside en ella misma, sino en sus circunstancias” (Simón 55). De esta comparación se desprende que el contexto narrativo en que posiciona el jardín ejerce su función discursiva desde un plano textual dominante; el perfil circunstanciado de Bárbara avala esta reflexión. Los factores del referido discurso se encargan de ampliar las avenidas de entendimiento con que cuenta la novela; a su vez, hacen prescindibles las dudas que aflorarían al proponer una lectura ecocrítica del texto. La entrega, denominada cabalmente por la poeta como extemporánea, cumple con este estudio al yuxtaponer, como incidencia accidental, la interrelación humanidad-medio ambiente; las revisiones conceptuales reclamadas al comienzo de este ensayo hallan nuevas posibilidades de continuidad crítica. El resultado del encuentro con el texto varía según sea el punto de mira; no obstante, la pausa requerida para disfrutar de una satisfactoria fragmentación ecocrítica se ha consumado.

Obras citadas

- Báez García, Mireya. *Dulce María Loynaz. Espíritu y poesía*, Ediciones Loynaz, 2015.
- Baquero, Gastón. “Lea usted *Jardín*, ese libro de Dulce María Loynaz”. *Dulce María Loynaz*, editado por Pedro Simón, Casa de las Américas, 1991, pp. 447-51.
- Caballero, Rufo. *Hongo fino. La modernidad en Jardín, de Dulce María Loynaz: imantación y delirio*. Oriente, 2005.

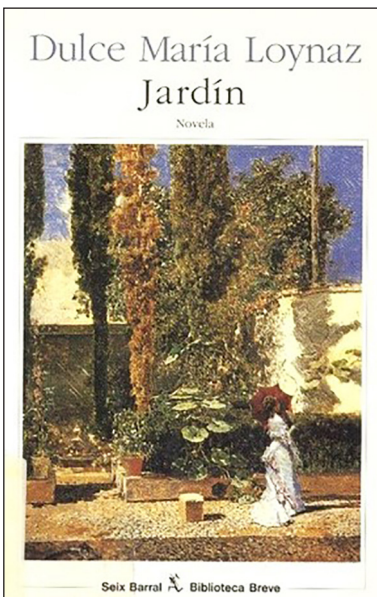
⁶ En este punto habrá que repasar las *confesiones* que hace a Aldo Martínez Malo para entender la perspectiva de la poeta al llegar a estas conclusiones.

- Capote Cruz, Zaida. "Jardín, una experiencia lírica". *Loynacianas*, Extramuros, 2017, pp. 71-84.
- de Jongh, Elena M. "Intertextuality and the Quest for Identity in Dulce María Loynaz's *Jardín*". *Hispania*, vol. 77, no. 3, 1994, pp. 416-26.
- Flys Junquera, Carmen, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal. "Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, editado por Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 15-25.
- Forms-Broggi, Roberto. "El eco-poema de Juan L. Ortiz". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 2004, pp. 33-48.
- García Yero, Olga. *Espacio literario y escritura femenina*. Oriente, 2010.
- Garrandés, Alberto. *Silencio y destino. Arquetipos culturales y representación simbólica en Jardín de Dulce María Loynaz*. Plaza Mayor, 2002.
- Gifford, Terry. "Un repaso al presente de la ecocrítica". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, editado por Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 67-83.
- Lismore Leeder, Ellen. "Los espacios interiores en *Jardín*, de Dulce María Loynaz". *Círculo*, vol. 32, 2003, pp. 185-91.
- López, César. "Dulce María Loynaz entre la casa y el jardín". *Unión*, vol. 7, no. 17, 1994, pp. 23-26.
- Loynaz, Dulce María. *Ensayos literarios*. U de Salamanca, 1993.
- . *Homenaje a Dulce María Loynaz*, editado por Ana Rosa Núñez, Universal, 1993.
- . *Jardín*. 1951. Seix Barral, 1993.
- . "Poemas sin nombre". *Poesía completa*, editado por César López, Letras Cubanas, 1993, pp. 101-43.
- Marrero Henríquez, José Manuel. "Ecocrítica e hispanismo". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, editado por Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 193-217.
- Martínez Malo, Aldo. *Confesiones de Dulce María Loynaz*. Hermanos Loynaz, 1993.
- Pérez Heredia, Alexander. "Fotografía, cine y modernidad en *Jardín*. Una nueva lectura de la novela de Dulce María Loynaz". *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, editado por Araceli Tinajero, Iberoamericana, 2010, pp. 261-75.
- Puppo, María Lucía. "Releer a Loynaz o los equívocos de la crítica. Análisis de dos discursos menores en *Jardín*, la novela-isla". *En-*

cuentos sobre la obra de Dulce María Loynaz, editado por Madelín Díaz Monterrey, Ediciones Loynaz, 2012, pp. 146-58.

Simón, Pedro. "Conversación con Dulce María Loynaz". *Dulce María Loynaz*, editado por Pedro Simón, Casa de las Américas, 1991, pp. 31-66.

Smith, Verity. "Eva sin paraíso: una lectura feminista de *Jardín* de Dulce María Loynaz". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, no. 1, 1993, pp. 263-77.



Dulce María Loynaz Muñoz
(1902- 1997)

MANUEL SCORZA: NOVELISTA HISTORIADOR

CÉSAR RUIZ LEDESMA
University of Pittsburgh

Resumen: El proceso de recuperación de tierras, por parte de comuneros y campesinos, durante los años cincuenta y sesenta en la sierra del Perú fue la materia prima de las novelas de Manuel Scorza. En ese sentido, y porque se trataba, todavía, del problema de la tierra en los herederos del incanato, Scorza fue catalogado por la crítica como un escritor indigenista. Creemos que este concepto, el indigenismo, está agotado y no puede desarrollar fehacientemente la obra del autor de *La tumba del relámpago*. Scorza, a diferencia de los escritores indigenistas, no proponía incorporar al indio a la sociedad peruana, sino cambiar las estructuras políticas y económicas del Perú, además de buscar una hibridez entre la modernidad y el andinismo. Prueba de que está más allá del indigenismo es la posibilidad de entender sus novelas como históricas, de abordarlas desde aquel género. Nos proponemos realizar ese ejercicio, entender por qué es novela histórica y, discutiendo el aporte de algunos estudiosos, trazar una posible definición para lo histórico en lo literario.

Palabras claves: Manuel Scorza, novela histórica, indigenismo, recuperación de tierras, campesinos, comunidades.

Abstract: The process of land recovery, by community members and peasants, during the fifties and sixties in the moun-

tains of Peru was the raw material for Manuel Scorza's novels. In this sense, and because it was still the problem of land in the heirs of the Incas, Scorza was cataloged by critics as an indigenous writer. We believe that this concept, indigenism, is exhausted and cannot reliably develop the work of the author of *La tumba del relámpago*. Scorza, unlike the indigenous writers, did not propose to incorporate the Indian into Peruvian society, but rather to change the political and economic structures of Peru, in addition to seeking a hybrid between modernity and Andeanism. Proof that he is beyond indigenism is the possibility of understanding his novels as historical, of approaching them from that genre. We intend to carry out this exercise, to understand why it is a historical novel and, discussing the contribution of some scholars, to draw a possible definition for the historical in the literary.

Keywords: Manuel Scorza, historical novel, indigenism, land recovery, peasants, communities.

El presente ensayo analizará desde un punto de vista histórico *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza. El aporte, entonces, consistirá en entender y desarrollar como novela histórica la obra del autor de *Desengaños del mago*, pues la crítica producida, hasta ahora, ha tenido enfoques diferentes: se la estudió como novela indigenista, neoindigenista y hasta como "cronivela", término acuñado por Dorian Espezúa. En ese sentido, el concepto de Espezúa estaría más cercano del significado histórico que buscamos. Por lo tanto, pese a que el autor vivió en carne propia los hechos que se cuentan, propongo que la novela mencionada, así como las otras cuatro que componen el ciclo de "La guerra silenciosa", es, además, histórica, pues narra un suceso capital del Perú: la resistencia, rebelión y masacre de los comuneros de la sierra central en Cerro de Pasco por recuperar sus tierras, su lucha contra hacendados, autoridades, mineras (Cerro de Pasco Corporation) y el propio Estado peruano. De esta manera —y aprovechando, también, que el término "novela histórica" no goza de un

consenso universal, según lo expuesto en Lefere y Menton, autores a los que, al igual que con Espezúa, volveremos más adelante—, Scorza es un contraejemplo de que no es necesario no haber vivido los años que se cuentan para escribir una novela histórica: ser testigo privilegiado, es decir, estar presente y hasta participar en los magnos eventos de una época, también configuraría el caso.

Antes de continuar con lo planteado, es menester situar a Manuel Scorza en el escenario de la literatura mundial¹. Nacido en Lima, 1928, antes incursionar en la narrativa, publicó poesía y fue editor y promotor cultural. En 1955 apareció *Las imprecaciones*, poemario que trasluce la experiencia del destierro y que, además, le valió el premio Nacional de Poesía José Santos Chocano de 1956, en Perú. Y es que en 1948 Scorza fue deportado a México por la dictadura del gobierno militar de Manuel Odría. De vuelta a su patria, y tras haber viajado por América Latina, luego de su primer poemario aparece *Los adioses*, libro un tanto alejado del primero, donde el ostracismo y la rebeldía contra las injusticias en el Perú cede a una voz más lírica y nostálgica como el título. Durante la década de los sesenta, fundó Populibros Peruanos, editorial que tiraba en grandes cantidades autores peruanos e internacionales; incluso, hoy en día se pueden encontrar ejemplares de aquella empresa. Al mismo tiempo, participó en festivales y ferias del libro en diversos países de Latinoamérica, ofreciendo novelas, cuentos y poemarios a precios módicos. Tras involucrarse con la recuperación de tierras en la sierra central, se vio obligado a dejar el Perú por segunda vez en 1968 y establece su residencia en París. Finalmente, dos años más tarde se publica en España, por la editorial Planeta, *Redoble por Rancas*, primera novela de las cinco que compondrían el ciclo de “La guerra silenciosa”, la que le daría renombre internacional. Con ello, Scorza se consagra como una figura importante del denominado “post boom”

¹ Para mayores referencias sobre la vida y obra de Manuel Scorza, se puede revisar el artículo de la investigadora Dunia Gras, publicado en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantes-virtual.com/portales/manuel_scorza/autor_apunte/

de narradores hispanoamericanos. Lo que continuó fueron más novelas que componen la saga de “La guerra silenciosa”: *Garabombo*, *el Invisible*, *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*, esta vez bajo el sello editorial Plaza & James Literaria. Las ediciones, reimpressiones y traducciones, finalmente, le permitieron dedicarse de lleno a la literatura e, incluso, llegó a ser candidato al Premio Nobel de Literatura de 1979 y candidato a la vicepresidencia del Perú por el Frente Obrero Campesino Estudiantil Popular (focep) en las elecciones de 1980, cuyo líder fundador fue, precisamente, Genaro Ledesma Izquieta, protagonista de *La tumba del relámpago*. Manuel Scorza falleció el 27 de setiembre de 1983, en Madrid y en un accidente aéreo, donde también viajaban Jorge Ibarguengoitia, Ángel Rama y Marta Traba. Publicó una novela más, *La danza inmóvil* (1983) —la que inaugura una nueva etapa en su producción— y dejó una inconclusa, *El verdadero descubrimiento de Europa*. Todo esto presenta a nuestro autor como un hombre comprometido con los movimientos sociales no solo de su país, sino de América Latina. Por ello, en el terreno de la poesía fue ubicado dentro de la generación del cincuenta, la que es calificada de “poesía comprometida”.

Pues bien, antes de apelar a las citas bibliográficas podemos sostener que el componente necesario para situar a *La tumba del relámpago* dentro de la clasificación histórica son los acontecimientos que modifican, o configuran, el rumbo de una nación —en este caso, el Perú—, además de ser el *leit motiv* de la novela. Imposible sería señalar lo contrario: que la recuperación de tierras, es decir, la toma de haciendas por parte de campesinos y comuneros que se narran en las cinco novelas, no es un hecho histórico. En un país como el Perú, donde las relaciones de poder tienen un carácter colonial todavía no superado, aquello marca un hito en la historia y podemos encontrar sus precedentes y enlazarlos con la rebelión de Túpac Amaru ii, en Cusco y durante el siglo xviii, y en Pedro Pablo Atusparia, en Huaraz y durante el siglo xix. Ambas rebeliones tienen como escenario la sierra peruana, lugar que alberga la mayor cantidad de descendientes del incanato y donde también ocurren las recuperaciones de tierras de “La guerra silenciosa”, esta vez en la región central y en el siglo xx.

Aquello de que el supuesto histórico se configura cuando lo narrado se relaciona con el devenir de una nación, ocurre también en *La guerra del fin del mundo* y en *Yo el Supremo* —para citar dos casos importantes de Latinoamérica—, aunque de diferentes maneras. En el *opus magnus* de Mario Vargas Llosa los conflictos ocurren cuando Brasil realiza su transición de monarquía a república y cuando los olvidados por el ordenamiento se aglomeran en la figura de Antonio Conselheiro, el Consejero. El autor de *La ciudad y los perros* recrea la batalla entre las fuerzas del orden y los ocupantes de Canudos, lo que, inexorablemente, se vincula al devenir del país por su repercusión: no es fortuito, arbitrario o aislado que, a raíz de tales acontecimientos, un escritor de la talla de Euclides Da Cunha haya compuesto *Os Sertões*. Augusto Roa Bastos, en cambio, construye lo histórico en función a la figura del dictador, tal cual hiciera otro escritor latinoamericano del “boom”, como Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* y el propio Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral* y, más claramente, en *La fiesta del chivo*². Así, la figura de José Gaspar Rodríguez de Francia emerge omnipresente y dictamina los destinos del país desde la soledad de su despacho. En ambos casos, lo narrado se relaciona concomitantemente con el devenir de una nación, con su destino. Lo primero, entonces, sucede con *La tumba del relámpago*: la historia de la última rebelión campesina, aplastada por la guardia de asalto igual que con Túpac Amaru ii y

² Existió un plan editorial para que cada escritor importante latinoamericano compusiera una novela sobre un dictador. Esto consta en el prólogo a la edición de *Yo el Supremo* de la Real Academia de la Lengua Española: “Tan cuestionadora de los valores establecidos” como aquellas que, según nos cuenta Carlos Fuentes, pretendían incluirse en el proyecto planteado por él mismo y por Vargas Llosa en la Argentina del año 1962 bajo el título general de “Los Padres de la Patria”. Una colección de obras que conformarían un “bestiario político” en el que un selecto grupo de novelistas contribuirían escribiendo sobre los dictadores que detentaron el poder en cada uno de sus países: Alejo Carpentier se encargaría del dictador cubano Gerardo Machado; Carlos Fuentes de Antonio López de Santa Anna; José Donoso del boliviano Mariano Melgarejo; Julio Cortázar de Juan Domingo Perón; Vargas Llosa del general Sánchez Cerro; Augusto Monterroso de Anastasio Somoza; y Roa Bastos del doctor Francia” (Roa Bastos x).

Pedro Pablo Atusparia, confirma el trato colonial del Estado peruano contra los desposeídos.

El libro de Robin Lefere, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, por otro lado, no presenta una definición de lo que es novela histórica. En vez de eso, repasa rápidamente los conceptos que otros autores han ofrecido, como Georg Lukacs y Enrique Anderson, y, sin definir, propone una larga clasificación de novelas históricas: sus puntos en común, sus contrastes y sus finales. Quizá lo más certero, pese a que es hermético por lo conciso, sea lo siguiente: “que tematiza principalmente (la Historia) (...). La Historia es aquí una preocupación que estructura, de manera más o menos explícita, el texto, convirtiéndose en tema principal” (Lefere 32). No obstante, aquello queda en la nebulosa sin corpus textuales. ¿Se refiere a que se discute la historia en sí, como concepto, o que se pretende hacer historia mediante ciertos acontecimientos heroicos en una determinada novela? No queda claro, más allá de sostener, al comienzo del libro, que el género de novela histórica quedó consolidado con la obra de Walter Scott, a finales del siglo xviii y comienzos del xix, lo que es un parafraseo a Lukacs. Pero nuevamente una pregunta: ¿*Ilíada* y *Odisea* no pueden ser consideradas novelas históricas? Podemos decir que no en tanto son poemas épicos y en esa época no existía el género novelesco. No obstante, la novela, aún hoy, es problemática, pues no goza de una definición unánime. Por mucho se apela a su extensión. Entonces, si nos basamos en ello, los versos homéricos sí podrían ser novelas e históricas, pues son de gran extensión. Una interrogante más: ¿*El Quijote* podría ser una novela histórica sin que Cervantes se lo haya propuesto?

Seymour Menton en su libro *Latin America's New Historical Novel* ofrece, esta vez, una definición de novela histórica. Amparándose en Enrique Anderson señala: “Since the principal purpose of this book is to demonstrate the predominance since 1979 of the New Historical Novel rather than the telluric, psychological, magic realist, or nonfiction novel, Enrique Anderson Imbert’s (1951) clear, straightforward definition is the most appropriate one: “We call ‘historical novels’ those whose action occurs in a period previous to the author’s” (Menton 16). La definición, además de no pertenecerle, es, a nuestro pare-

cer, completamente sesgada en tanto se deja llevar por razones extraliterarias: por la fecha de nacimiento del autor, en vez de centrarse en las cualidades del texto. Así, un libro, en el caso de Vargas Llosa, como *Conversación en la catedral* no sería histórico mientras que *La guerra del fin del mundo*, sí. Pero, teniendo en cuenta que la historia de la novela transcurre parte mientras el autor de *Lituma en los Andes* no había nacido y parte sí, ¿qué pasaría con *La fiesta del chivo*? ¿Sería un atenuante, en esa sesgada definición, que las acciones hayan ocurrido en un país tan distante de Perú, como es República Dominicana? Por otro lado, la diferencia entre novela histórica y nueva novela histórica latinoamericana tampoco resulta muy convincente. La diferencia, según Menton, es que la primera apela al romanticismo de la patria, es decir, cuando las nuevas repúblicas estaban emergiendo —en el Perú, por contraejemplo, no hay una tradición de novelas con esas temáticas—, mientras que en la segunda hay un cuestionamiento a la historia oficial y una tendencia a modificarla. Por demás, cita a Jorge Luis Borges, quien nunca escribió una novela, para trazar algunas características de la nueva novela histórica latinoamericana.

En cambio, Georg Lukacs en su libro *The Historical Novel*, ofrece una mejor, o real definición:

The so-called historical novels of the seventeenth century are historical only as regards their purely external choice of theme and costume. Not only the psychology of the characters, but the manners depicted are entirely those of the writer's own day. And in the most famous "historical novel" of the eighteenth century, Walpole's *Castle of Otranto*, history is likewise treated as mere costumery: it is only the curiosities and oddities of the milieu that matter, not an artistically faithful image of a concrete historical epoch. What is lacking in the so-called historical novel before Sir Walter Scott is precisely the specifically historical peculiarity of their age. (Lukacs 19)

Entonces, de acuerdo a la definición de Lukacs, no solamente se requiere una apariencia externa, es decir, un *setting* que retrate tal cual lo característico o físico de una época, sino que el interior, la esencia, el espíritu ha de ser histórico, también, aquel "historical peculiarity of their age". En otras palabras, en tanto forma y esencia coincidan podremos hablar de

novela histórica. Y eso es lo que tendrían los trabajos de Scott y los que aparecieron en adelante siguiendo aquel camino trazado. Recordemos que el escritor escocés confesó que su interés por lo histórico vino de querer poner por escrito ciertas tradiciones orales de su país. Creemos que en aquellas tradiciones se encerraba el espíritu de la época o de esas épocas. En función al espíritu histórico es que podemos sostener que *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza es novela histórica, pues se adhiere —y la intención del autor es clara— al ánimo reivindicativo —precisamente el espíritu de aquellas épocas— de las insurrecciones de Túpac Amaru ii y Pedro Pablo Atusparia.

Siguiendo con el análisis, ¿cuál es el argumento de la novela y de la historia en sí? Genaro Ledesma llega a Cerro de Pasco para trabajar como profesor de historia del colegio Daniel Alcides Carrión³, cuyo horario nocturno estaba dedicado a los mineros que trabajaban durante el día. Pasco, cabe la aclaración, es uno de los veinticuatro departamentos en los que está dividido el Perú. Y Pasco, a su vez, se divide en la provincia de Pasco, Daniel Alcides Carrión y Oxapampa. Cerro de Pasco es, entonces, la capital de Pasco, ciudad minera ubicada a más de cuatro mil quinientos metros sobre el nivel del mar, de donde siempre se ha extraído plata, cobre y bronce. Y no obstante sus riquezas, es uno de los lugares más pobres no solo del Perú⁴,

³ Daniel Alcides Carrión (1857 - 1885) fue un médico y mártir de la medicina peruana. Es reconocido por insertarse, por voluntad propia, una bacteria que había arrasado con la vida de muchas personas. Como resultado, encontró la cura al mal, pero con el costo de perder su propia vida.

⁴ El autor de este ensayo, en junio de 2019, viajó a Cerro de Pasco por primera vez. Con temperaturas que oscilan los -10 grados centígrados en la mañana y en la noche, la ciudad no cuenta con servicio de calefacción ni con agua caliente. Incluso, el agua fría está racionada a escasas horas al día. Dormir y amanecer es un ejercicio de supervivencia, pues las casas, interiormente, son de cemento tarrajeado (es decir, no tienen acabados de madera o plásticos térmicos, por lo que la sensación de frío aumenta) y a ello se suma los efectos de la altura: el poco oxígeno que los pulmones pueden llevar al cerebro causa mareos, vómitos, dolor de cabeza y digestión lenta, por lo que también afecta al estómago. Algunas zonas de Cerro de Pasco no tienen alumbrado eléctrico ni están debidamente asfaltadas. Lo que es más, gran parte de la ciudad ha sido declarada en estado de emergencia, por lo que

sino del mundo. Además, dadas las actividades, las aguas y las tierras están contaminadas, por lo que la población, especialmente los niños, sufren de neumoconiosis y sílice, enfermedad que afecta los pulmones, además de portar altas cantidades de plomo en la sangre. Todo ello pese al gran, y millonario, extractivismo de la minería. Entonces, Genaro Ledesma, el joven profesor de historia —pongamos atención en la profesión del protagonista de la novela— llega a Cerro de Pasco y, ante la calidad de vida del pueblo y el maltrato hacia los mineros, decide involucrase no directamente con la toma de tierras, sino que:

Quando Radio Pasco ofreció un espacio al Colegio, Ledesma se propuso como animador del programa cultural “La Alborada”. Gracias a la radio, la gente terminó de perderle la desconfianza con que se recibe a todos los afuerinos. Comentaban sus programas, le solicitaban que denunciara abusos, le informaban de todo. A mediados de 1959, Ledesma percibió un cambio: los alumnos comenzaron a ralear. El semestre acabó con las aulas vacías. La ciudad también se despoblaba. La “Cerro de Pasco Corporation” había decidido cerrar algunas minas. Los precios del plomo y del zinc descendían en el mercado internacional. La Empresa se protegía despidiendo a millares de mineros, forzándolos así a regresar a sus pueblos. Ledesma comentó el problema en su programa radial. A la mañana siguiente, conocidos y desconocidos lo felicitaron. “Gracias, señor Ledesma. Por fin alguien se ocupa de nosotros. Los periódicos no dicen absolutamente nada. ¿Sabe usted cuántos hemos sido despedidos? ¿Sabe cuántos regresamos tuberculosos? ¿Sabe cuántos padecemos de sílicosis? (Scorza 17)

se ha evacuado a las personas de casas y centros administrativos o educativos. La razón: la actividad de la minera Volcan ha carcomido los cimientos de Cerro de Pasco, por lo que se hunde como un cascarón roto. Si uno va al cementerio (el lugar más alto de la ciudad) o a algún mirador, se puede observar el gran tajo abierto exactamente al lado de una avenida, por cuya vereda transitan, en sus actividades diarias, ancianos, niños, jóvenes estudiantes, trabajadores y mineros. El asombroso espectáculo es, tristemente, pan de cada día para los cerreños, por lo que pasan inmutables ante los relaves que, incluso, brillan durante la noche. Siendo la minería la principal actividad económica, con millones de dólares en ganancias para la Volcan, la región depende exclusivamente del precio internacional de los metales para subsistir, por lo que cuando aquellos descienden los más afectados son los pobladores de Cerro de Pasco.

Entonces, utilizando la radio como plataforma Ledesma comenzó a denunciar la problemática de Cerro de Pasco. Pero no es hasta que critica los despidos masivos en perjuicio de los mineros, lo que afectaba de *grosso modo* a la población, que empieza a convertirse en una persona peligrosa para los poderosos, es decir, para la Cerro de Pasco Corporation y los hacendados. Y pese a que el director del colegio, el señor Becerra, recibió una llamada de atención por parte de la Prefectura de Pasco, exhortó a Ledesma a continuar con sus denuncias. De esta forma llegó a ser querido por los cerreños y, finalmente, ocupó el cargo de alcalde de Cerro de Pasco.

Cabe aquí remontarnos a *Redoble por Rancas* (1970), primera entrega de la pentalogía, pues Scorza juega con el orden de los sucesos en función a una suprema intención: capturar la atención del lector. Así, aquella primera cita que hemos presentado, pese a que está en el último libro, pertenece, en realidad, al tiempo del primero. Así, el segundo capítulo de *La tumba del relámpago*, "Genaro Ledesma regresa a Cerro de Pasco mientras la nieve cae sobre sus recuerdos", empieza de la siguiente manera:

¿Y si los libros se equivocan?, se preguntó el flamante abogado Genaro Ledesma. El viejo "Ford" jadeaba en la subida. ¿Y si ya era llegada la hora de la guerra campesina en los Andes Centrales? El motor tosía en el aire escuálido. Agotado por la cuesta, el ómnibus entró en la pampa Junín. A cuatro mil trecientos metros de altura, la falta de oxígeno aplastaba el pecho. José Carlos Mariátegui, quizá el único creador del marxismo americano, había escrito que el más vasto reservorio de energías revolucionarias de la América Latina dormía en las profundidades del campesinado quechua. Una banda de patos hendió el cielo sin dejar cicatrices, pero Mariátegui también dijo que "cuando la rebelión indígena de Atusparia aspiró a transformarse en una revolución, se sintió impotente por la falta de fusiles, programa y doctrina. El programa del movimiento era tan viejo como su parque bélico".

—Eso fue en el siglo pasado —murmuró.

—¿Qué dice, don Genaro?

—Nada, negro.

—Está usted soñando, don Genaro —dijo el chofer, comprensivo. Todo el mundo se duerme atravesando esta pampa. (Scorza 11)

En *Redoble por Rancas* nos enteramos que, tras la matanza de campesinos, el alcalde de Cerro de Pasco, Genaro Ledesma, es detenido y encarcelado injustamente por la Guardia Civil: lo acusaban de agitador y de haber atacado a las fuerzas del orden. No obstante, tras unos meses recupera su libertad y vuelve a Cerro de Pasco. Scorza, entonces, juega con el primer retorno de Ledesma a Cerro y oculta que, en realidad, está volviendo por segunda vez, ya con el título de abogado, estudios que la comunidad de Rancas financia con el compromiso de que los represente y defienda contra los hacendados y la Cerro de Pasco Corporation.

Pero las referencias a José Carlos Mariátegui y a Pedro Pablo Atusparia nos van rebelando, desde ya, que Ledesma es un personaje de la historia. Consciente de su rol protagónico, es decir, consciente de que puede liderar una revolución campesina en la sierra central del Perú, recuerda las palabras de Mariátegui, el autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, sobre la gesta de Atusparia y el porqué de su fracaso: la falta de fusiles, la falta de programa y la falta de doctrina. Es decir, Scorza nos presenta al hacedor de la historia peruana, Ledesma, como lo que es: un ser humano, un hombre, que reflexiona y cavila (“¿Y si los libros se equivocan?”), es decir, desarrolla su psicología y nos muestra su modo de pensar. Prueba de que Ledesma es consciente y, pese a las adversidades internas y externas, asume una actitud histórica, es lo que ocurre en el sexto capítulo, “De las razones por las cuales Genaro Ledesma se sentía con el corazón nublado”, cuando en su primer retorno a Cerro de Pasco, tras abandonar la cárcel por intentar detener la matanza de campesinos en Rancas, la voz narradora nos cuenta: “La historia es un arma. Se proponía utilizarla: dictaría un curso que se grabara para siempre en la mente de esos mineros que ocupaban los socavones de esa pirámide de miseria, de trapo, de horror: el Perú. Caminó hacia su pensión. Cerca de la plaza Centenario se decidió: sería el más cumplido, el más cabal, el más estudioso, el más implacable de los profesores de historia del Colegio Nacional “Daniel A. Carrión”” (Scorza 42). Es decir, tras recuperar su libertad el ánimo rebelde de Ledesma, lejos de quebrarse, más bien, se ha atizado. En ese sentido, si como profesor se había decidido a hacer de la histo-

ría “un arma”, en otras palabras, un elemento de sublevación en campesinos y mineros, ahora, como abogado, estaba decidido a usar la ley para recuperar las tierras de las comunidades. Para ello, en el capítulo décimo sexto, titulado sintomáticamente “Genaro Ledesma descubre que el Código Civil puede servir también para hacer justicia”, Ledesma encuentra una argucia legal, a favor de su causa, precisamente en el Código Civil. Es decir, la toma de tierras estaba justificada no solo por lo justo del reclamo, sino también por el ordenamiento legal y sus normas, por el aparato supranacional que justificaba las injusticias en aquellas lejanías. Citemos:

En todos los juicios por tierras que Ledesma conocía, los abogados de las comunidades —¡los que no se vendían a la parte contraria!— planteaban el “interdicto de recobrar”. Alegando que la comunidad había sido despojada, solicitaban recuperación de las tierras. Naturalmente, los jueces nunca reconocían a las comunidades el derecho de “recobrar” sus tierras. ¡Él invertiría la figura! Esta vez los comuneros se presentarían como dueños y no como despojados. Si las comunidades “poseían” la tierra, les tocaba a los hacendados interponer el famoso “interdicto de recobrar”. Pero para retener hay que tener, pensó Ledesma. Es decir, hay que ocupar. ¡Las comunidades ocuparían las tierras que reclamaban en vano! Los propietarios, sorprendidos, no tendrían otra salida que el “interdicto de recobrar”. Pero para “recobrar” se requiere juicio. Un juicio no dura un día. La comunidad probaría que la tierra era suya desde épocas inmemoriales... (Scorza 93)

Es decir, amparándose en los artículos 827, 828 y 830 del Código Civil de aquellos años en Perú, las comunidades podían recuperar sus tierras, pues tenían los títulos de propiedad. Esto último se desarrolla más en *Garabombo, el Invisible*, segunda novela de la pentalogía, donde la comunidad de Chinche poseía su título original de comienzos del siglo xviii, es decir, de épocas virreinales. Entonces, los artículos 828 y 830 señalaban, respectivamente: “Si el poseedor actual prueba haber poseído actualmente, se presume que poseyó en el tiempo intermedio” y “El poseedor puede repeler la fuerza que se emplea contra él y recobrar el bien, sin intervalo de tiempo, si es desposeído” (Scorza 92). En otras palabras, con los términos “puede repeler la fuerza” la comunidad estaba habilitada a responder las agre-

siones que las fuerzas del orden, al tratar de desalojarlos, realizarían contra ellos, es decir, estaban amparados legalmente a responder violencia con violencia.

Más allá del ánimo revolucionario de Genaro Ledesma, cuando volvía por segunda vez a Cerro de Pasco, el detonante, el ambiente para la recuperación de tierras (es decir, el componente histórico), ocurre cuando la Cerro de Pasco Corporation decide, por tercera vez, aumentar la capacidad de la planta eléctrica de Bombón, en Pasco. Como consecuencia, las aguas que la laguna de Junín vaciaba al río Mantaro se desbordaron inundando miles de hectáreas que afectaron a las vecindades de Ondores, Huayllay, Ninaragrac, Uco y, por tercera vez, Pari. A ello se sumaba que, volviendo a citar a *Redoble por Rancas*, el cerco de la Cerro de Pasco Corporation reducía espacios, lo mismo que las haciendas en su constatare expansión y usurpación a las comunidades. Como señala la voz narradora: “En 1961, las haciendas Diezmo y Pacoyán habían casi terminado de usurparlas. Entre las tierras bajas cubiertas por las aguas y las tierras altas patrulladas por los fusileros de las grandes haciendas, solo quedó un espolón de roca negra: la última tierra libre de la pampa de Junín” (Scorza 54), lo que se cuenta en el capítulo octavo, “Comprobable informe sobre la represa Bombón”. El escenario, entonces, era de muerte para las comunidades. A esa situación hay que sumar que la transnacional minera había despedido masivamente a sus trabajadores, por la fluctuación de precios de los metales y, quizá, como respuesta a la reparación civil que tuvo que pagar por una de las primeras inundaciones, por potenciar la represa Bombón.

Por lo señalado, los campesinos y comuneros de Cerro de Pasco estaban contra la espada y la pared. Pero de ellos no fue la iniciativa de invadir las haciendas y recuperar, de una vez por todas, lo que legítimamente les pertenecía. Como decíamos, *La tumba del relámpago* es la última novela de la pentalogía. En las precedentes se cuentan, de igual forma, la resistencia, rebelión y fracaso de otras comunidades también pertenecientes a la sierra central del Perú. Los comuneros de esta saga tienen temor de lo que ya había sucedido con Rancas y Chincheros, cuando también se rebelaron. No obstante, ahora tenían la dirección de Genaro Ledesma, su abogado representante, alguien que,

por sus estudios, conocía las tretas y trampas legales del ordenamiento jurídico, es decir, del sistema que repartía justicia, o injusticias, en aquellas latitudes. Aquello queda demostrado en la estrategia legal que citamos líneas arriba.

Pero la iniciativa de Ledesma no termina allí, en lo normativo. Habíamos señalado, al inicio de este ensayo, que resultaba conveniente recordar que también era profesor de historia. Así, conocedor de los procesos peruanos, se anticipa a lo que podrá ocurrir. Aquello se prefigura en los capítulos doce, “La cólera comienza a sofocar a Genaro Ledesma”, y catorce, “Exaltación Travesaño le dice a Genaro Ledesma: “soy alguien que morirá sin ver la Justicia””. Citemos el comienzo del catorce: “Esos campesinos de Quiparacra, en lugar de fusilar a otros campesinos, ¿por qué no ejecutaban a un hacendado? En todas partes era igual: los campesinos defendían sus intereses o los de su comunidad, pero, raras veces, los de su clase” (Scorza 80). Y el final del mismo capítulo:

Para preparar su tesis consagrada a esas rebeldías —sobre las cuales los historiadores no decían prácticamente nada— había consultado las Actas del Patronato de la Raza Indígena. Según ellas, entre 1922 y 1930 estallaron en el Perú 697 rebeliones (...). Alzamientos sucedidos en silencio, combatidos en silencio, aplastados en silencio. “Ahora es distinto. Ya no estamos en 1930. La Revolución Cubana, las guerras de liberación del Tercer Mundo, nos abren nuevos caminos. ¡Ah, si las comunidades juntaran en una sola cólera sus cóleras dispersas! (Scorza 85)

De esta forma, Ledesma va repensando la historia y concluye que las rebeliones no prosperan porque, en gran parte, no se suman en una sola. Sin un dirigente lúcido y honesto, y abandonadas al garete, las comunidades campesinas no reparan en que han de unir fuerzas y actuar como lo que son: una sola clase. Esto lo podemos leer en José Carlos Mariátegui, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, a quien Ledesma releía y recordaba constantemente: “A los indios les falta vinculación nacional. Sus protestas han sido siempre regionales. Esto ha contribuido, en gran parte, a su abatimiento. Un pueblo de cuatro millones de hombres, consciente de su número, no desespera nunca de su porvenir. Los mismos

cuatro millones de hombres, mientras no sean sino una masa inorgánica, una muchedumbre dispersa, son incapaces de decidir su rumbo histórico" (Mariátegui 30). Es precisamente lo que venía ocurriendo con los comuneros del centro y de todo el Perú: estaban diseminados y no se unían en la sola clase que eran, y son.

Entonces, consciente de la historia y de la necesidad de un dirigente, Ledesma asume ese rol y se traza como gran objetivo unir a las comunidades. La ocasión perfecta para ensayar aquella estrategia se presenta cuando un comunero de Cajamarca quiere contratarlo, por un minúsculo problema de tierras, como abogado y enjuiciar, así, a la comunidad Yarusyacán. Citemos, nuevamente, el capítulo décimo sexto:

¿Saben quién determinó la derrota de Túpac Amaru?... ¡Sus propios hermanos! ¡Los indios que combatían a órdenes de los españoles! ¡Indios contra indios! El Ministerio de Educación piensa construir un nuevo Colegio Secundario que llevará el nombre de Mateo Pumacahua. ¿Saben quién fue Pumacahua? ¡El jefe de las tropas indias que ayudaron a derrotar a Túpac Amaru! Después que ayudó a vencer a Túpac Amaru, Pumacahua comprendió quién era el verdadero enemigo. Comprendió su error y se rebeló. ¡Él también acabó vencido por soldados indios! (...) En lugar de pelear con sus hermanos de Yarusyacán, únense a ellos para combatir a sus verdaderos enemigos: los gringos y los peruanos que les ayudan a saquear las riquezas del Perú. (Scorza 96)

Nuevamente, el ánimo rebelde de Ledesma queda demostrado en las citas. Las referencias a Túpac Amaru ii, a Atusparia y a Mariátegui nos confirman que la recuperación de tierras se inscribe en la historia del Perú, aquella que no ha sido registrada, con la debida importancia, por la historia oficial. Y precisamente porque hay un vacío es que tales acontecimientos tienen una doble importancia. Cuando un narrador decide ficcionalizar sobre una determinada época es para acercarnos más a los personajes históricos o para responder al vacío que la ciencia de la historia, por ser objetiva, no puede arriesgar. Basta un ejemplo: *El nombre de la rosa* de Umberto Eco es la historia de cómo y por qué se perdió, para siempre, el libro de la risa de Aristóteles en una abadía que se incendió. El caso de

Scorza va más allá: el escritor lleva a la historia, por primera vez, las luchas por recuperar sus tierras de los comuneros de la sierra central del Perú. Las novelas de Ciro Alegría y José María Arguedas se desarrollan en otras zonas: el norte y el sur, respectivamente. Es como si lo que cuenta Fernando del Paso en *Noticias del imperio*, la historia de un gobernante austriaco en el reino de México, se registrara, en modo de novela, por primera vez. Como bien señala Dorian Espezúa Salmón: “Manuel Scorza tenía claro que ni la historiografía era plenamente factual, ni la literatura era plenamente ficcional. Ambos discursos compartían elementos comunes que mezclados dieron origen a nuevos géneros híbridos o impuros” (Espezúa 53). Es decir, la historia oficial no había registrado tales hechos, por lo que no era, entonces, ciento por ciento objetiva, y la literatura, a pesar de que es ficción, se inspira en hechos reales. Las “cronivelas” vendría a ser ese género entre ambos espacios: “¿Cómo llamamos a los discursos, orales o escritos, que mezclan lo ficcional y lo no-ficcional de manera que generológicamente devienen ambiguos o indeterminados? Planteo la hipótesis de que las llamadas novelas de Manuel Scorza, como muchos textos de la tradición narrativa peruana, deben ser consideradas cronivelas, por cuanto no se ajustan bien al género de no-ficción ni a los géneros de ficción” (Espezúa 54). Cabe aclarar que el término lo inventó el escritor José Luis Ayala, cuando él mismo calificó su libro *Wancho Lima* de cronivela. Evidentemente, el nombre viene de la fusión entre “crónica”, género narrativo que cuenta un hecho objetivo y comprobable de la realidad, y “novela”, género narrativo de la ficción. Todo texto que tenga una cuota de invención ha de ser considerado ficcional, aun cuando en su corpus tenga elementos comprobables de la realidad: por ejemplo, los bares y restaurantes que aparecen en el distrito de Miraflores en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. No obstante, aquella propuesta de Espezúa es válida porque aquellos hechos históricos son registrados por primera vez en el formato de una novela. Sintomático —y pruebas fehacientes de que ocurrieron en el mundo real— son los paratextos que hay en la pentalogía, breves noticias publicadas en el diario *Expreso* de Lima en 1961, las que daban cuenta de las rebeliones campesinas y que aparecen hacia el final de *La tumba del relámpago* en los capítulos

treintaicinco, treintaisiete, treintainueve y cuarentaicuatro. Este último, sintomáticamente se llama “Un tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas”, donde se revela que nuestro autor participó de la rebelión al ser quien escribió tales notas periodísticas y pagar por publicarse en el diario *Expreso*. Pero no solo eso, sino también la liberación del ciudadano Héctor Chacón o Héctor Chacón, el Nictálope en *Redoble por Rancas*, quien al momento de la publicación e impacto mundial de esta se encontraba preso en El Sepa, penal de máxima seguridad ubicado en el corazón de la selva peruana. El general Juan Velasco Alvarado, presidente en aquel momento, lo amnistió.

Finalmente, *La tumba del relámpago* es una novela histórica peruana por, como señalaba Lukacs, portar ese espíritu de la época o de épocas que se mojan en las rebeliones de Túpac Amaru ii y Pedro Pablo Atusparia. Aquello se encarna en la figura de Genero Ledesma, el joven abogado de las comunidades y exalcalde de Cerro de Pasco. También en Manuel Scorza, el personaje, pues hace pública la toma de tierras en los diarios y también viaja al lugar de los hechos. A su vez, llena un vacío que la historiografía había olvidado adrede: los justos reclamos de los comuneros y las matanzas sufridas a manos de las fuerzas del orden. Cuatrocientos años después de la primera rebelión indígena, declarada la independencia y convertido el Perú en república, la posición de los herederos del incanato no ha mejorado. Y aquello no pasará hasta que vuelva a poseer la tierra, lo que sucede parcialmente con la ejecución de la Reforma Agraria. Lo paradójico es que el autor de *Las imprecaciones* recoge aquellos hechos históricos en el formato de una novela, pese a que en un primer intento quiso redactar un informe veraz de lo ocurrido en Rancas. De ahí que, ante el vacío de la historiografía, Manuel Scorza sea un novelista historiador.

Obras citadas

Espezúa Salmón, Dorian. “¿Qué es la cronivela?”. Pág. 51-66. En: *Manuel Scorza, homenaje y recuerdos*. Mamani, Mauro. González, Juan, editores. Andesbooks: Lima, 2008.

Forgues, Roland. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Cedep: Lima, 1991.

Lefere, Robin. *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Visor Libros: Madrid, 2013.

Lukcs, Georg. *The Historical Novel*. Merlin Press: London, 1962.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1979.

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. The University of Texas Press: Austin, 1993.

Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Real Academia Española: Barcelona, 2017.

Scorza, Manuel. *La tumba del relámpago*. Peisa: Lima, 1987.



Manuel Scorza (1928-1983). Fuente: Lily Hoyle de Scorza, Homenaje a Manuel Scorza, Lima, Universidad Alas Peruanas, Biblioteca Manuel Scorza UAP, Libro ocho, 2008

MOTIVOS ALEGÓRICOS EN J. A. GONZÁLEZ SAINZ

CARLOS MORENO HERNÁNDEZ
Universidad de Valladolid

Resumen: El artículo interpreta los textos principales de J. A. González Sainz a partir de varios motivos alegóricos que los atraviesan, tales como el ‘hombre patético’ y el ‘hombre virtual’, desde *Un mundo exasperado* (1995) hasta *La vida pequeña* (2021), tratando de darles una coherencia que permita comprender mejor el conjunto. *Volver al mundo* (2003), en especial, y *Ojos que no ven* (2014) inciden más en el nihilismo –asunto rastreable desde Schopenhauer y la novelística rusa del siglo XIX– y en el terrorismo, visible ya en los primeros brotes del anarquismo. Ambos asuntos están aún presentes en la posmodernidad y su visión del mundo como construcción lingüística o artefacto retórico, algo constatable ya en la sofística griega y aplicable a los textos mismos del *Génesis*.

Palabras clave: Literatura española, novela y ensayo, retórica, J. A. González Sainz

Abstract: The paper interprets the main texts of J. A. González Sainz based on various allegorical motifs that run through them, such as the ‘pathetic man’ and the ‘virtual man’, from *Un mundo exasperado* (1995) to *La vida pequeña* (2021), trying to give them a coherence that allows a better understanding of the whole. *Volver al mundo* (2003) and *Ojos que no ven* (2014) put emphasis on nihilism –an issue that can be traced back to

Schopenhauer and the Russian novel of the 19th century– and on terrorism, already visible in the first outbreaks of anarchism. Both issues are still present in postmodernity and its vision of the world as a linguistic construction or rhetorical artifact, something already verifiable in Greek sophistry and applicable to the *Genesis* texts themselves.

Keywords: Spanish Literature, novel and essay, rhetoric, J. A. González Sainz

I

La alegoría típica es la personificación –*prosopopeya*– de ideas o motivos¹ en agentes o héroes alegóricos que pueden, a su vez, generar otros agentes en los que se proyectan; la palabra griega *allegoría* procede de los discursos asamblearios pronunciados en el ágora –*agorá*, plaza pública y mercado– enfrentados a *otros (allos)* discursos en un diálogo interminable y regenerador de *interpretantes*, en el sentido semiótico del término. En este marco *dialógico* es imposible evitar el ruido de fondo de la opinión, o de los espectadores, que incluye la murmuración y el rumor, o la habladuría, junto al discurso excesivo del ideólogo –político o filósofo–, frente al irónico o escéptico del sofista, agentes antecesores ambos como son, en su vieja querrela, de los debates modernos y posmodernos, inseparables del murmullo de voces manipuladoras de textos y citas entre circunloquios y pedantería².

La obra de J. A. González Sainz³ podría, quizás, ser explicada en parte según esta pauta alegórica y sus agentes; se

¹ El motivo, lo que mueve a actuar a un actante o agente, es una unidad argumental menor, elemento mínimo narrativo y vehículo de una idea-fuerza.

² El ágora puede trasladarse a otros lugares, por ejemplo, a los cafés de Madrid descritos por Galdós en el capítulo I de la parte tercera (1887) de *Fortunata y Jacinta* –vistos en el apartado III como una feria de ideas– o a los lugares –el Valle y el ‘industrioso’ del norte– de las obras aquí analizadas.

³ Publicada toda por la editorial barcelonesa Anagrama con los títulos y las fechas que se indican en el texto.

inició con un libro de nueve relatos de título irónico y forma aparente de parábola, *Los encuentros* (1989), pues tratan más bien de desencuentros comparables entre sí –como alegorías del desencuentro se han interpretado– precedidos de una cita de Italo Calvino que los explica o resuelve como algo propio de la condición humana: *La separazione, l'impossibilità d'incontrarsi è già in noi da principio*. No es esto una moraleja, sino una toma de postura a manera de principio, de axioma, nada que ver con la parábola como apólogo, sino más bien con lo patético y virtual de la condición humana que encontramos como recurrentes motivos alegóricos en los libros siguientes del autor.

Así, en su última obra hasta la fecha, *La vida pequeña* (2021), se repiten esos dos motivos explícitos que recorren su segunda obra, *Un mundo exasperado* (1995), en torno al protagonista y sus discursos: el *hombre patético*, asociado a lo ridículo, y el *hombre virtual*. En el libro de 1995 el agente narrador y protagonista proclama desde el principio su condición de hombre patético y ridículo; su trayectoria vital va de la noche oscura de su nacimiento, que le marca y le somete a dilemas irresolubles, a un episodio final que vuelve trágicamente al origen⁴. En correspondencia, en la composición de la obra se utilizan a menudo *dissoi logoi*, los dobles discursos contrastados de la antigua retórica, pues de discursos del narrador protagonista pueden calificarse un buen número de capítulos, largos y densos, sin referencias literarias y desarrollados mediante la *expositio*, o amplificación reiterativa, con largas variaciones sobre esos mismos motivos alegóricos⁵.

En *La vida pequeña*, subtitulada *El arte de la fuga*, recupera el mismo esquema formal, pero en corto, con discursitos, o *braquilogías*, llenos de referencias a otros autores y sin recurso a referente alguno. Si dejamos aparte otro libro de relatos, *El*

⁴ El dilema, al crear situaciones sin salida, es un recurso patético propio de la tragedia. La vida es algo trágico, dice Schopenhauer (2004: 58, 185), pero al vivir estamos obligados a representar una comedia y somos, por ello, ridículos.

⁵ Los dobles discursos, o antilogías, suelen incluir dilemas; véase el capítulo 21 como modelo. Sobre principios éticos y dilemas, Martín de Marcos (2012: 114-121 *et passim*).

viento en las hojas (2014), otras dos obras ha publicado el autor: *Volver al mundo* (2003) y *Ojos que no ven* (2014), que formarían con *Un mundo exasperado* una trilogía cuyo *Leitmotiv* –motivo central o recurrente– sería el terrorismo. *La vida pequeña*, a su vez, fue anunciada como primera entrega de otra trilogía e iba encabezada por un epígrafe o *exergo* inicial, una cita de Simon Critchley repetida en parte como colofón al capítulo 25 (52) – comentario a un poema de Hölderlin– que remite a un supuesto tema general, el nihilismo: “La cuestión es si uno logra resistirse al nihilismo a la vez que abandona el terco deseo de superarlo, y aprende a cultivar lo que Emerson llama “lo bajo, lo común, lo cercano”.

Este libro, en efecto, parece querer dar una respuesta a esa cuestión desarrollando la cita de Emerson; pero a la altura de 1995 el personaje narrador de *Un mundo exasperado* es comparado ya en la solapa editorial del libro con el hombre del subsuelo de Dostoievski y otros tipos literarios del siglo XIX más o menos patéticos o nihilistas que continúan proliferando en la literatura del XX, cuyo final *posmoderno* pone la guinda con algunos como el de Thomas Bernhard en su obra *Sí* (*Ja*, 1978):

El personaje de ‘*Sí*’ no está tan rabioso ni resentido como los de las novelas rusas, tampoco tan atribulado con las oficinas y las amistades; el narrador de ‘*Sí*’, por cierto, tampoco se siente de ningún modo tan asustado y perplejo como Samsa, K o Molloy. Los personajes referidos parecen tener el encargo de abrir los ojos de la humanidad ante un fenómeno novedoso, mientras que el protagonista de ‘*Sí*’ tiene asumida su enfermedad, (...) la enfermedad radical ¿No será el exceso de ser propio, acompañado por la insoportable obligación de existir, la enfermedad humana?⁶

⁶ Mome, “Thomas Bernhard y el hastío del sí”: <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2010/07/14>. Consultado el 20-8-2022. El término *nihilismo*, al parecer, es usado por primera vez por un personaje de Turguénev en *Padres e hijos* (1862, cap. X). El personaje de Bernhard, lector de Schopenhauer como el autor ruso, según sus biógrafos, le dice al final a la suicida que toda sociedad debe ser abolida, que eso es anarquía, y ella le repite otra de sus citas: *anarquía es lo que hay en una mente intelectual* (2014: 65). El anarquismo suele ser asociado al nihilismo.

Ya lo decía Albert Camus de otra manera al comienzo de *El mito de Sísifo* (1942): el suicidio es el único problema —o dilema, *quaestio*— filosófico serio, ser o no ser.

Un mundo exasperado nos presenta un narrador en primera persona, quien, en el segundo capítulo, titulado “Yo soy un hombre patético”, se explica, después de haberle llamado así una amiga suya al final del primero, *alegorizando* el asunto:

[...] es como si, no sólo yo, sino todos o casi todos los hombres hubiéramos nacido de noche o extrajéramos de ese carácter nocturno el origen sombrío e impaciente y melancólico de nuestras acciones y nuestras aspiraciones —de nuestras creencias—, como si todo lo humano se hubiera engendrado de noche y se hubiera hecho además excesiva y redobladamente humano, exasperadamente humano, y el hombre ineludible y terminal enésimamente elevado a la humana potencia que hoy puebla nuestras ciudades no fuera por lo tanto más que un hombre incierto y fortuito como yo, un hombre apremiante y patético, como me dijo también al principio Margarita y aún lo recuerdo. (20)

Lo exasperado del mundo humano, pues, asociado a lo patético del personaje ya desde el principio de la obra. En la lectura temprana que hace Heidegger del segundo libro de la *Retórica* de Aristóteles, el *pathos*, lo patético, tiene un lado positivo asociado al placer o a la risa, intentando superar el negativo o doloroso, que es el básico,⁷ y esto no es algo meramente temporal, sino consustancial a la vida humana, al *ser ahí* (*Dasein*) patético, reducido en su obra final a una metáfora, *pastor del Ser* (*der Hirt des Seins*), resto teológico del ex alumno jesuita.

Así también, el hombre patético de González Sainz padece y disfruta al mismo tiempo y nos hace padecer o reír con su visión del mundo doble y su juego continuo de contrarios, pero la connotación negativa básica no deja de actuar desde el principio o, mejor dicho, el concepto de sí mismo que se hace el personaje a partir, principalmente, de los juicios de las mujeres que conoce, las afectadas, a quienes siempre exaspera, como al lector que siga sus continuas y enmarañadas divagaciones, no

⁷ De los cinco sentidos de *pathos* distinguibles en Aristóteles, Heidegger deduce, o deriva, tres fundamentales (Oele, 2012: 5 ss.).

exentas de humor e ironía pero más a menudo asociadas a lo penoso y lo ridículo, que es el sentido usual de lo patético, y a la mirada ética y burlona del sepulturero del Valle, Ismael.

No sólo eso: en el capítulo 58 (329) el hombre patético que narra y reflexiona a la vez afirma que lo patético y lo ridículo le ha sido transmitido hereditariamente junto al odio mutuo entre él y sus padres, a cuya casa –“el líquido amniótico en el que se eterniza la deformación humana” (333)– apenas va, y si va es para descubrir, al ver reflejada en sus espejos –todos son espejos allí– “la imagen patética o ridícula de cada uno” (334). Freud y Lacan no andan lejos, con sus esquemas de la vida psíquica a base de metáforas y juegos de palabras, lo más intraducible del lenguaje, lo que requiere más estrictamente ser interpretado.

En otro pasaje de Aristóteles (*Retórica*, 1383a6) que el gran jugador de palabras que es Heidegger cita, Aristóteles sostiene que el temor hace que deliberemos, pues nadie delibera sobre cosas desesperadas; por lo tanto, añade, conviene poner a los oyentes en la disposición de que puede sobrevenirles un mal y mostrarles que otros de su misma condición lo sufren o lo han sufrido, personas de las que no cabría pensarlo y por cosas y en momentos insospechados. Heidegger deduce de esto que lo patético, en cuanto es algo derivado de lo que se padece o se teme, sería el fundamento del *logos* en cuanto deliberación con los demás sobre lo que nos afecta –lo que nos motiva o mueve afectos– y no un mero pensar sino, antes bien, una disposición o actitud hacia el mundo⁸.

No obstante, matiza Oele (2012: 19), otras lecturas de Aristóteles se inclinan por la complementariedad entre *pathos* y *logos* en su obra, antes que por la fundamentación de éste

⁸ *Pathos* y *ethos* se traducen al latín como *affectus*, o *adfectus*. La diferencia entre ellos es de grado: el *pathos* motiva o mueve más, tiene más poder para agitar el ánimo; el *ethos* más bien persuade, o calma lo que el *pathos* ha excitado, en una actitud, moral o de carácter, que da credibilidad al discurso del hablante (*Retórica*, 1356a). La Retórica estoica, de orientación moral, agrupa los motivos en dos géneros: logro del bien y evitación del mal. De la falsa opinión sobre lo bueno y lo malo, dice Quintiliano (*Institutio oratoria*, 5, 10, 34), nacen los malos afectos y pasiones.

en aquel. Daría igual, pues “el exceso de ser propio”, acompañado, según la cita anterior, por “la insoportable obligación de existir” sería la patología humana fundamental, sometidos como estamos al juicio de los otros y de nosotros mismos, enmarañados irremediabilmente en las palabras, en el juego alegórico creador de dioses y mundos a nuestra imagen y semejanza en los que creemos luego como algo trascendente, más allá de nosotros.

De los epígrafes que encabezan *Un mundo exasperado* dos parecen pertinentes aquí, como paratextos que son del juego alegórico. El de Sánchez Ferlosio, “Todo ya se me va antojando tan imaginario, que nada puede perder siendo fingido, como nada puede ganar siendo real”, y el de Conrad: “La vida es una bufonada: esa disposición misteriosa de implacable lógica para un objetivo vano”.

II

Sobre el otro motivo en *Un mundo exasperado* (1995), al final del capítulo 26 el protagonista es motejado de ‘hombre virtual’ en una de las muchas recriminaciones de Margarita, tal vez la conciencia en forma de reproche y réplica a todo lo que el narrador dice o piensa, marcada por comillas o incisos:

Esas gentes que tanto odias y a las que llamas virtuales no dudarían un momento en replicarte que eres tú, con todas tus ilusiones y representaciones morales de perfección, el verdadero hombre virtual», recuerdo que dijo entonces Margarita. (160-1)

El adjetivo ‘virtual’ había sido utilizado antes varias veces en su sentido habitual, lo contrario a lo real, lo ficticio y vecino de lo vulgar y despreciable. Así, los ‘movimientos virtuales’ asociados a la música en el capítulo cuarto, las ‘gentes virtuales’ al principio del sexto, hijos todos de la multitud –*una auténtica puta*– o los ‘hombres virtuales’ que pasean perros en el séptimo y no admiten otra cosa que la subordinación de los demás, o los que, en el capítulo trece, por espantar el tedio no dudan en cometer los mayores disparates o abandonarse y en-

tregarse a lo más abyecto y abominable. Toda la historia humana está llena de ellos, sobre todo los que se dejan manipular y se someten a una causa –como el personaje del capítulo 16– y caen en “un entusiasmo ficticio, virtual” (81). En el 29 habla de “un mundo metálico y virtual” lleno de hombres y cosas hechas en serie; he aquí el dilema:

¿Qué hacer?, vuelvo a decirme, ¿es el delirio habitar ese mundo virtual, este nuevo mundo de identidades y gestos o velocidades que sólo parecen ficticias y deleznales tal vez a un hombre previo o terminal como yo?, ¿o bien lo es intentar reordenar ese paisaje de ruinas, vivir en él e intentar reconstruirlo? (174)

En el capítulo 37 el narrador opone el problema ‘real’, a vida o muerte, a la duda virtual que plantean profesores y conferenciantes, esa duda elegante y protocolaria, ficticia o de escuela, ejercicio que es mero exhibicionismo pedante. En el 48 duda de sí mismo:

la virtualidad en la que en todo caso consiste ya la realidad como tal vez incluso haya sido siempre, signo, pantalla, espejeo, simulacro o más bien ya sólo simulacro de su simulacro, como me propuse por fin aceptar yo ayer también al final, a pesar de que todos los interrogantes hubieran quedado abiertos y no hubiese llegado al cabo más que otra vez al punto de partida. (258)

En el capítulo 65, “Última visión de los hombres virtuales” sus dudas aumentan:

Hombres virtuales, hombres ineludibles y totales como los que he visto hoy todo el día desde mi balcón o he ido viendo quizá cada vez más durante toda mi vida, (...) hombres a la segunda potencia que han hecho de sus voluntades voluntad de voluntad y ahora convierten asimismo a sus representaciones en representación de representación.

¿Pero no se parece todo esto demasiado a mí mismo? —me dije de pronto—, ¿demasiado incluso a todo lo que hacíamos o dejábamos de hacer para no ser como ellos?, ¿para no ser nosotros mismos? ¿No seré yo en realidad también un hombre virtual o incluso el más virtual de los hombres virtuales?, ¿no seré yo, con todas mis ansias y todas mis imágenes de corrección, con todo mi rigor y mi aborrecimiento, el verdadero hombre virtual en el fondo como de-

cía Margarita? (...) y mi desconcierto sólo un desconcierto previo y apremiante, un desconcierto patético o ridículo —pensé—, pues yo mismo y toda mi voluntad y mi representación exasperadas no somos sino los hijos impotentes e ineficaces —«nocturnos», habría dicho Margarita— de la misma inminencia y la misma totalidad, como ha acabado siendo asimismo la Organización igual al fin y al cabo a la Compañía pero más impotente, más ineficaz. (363-4)

Y al final del capítulo, en torno a una interpretación del *Génesis* que se repetirá en obras posteriores, la virtualidad humana se confunde con la divina en una especie de apoteosis, en el sentido propio de la palabra, mientras contempla a unos mimos gesticular lo que hacen dos hombres que valoran un producto ilustrado en un folleto:

Así como fueron los hombres la imagen de Dios y su virtualidad, así de la esencia y la imagen de los hombres ha brotado esta otra imagen y esta otra virtualidad, para que se complete el círculo y perfeccione la unicidad y la idea alcance a la idea y se superponga de nuevo el concepto, aventuré mientras contemplaba al mimo gesticular... (365)

III

Huir de la virtualidad hacia ‘lo real’ es lo que propone *La vida pequeña* (2021) en el capítulo 17, hacia lo que Emerson llama “lo bajo, lo común, lo cercano”, según la cita del *exergo*. El programa se esboza ya antes, es el sueño recurrente de quienes “aún no han renunciado del todo a soñar su propia virtualidad por su cuenta”, irse “a no sé dónde, pero sí de donde y de qué” (5, 14). El capítulo 39 se titula “Huir a la realidad” y se afirma: “De lo que llamamos realidad, ni la mitad de la mitad; una buena parte es ficción, idea, virtualidad, y otra incluso fantasmagoría” (81), y la palabra se repite otras ocho veces en este mismo capítulo central, nuclear, sin que aparezca ya, después. Su frecuencia solo es comparable a la de ‘patético’ en el capítulo segundo de *Un mundo exasperado*.

González Sainz se refiere también, en este capítulo 17 de *La vida pequeña*, a lo que llama “la estirpe de Rousseau”, nacida

de la nueva poética del sujeto moderno derivada de la *ensoñación* (*rêverie*) en el quinto paseo solitario del autor suizo:

esos magníficos personajes esquinados y huidizos que pueblan la literatura y nuestros recuerdos: el marginal, el zascandil o desprecupado soñador que vaga de un sitio a otro, el forajido también, el inútil, el que no se aviene a convenciones ni reglas y se pone siempre la realidad por montera: toda la amplia y sugestiva ristra de personajes de la estirpe de Rousseau que van del tunante de Eichendorff al escribiente Bartleby de Melville, ¡de Goncharov y Beckett a la ladrona de fruta de Handke! (37)

Con estos personales marginales parece que estamos ahora en un ámbito distinto de lo patético, pues el hombre patético, en principio, no pretende ser marginal; al contrario, su patetismo proviene, precisamente, de un deseo frustrado de sociabilidad, o de una incompatibilidad hiriente con lo que hacen los demás cuando participa en algo;⁹ sin embargo, la estirpe de Rousseau quizás no esté tan lejos del hombre patético. La frecuencia del adjetivo *patético* en *Un mundo exasperado* es considerable, cincuenta y tres ocurrencias distribuidas con una cierta regularidad a lo largo de los setenta largos capítulos, mientras que, en *La vida pequeña*, con sesenta y un capítulos cortos, se reducen a tres, dos de ellos referidos a Thoreau en el capítulo 20:

Pero en todo no rotundo o estentóreo a los modos de vida en los que uno está inserto, así como en todo deseo de tabla rasa, lo mismo que suele alentar algo genuino y bienintencionado, radicalmente valiente a veces en sus premisas, hay también siempre algo, al cabo mucho si uno se descuida, de ridículo o patético. Hoy nos hacen reír las campanudas diatribas de Thoreau por ejemplo contra el ferrocarril,

⁹ Heidegger (1967: 105) utiliza el concepto o figura (lítote) de *Entfernung*, desalejamiento, y sostiene que la proximidad consiste en cuidar de las cosas y personas que nos rodean haciendo desaparecer su distancia. Algo parecido se encuentra en *La vida pequeña* (Ballarin, 2008: 86): “Il nostro romanzo (*Volver al mundo*) sottolinea il fallimento di ogni etica utopica, di ogni azione che si voglia considerare sciolta, slegata dal mondo concreto che ci è toccato in sorte o da quell’*Esserci*, se vogliamo, che secondo il pensiero heideggeriano consiste nel prendersi cura delle cose che ci sono vicine, alla mano, e non di quelle poste in un nessun-luogo del futuro”. Vid. infra, sobre el no-lugar.

«ese diabólico caballo de hierro», ese «caballo troyano», o contra el servicio de correos... (43)

La segunda ocurrencia es a propósito de la ‘chifladura’ del autor de *Walden* en este mismo capítulo, repetida en el capítulo 24 a continuación de una referencia a Camus, autor citado a menudo:

Todo deseo de isla o de desierto, como todo deseo de símbolos o de Mayúsculas, de huida hacia las Mayúsculas, puede que tenga desde luego su parte de heroísmo, pero no suele faltarle nunca su lado patético, risible. Echarse a esos caminos en busca de nuevos y grandiosos horizontes o bien de aislamiento, pero en todo caso de luz y aventura y reconciliación, requiere sin duda su pizca de chifladura. (49)

En *Un mundo exasperado* (1995) lo patético del personaje va a menudo asociado a lo *ridículo*, siendo la ocurrencia de este adjetivo un poco mayor, 59 veces. Margarita, su novia unos pocos meses, ya lo califica así antes de dejarlo y luego de llamarle *patético* en el pasaje citado del primer capítulo. En el segundo se juzga a sí mismo hasta la saciedad, en una anticipación del trágico final:

Claro que también es posible que en ocasiones haya sido ambas cosas al mismo tiempo, y no sólo primero activo y animoso y a renglón seguido refractario e inerte, sino más bien patético y ridículo a un tiempo, conjuntamente, como puede que haya sido en el fondo al final hace tan sólo unas horas. No lo sé, no estoy seguro, pero de lo que no me cabe ahora ya la menor duda es de que he sido siempre en realidad un hazmerreír, un esperpento, pero no un hazmerreír o un esperpento cualquiera, más o menos inofensivo e inocuo como los hay a montones por el mundo —se entiende—, sino un hazmerreír virulento y desaforado que ha nacido de noche, un hazmerreír ridículo y extravagante o bien patético y también extravagante —ya digo que soy un hombre improbable, un hombre temperamental—, como con tan buen tino intuyó Margarita, Margarita Martínez Frau, y yo por fin vi ayer o he visto hace tan sólo unas horas. (23)

La cosa se repite al final del capítulo noveno cuando sale de su encierro “extravagante y ridículo” en el cuarto de baño durante dos días y concluye:

creo no haber dejado nunca de sospechar hasta hoy, o seguramente hasta ahora mismo, que todo mi hacer en esta vida pudiera ser o haber sido en realidad un hacer el bobo, como sostenía mi padre, aunque un hacer el bobo no tan inocuo como aquella vez sino más bien convicto y patético. (60)

La misma asociación encontramos en el capítulo 20, cuando el protagonista comete un atraco con los compañeros de la organización política y después de llevarlo a cabo con éxito se viene abajo. La cosa se complica con la introducción del hombre moral del capítulo 25 o del hombre suplementario que somos todos a partir de una edad de la vida, tal como dice Ismael en el 28, lo que da lugar a una apostilla, de nuevo, sobre lo ridículo y lo patético:

¡Pero todo esto es patético —me dije a continuación—, todo esto es ridículo e improbable como lo soy yo en realidad que en el fondo no soy más que un hombre moral y he nacido de noche! ¿Pero hay algo más patético y más ridículo a la vez que un hombre moral —proseguí, que un hombre previo y terminal como yo soy?, ¿hay algo más anacrónico y más superfluo o incluso más manipulable, más vergonzoso? «Buscarás siempre una coartada para no vivir», me dijo un día Margarita, ... (155) (...) Fui ridículo aquella mañana, pero podía haber sido igualmente patético, de la misma forma que ayer fui patético —o bien primero ridículo y luego patético— y podía haber sido también sólo ridículo pero no fue así. (169)

Hombre patético y hombre moral parecen ser calibrados ahora en función de lo ridículo; lo patético está más arriba en la escala y en la superior fuerza de los afectos, mientras que lo moral, o ético, teóricamente, está más abajo y es más contenido, tal como corresponde a la distinción retórica entre *pathos* y *ethos*. Y sin embargo el hombre moral es puesto aquí en el grado máximo de lo patético y ridículo. En el mismo capítulo 25 encontramos lo que sería la figura y contrafigura de este tipo de hombre que busca siempre “una coartada para no vivir” y no aprovecha la vida ni disfruta de las cosas, no es nadie:

«Sólo conseguir nos hace hombres», recordé de repente que me había replicado un día Jorge en una de nuestras innumerables discusiones, «sólo producir cosas, lograrlas y decidir sobre ellas. No hay

más hombre que el que produce, que el que lucha y consigue, y toda producción y toda lucha no son en el fondo más que producción de uno mismo y lucha por uno mismo. No importa cuál sea el fin o el objeto, sino que existan o se consigan, porque el que no consigue no se consigue ni siquiera a sí mismo, está disperso, desvanecido, difuso, y no puede estar jamás contento ni satisfecho porque simplemente no es nadie. Está loco, aparte, o es un pobre hombre ridículo como llevas camino de serlo tú». (156-7)

Muchos años más tarde, en *La vida pequeña*, parece como si el hombre moral, el más patético y ridículo de todos, hubiera pasado a formar parte, vía Thoreau, de la estirpe de Rousseau, de los marginales aislados en sus ensoñaciones y éxtasis, en su inutilidad; ya no es un modelo a seguir frente a las adversidades o miserias del mundo, o frente a la estupidez ambiente, y al final del capítulo 17 (38) el autor expone su programa, su forma de huida a través de la infancia, su arte de la fuga, que sería, al mismo tiempo, su forma de disfrutar de la vida haciendo cosas y haciéndose, a la par, a sí mismo. Huir, contra Rousseau, a 'lo real'.

IV

Un mundo exasperado (1995) es resumido así por González Sainz:

el individuo en su aislamiento, en la cima de su autoconciencia y, al mismo tiempo, en la de su descomposición, el individuo en su más radical desorientación a fuerza de orientaciones, en la irracionalidad a fuerza de racionalidades, en el vacío más absoluto a fuerza de rellenos, de posibilidades e ideas y deseos con que se llena continuamente todo. (Ballarin, 2008: 81)

¿Es esto una definición del hombre patético o más bien una explicación alegórica del libro? El narrador protagonista, al igual que los personajes de *Volver al mundo*, procede de una geografía reconocible, otra Ítaca a donde volver, pero su ya alto patetismo explícito sin vuelta es de menor grado si se compara con el patetismo implícito en la otra obra, sobre todo el de Ruiz de Pablo, quien encarna, a primera vista, la ideología izquierdista radical de la segunda mitad del siglo XX, enajena-

dora de los otros protagonistas, patéticos caballeros andantes que arriesgan la vida persuadidos por ella y vuelven al origen a morir; por su parte, Felipe Díaz Carrión, el personaje puente de *Ojos que no ven* (2014), sería el más patético de todos, pues sufre o padece, en un viaje de ida y vuelta, un modo de terrorismo consecuencia de otro terrorismo que le sigue afectando, el padecido por sus padres, cuyo nieto, terrorista de nuevo cuño, se revuelve contra él con ayuda de la esposa y madre.

Felipe es un hombre moral cuyo código se expone en el capítulo quinto, el hombre más patético y ridículo, según dice de sí mismo el narrador de *Un mundo exasperado* en el pasaje citado del capítulo 28, no sin que antes, en el 26 también citado, haya sido ya acusado de hombre virtual, debido, entre otras cosas, a sus “representaciones morales de perfección”. A esto puede unirse, en *Ojos que no ven*, la alegoría del camino entre el pueblo y la huerta al final del capítulo 3: “un camino que, mucho más que un simple camino para él o un simple enlace entre dos puntos, era en realidad su carácter y su temple en la vida” (13, 53)¹⁰, lo cual se ha relacionado con Heidegger y su obra *Camino de campo (Feldweg)*, (González, 2010; Martín de Marcos, 2012: 227 ss.) en cuanto que el personaje recupera el código moral del que se había desviado, un código anti-relativista que separa el bien del mal, aunque el mismo Felipe reconozca que la dificultad estriba en el deslinde: “era verdad que la línea de demarcación entre unas cosas y otras podía que fuera a veces, más que enrevesada y corredera, escondidiza” (8, 36).

Justamente, en el deslinde está el dilema. En *Ojos que no ven* se alude a menudo a la alta quebrada rocosa de Pedralén, cerca del pueblo que dejaron, donde Felipe tiene su huerta y desde donde despeñaron, se supone que en la guerra civil, al abuelo Felipe, entre otros, suceso que se transmite en el capítulo 15 en un diálogo entre padre e hijo y luego en el 18 y el 22; Pedralén recuerda un poco el monte de la Calvilla, frente a Cebollera, en *Volver al mundo* (2003), obra donde se cuenta que por las sierras del Valle se escondían todavía guerrilleros en los años cincuenta, como antes lo hicieron en la “primera carlista-

¹⁰ Citamos por capítulo y página de la edición digital (2014)

da" (I, 4, 39). Remontando y remontando, de guerra en guerra, podemos llegar al cercano cerro de Numancia que arrasaron los romanos bastante antes de que crucificaran a un rebelde judío llamado Jesús de Nazareth, ese avatar u hombre virtual por excelencia luego invocado como salvador en guerras de religión sin cuento.

Al principio del relato, cuando Felipe contempla su huerta abandonada y reflexiona, el texto alude con una prosopopeya o personificación –la mano y los ojos de Dios– al proverbio a medias del título y a su tema:

Todo dejado de la mano de Dios, (...) se repitió varias veces para su fuero interno pensando quizás en algo más que en aquella tierra (...) ¿Pero por qué se dirá la mano de Dios, si es la nuestra la que deja abandonado y echado a perder; (...) ¿Acaso es ella la que (...) a veces pone una azada, pero otras no es una azada ni una pala ni un rastrillo lo que pone sino que lo que pone —y Él sabrá por qué— es por el contrario una pistola? ¿Y si la mano pone en la mano, (...) son también sus ojos los que ponen (...) el odio y el rencor o la estúpida cerrazón en los nuestros? (1, 9-10)

Las manos y los ojos de Dios parecen remitir al final de *Volver al mundo*. No hay aquí referencia al Valle de las obras anteriores sino a la roca de Pedralén, topónimo no muy lejano al norte de la sierra, y no se menciona directamente, a pesar de la evidencia¹¹, el referente terrorista de siglas conocidas; cualquier interpretación que lo haga resulta vacua, pues ese terrorismo es sólo el penúltimo de lo que parece castigo de Dios desde la expulsión del paraíso en el *Génesis*. ¿O es Dios, como parece insinuar el pasaje citado, el mito fundacional, la ficción originaria, creación humana con mayúsculas a su imagen y semejanza –con ojos y manos–, alegoría del Estado, con mayúsculas, detentador de toda violencia?

¹¹ Como única referencia identificable, en el capítulo cuarto aparece el lugar del norte, "lo que más cerca tenían", al que emigran Felipe y su familia "uno de los grandes pueblos industriales de una de las verdes y neblinosas cuencas guipuzcoanas", con una opinión pública enfrentada, más bien de taberna, un ágora peculiar al que la mujer y el hijo mayor se adaptan rápidamente.

La obra incluye –capítulos 3 y 13, entre otros– la alegoría de los buitres y los alimoches –el poder y sus corifeos o sicarios repartiéndose el botín y los despojos, entre otros sentidos posibles–, y al final del capítulo once la escena de amor retrospectiva en el paraíso –el huerto a las afueras del pueblo– entre Felipe y su mujer, donde conciben, entre el barro de la acequia, a su hijo mayor, Juan José –Pototo–, un remate lleno de lirismo que contrasta con el comienzo, en el que se relata su separación, ella integrada en su lugar del norte y él recordando cuando ve su foto de concejala en la prensa mientras se prepara para volver al pueblo, donde al final le visita y le salva su otro hijo, Felipe.

V

Volver al mundo (2003) se articula como un diálogo dilatorio interminable en un estuche de 74 capítulos en disposición ternaria (16/32/16) que se abren con la llegada al Valle, desde Alemania, de la mujer de Miguel con su hija (I, 11)¹² y de una de sus amantes anteriores, la vienesa Bertha, que acuden a su entierro. Bertha pide explicaciones a los que lo han conocido más de cerca –Anastasio, en la primera y tercera parte, Julio en la segunda– sobre los motivos de su muerte, explicaciones largamente demoradas hasta la partida de Bertha, al final, en un cambio constante y digresivo de personajes narradores dialogando, pues el diálogo lo es todo, hablar sobre lo que les afecta y crea afectos, virtualidades hechas de palabras¹³. Le dice Anastasio a Bertha:

¹² Citamos por parte, en números romanos, capítulo y página.

¹³ “Nel romanzo l’azione è un’isola che sporadicamente emerge dal mare delle digressioni – descrizioni, riflessioni – coagulandosi attorno ad alcuni climax di grande tensione emotiva. Questa è solo una delle caratteristiche che avvicinano il testo alla categoria delle opere mondo, come Franco Moretti ha denominato l’epica moderna, dove “le digressioni sono divenute esse stesse lo scopo principale dell’Azione epica” e sono una tecnica che cerca “di far stare tutto il mondo dentro un unico testo” (Ballarin, 2008: 82).

¿Cuántos hechos no son sobre todo palabras, palabras previas que los instigan, que los caldean, que les dan carta de naturaleza y los acucian a ser de una manera y no de otra, o bien palabras sucesivas que los interpretan y los cuentan y por lo tanto los hacen? (I, 7, 62-3)

Más tarde Bertha, como si fuera otra Lilith –la primera mujer, anterior a Eva, verbo creador– afirma:

porque no te engañes, el que todo lo puede sólo nos creó a nosotras y fuimos nosotras las que hicimos el resto y creamos en realidad a las cosas, que antes no eran nada porque no había palabras para decirlas y no había por lo tanto nada. (I,14,121)

La obra ha generado un buen número de interpretaciones, quizás para corresponder al cúmulo de digresiones y circunvoluciones que la envuelven en una cierta oscuridad, con diálogos que encierran largos discursos o *macrologías*, como ocurre en *Un mundo exasperado*, alternancias a menudo no marcadas de los narradores y un considerable número de referencias o alusiones.¹⁴ Desde el punto de vista retórico, sin embargo, *Volver al mundo* viene a ser menos compleja de lo que puede parecer en una primera lectura.

Los dos personajes centrales, Miguel y Ruiz de Pablo, son héroes o agentes alegóricos de común origen cuyo patetismo en contrapunto, de distinto calado, va siempre asociado, más o menos, a lo trágico. Miguel es un personaje sarta, principio y fin de la obra, con atributos de don Juan, un señorito nómada y polígamo que une y reúne a los otros personajes hidalgos, caballistas o caballeros andantes como él, o los separa, controlados todos como marionetas por Ruiz de Pablo, un sedentario –se queda en su casa del pueblo cuidando de una de las mujeres del otro– y artífice de la persuasión, es decir, dueño de la palabra seductora e infalible que los crea como tales y los pone a su servicio (III, 9, 561-2), escondiendo su implacable venganza e imponiéndoles su filosofía; la soberbia desmedida

¹⁴ Véase, en correspondencia, el ensayo de Jiménez Hefferman (2007), donde *Volver al mundo* forma parte de una larguísima y sinuosa cadena interpretativa con un despliegue de citas apabullante.

(III, 8, 552) es su actitud y su objetivo comportarse como un dios o demiurgo contra el viejo mundo que Miguel se resiste a dejar y al que siempre intenta volver, mundo que ya no existe, dice el palabrero, pues sólo hay un mundo sin dioses ni ideales (III, 9, 570-1); sin embargo, esto es engañoso, satánico, pues le interesa tapar con su disfraz nihilista, anarquista o libertario (II, 15, 301-316; II, 22, 381)¹⁵, que unos y otros siguen ahí, custodiados en templos y palabras. Ser como dioses o demiurgos, manipulando textos, es lo que predica este cainita poeta-sacerdote y profeta como los del Antiguo Testamento (II, 18, 338) al que los otros no son capaces de seguir (III, 9, 572).

Ruiz de Pablo está ya prefigurado en *Un mundo exasperado*, por ejemplo, cuando el narrador achaca a sus padres, al contrastar su carácter, “este temperamento mío acuciante y pe-liagudo, dual y contradictorio y exasperado como es quizá por otra parte el mundo” (59, 336). Y el siguiente capítulo, el 60, comienza:

“Pero lo que odias de tus padres no es tanto a ellos mismos como el que tú no puedas cambiarlos”, me decía Margarita (...) “A mí lo que me gustaba en efecto era transformarlo todo, transformar el mundo con la Organización y transformar a mis padres y transformarlas también a ellas, (...) Lo que a mí me gustaba por lo tanto de todo era yo, pensé ayer”. (337)

Como poeta-sacerdote, Ruiz de Pablo utiliza a su conveniencia la obra de Hölderlin, tal como hace Heidegger:

Hölderlin no fue siempre el poeta del extravío metafísico (...) que quiere ver aquí Heidegger. Mucho antes de dar voz a la condición trágica del sujeto escindido que poetizó en algunas de sus más célebres composiciones; (...) durante su época como estudiante conservaba una fe plena en la poesía como instrumento revelador de sentido. En la contemplación de la naturaleza el poeta no se estremecía aun escuchando el silencio de los dioses, sino que por el contrario

¹⁵ En la obra citada de Turguéniev (*Padres e hijos*, 1862, capítulo X), amigo de Bakunin –a quien menciona Ruiz de Pablo–, el personaje Bazárov defiende el nihilismo –renegar de todo– en términos que su oponente en el diálogo califica de orgullo casi satánico.

descubría señales inequívocas de su inminente regreso. (Garrido Miñambres, 2008: 174)¹⁶

De ahí el epígrafe inicial en *Volver al mundo* de uno de sus poemas juveniles, que anticipa el “Himno a la libertad” (1793), con la prosopopeya de la diosa Libertad en el centro; Julio alude a ello: “creímos en la vida sagrada de la libertad” (II, 18, 329); pero los dioses idealizados de la Grecia clásica y su democracia vuelven, tras la revolución francesa, a lo que siempre fueron, dioses trágicos, dioses de la guerra, junto a los enemigos de la democracia desde Platón y sus principios éticos y morales. En muchos lugares nunca se habían ido y el mundo, es decir, el referente creado por su filosofía y su ética, sigue ahí, de guerra en guerra, ganando batallas en nombre de Dios y del dinero: el lema del Imperio americano actual, *en Dios confiamos*, parte de su himno nacional, va inscrito en inglés, con mayúsculas, en billetes y monedas.

Así, los dioses y héroes de la tragedia griega permanecen aún coreados por las gentes de El Valle en sus diversas reencarnaciones y disfraces, prosopopeyas patéticas detrás de máscaras grotescas¹⁷ que confluyeron con las personificaciones cristianas herederas de viejos textos hebraicos trasladados al griego y al latín, llenos de imágenes de venganza y castigo en infiernos o purgatorios, o promesas de paraísos terrestres o celestiales a quien asesine en su nombre, todo justificado por principios éticos y morales fundamentados en supuestas leyes naturales, principios con los que el hombre moral fabrica utopías para intentar superar la única ley que cuenta: tener o no tener, riqueza o poder¹⁸, pues la hidalguía se compra y se vende también a cualquier hijo de vecino, como la de Ruiz de Pablo. En *Volver al mundo* su venganza se sirve fría a lo largo de 57 ca-

¹⁶ Se refiere Garrido al texto de Heidegger “¿Qué significa pensar?” (1951)

¹⁷ Véase Cereceda (2016) y Schopenhauer (2004: 51, 152), quien cita a Calderón tras decir que el verdadero sentido de la tragedia es comprender que el héroe no expía sus pecados, sino el pecado original, haber nacido.

¹⁸ Es viejo el proverbio que ya decía la abuela de Sancho Panza (*Quijote*, II, 20): Dos linajes solos hay en el mundo, que son el tener y el no tener.

pítulos que llegan a su clímax en el noveno de la tercera parte, a siete del final, cuando confiesa a Miguel su origen.

Infiernos y paraísos son invenciones antiguas, de Homero a Virgilio. El purgatorio, propiamente, lo añade Dante, una montaña por la que se asciende sobre terrazas cada vez más estrechas hasta la cima, el edén o paraíso terrestre, que adquiere en la *Comedia* un desarrollo que no tiene el edén bíblico, objeto éste del comentario de González Sainz en el último de los capítulos o apartados de *La vida pequeña*; pero ya en *Volver al mundo* hay prefigurado un paraíso terrestre alrededor del roble al que subían los personajes que luego manipula Ruiz de Pablo. Miguel vuelve a subirse antes de morir y allí grita su rabia, según cuenta el ciego Julián –una especie de Tiresias sin sexo ni edad–, con una sarta de blasfemias:

el jodido y puñetero árbol del paraíso, el requetejodido y requete-puñetero árbol del cojonudísimo paraíso que es también la mismísima cruz de los cojones del mismísimo Jesucristo hecho aquí carne y sangre del jodidísimo Miguel que acaba de zamparse la puñetera manzana del conocimiento. (III, 14, 612)

Los textos escatológicos –relatos sucios y de ultratumba al mismo tiempo– de la tradición judeocristiana son difíciles de erradicar –sumidos como están en la tradición clásica grecolatina que mueve la cultura occidental– y van adheridos, inevitablemente, a los personajes mismos de *Volver al mundo*. Anastasio y su mujer leen en la Biblia cosas incomprensibles: por qué el sacrificio de Caín no es aceptado y sí el de Abel¹⁹, por qué el dolor de unos, como los criados de Job, y no otros (III, 15, 623). Al final del capítulo nos enteramos de que Blanca, otra amante de Miguel de la que se hace cargo Ruiz de Pablo, estaba embarazada cuando ocurrió el accidente que la deja en silla de ruedas, y Bertha-Lilith –la otra mujer de Miguel, alfa y omega del asunto– pregunta a Anastasio: “La hija mayor, ¿no? La hija mayor de Miguel que no llegó a nacer nunca. No me diga que no” (632).

¹⁹ Alegorías que la misma Biblia explica (véase abajo): el agricultor sedentario o labrador y el pastor o ganadero nómada, temas frecuentes de enfrentamiento en la literatura y el cine.

En el último capítulo el ciego Julián resume el asunto, el mito o relato que corea la tragedia edípica, otra versión de la cainita:²⁰

matar al hermano, en el fondo querer matar al hermano y acostarse con la hermana; ser acogido por la madre y reconocido por igual por el padre. Eso es y no mucho más en el fondo, ¿o es que alguien se creía otra cosa? (III, 16, 639)

Estamos aquí ya al este del Edén, en la región de Nod (*Génesis*, 4, 16), que en hebreo hace referencia a fuga o exilio, al caminar errante o nómada del hombre, *pastor del Ser*, hacia ningún lugar²¹. Un solo lugar –una ciudad y una torre– no son permitidos fuera del paraíso, según el mito de Babel –en hebreo, Babel suena como el verbo confundir– y su construcción genera la confusión de las lenguas. En II, 26 Mercedes habla de la insensatez y arrogancia de los constructores de ciudades y de naciones, “como el primero de todo ellos” (417), es decir, Caín, patético propietario. El paraíso no es sino alegoría del lugar habitable, fuera de la codicia y el crimen, antes de que Adán y Eva sean arrojados de él y se conviertan, con toda su parentela, en seres patéticos y virtuales sometidos a los dilemas, a la elección no siempre posible entre principios éticos en un bla bla bla confuso e interminable.²²

De ahí, quizás, la propuesta final de Anastasio a Bertha:

—¿Volverá usted, Bertha, va a volver?

²⁰ Sobre el cainismo en el Valle, véase I, 9-10 y pp. 82-3. Otros valles cercanos al oeste y al este escenifican *La tierra de Alvargonzález* y *Ojos que no ven*.

²¹ Véase la interpretación de José Ramón González (2010), a propósito de la noción de ‘no-lugar’ en Marc Augé. En II, 21 se habla de la trashumanancia dominante en las zonas próximas al Valle y en III, 4 Miguel se refiere a su casa de Berlín como un lugar que no es ningún lugar.

²² V. *Génesis*, 11, 2-9: “Al emigrar al oriente, encontraron una llanura en la región de Sinar, y allí se asentaron. (...) Luego dijeron: ‘Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. De ese modo (...) evitaremos ser dispersados por toda la tierra’. Pero el Señor (...) se dijo: ‘Todos forman un solo pueblo y hablan un solo idioma; esto es solo el comienzo de sus obras, y todo lo que se propongan lo podrán lograr. Será mejor que bajemos a confundir su lengua’ (...) De esta manera los dispersó desde allí por toda la tierra”.

—¿Volver?

—Sí, si va a volver...

—¿Pero volver a qué?

—No, a hablar, a escuchar de nuevo; a volvérnoslo a contar y volvérnoslo a preguntar, a prestar atención otra vez de nuevo para que de alguna forma no sea así nada del todo irremediable.

Y entonces Bertha no supo si eran los ojos de Anastasio o eran a lo mejor los de la montaña los que la miraban (III, 16, 640).

“Los ojos de la montaña” es otra prosopopeya, esa forma de alegoría que da a lo inanimado o abstracto características propias de los seres animados, o hace hablar a personas muertas o ausentes como Miguel, ese hombre patético al que Bertha amaba, sepultado bajo la montaña, ya del todo virtual, pero motivo, de nuevo, de un volver a construir, a hacer las cosas nombrándolas, hacer edén.²³

Así, el final de *Volver al mundo* (2003) prefigura el último capítulo de *La vida pequeña. El arte de la fuga* (2021), el titulado “Huir al edén”, y su interpretación alegórica del paraíso bíblico, a la que da la vuelta:

El paraíso consistiría así en una huerta con árboles y ríos y alguien que la labrase y custodiase y pusiera nombres, es decir, se dedicara al lenguaje. (...) Y el hombre estaba «puesto allí» también para que valiera **afrentar un dilema**: para ver cómo se las componía –cómo obraba, qué hacía (la otra forma de hacer que es distinguir y decidir)– ante dos elementos contrapuestos: si se atenía al mandato o bien lo transgredía. (...) El resultado es que el ejercicio de la libertad le arroja al hombre en el relato a su verdadera existencia como tal, a **la conciencia de su desnudez y su finitud, de su fragilidad y su miedo y asimismo a la conciencia de la necesidad de hacer y decidir con dolor y sufrimiento**. (...) *Laborar, custodiar y cuidar el lugar y nombrar* y también *elegir* y atenernos a las consecuencias de la elección: eso es el edén para el hombre en la imaginación del Génesis.

¿Podría ser lícito darle la vuelta o mirarlo a la inversa?

Es decir, ¿es lícito –o es fecundo, fértil, productivo, pensar que cuando se labra y se cuida un lugar y cuando se nombra adecuadamente

²³ Bertha ya se había respondido antes a su pregunta: “Hablar para que se nos vuelva hacedero de nuevo seguir viviendo y seguir aceptando al mismo tiempo la muerte, para que ellas (las palabras) nos hagan otros distintos de nosotros y nos hagan otra a la muerte” (I, 14, 121).

y se puede elegir a nuestro riesgo eso es el edén?, ¿que en la medida en que nos atareamos y cuidamos y empleamos bien el lenguaje y decidimos convenientemente, *en esa misma medida obramos o producimos edén?*

Huir al edén sería entonces algo así como huir a laborar y cuidar un lugar, a nombrar y poder elegir, y cuando así hacemos o podemos hacer, *hacemos edén, hacemos en realidad edén, ratos de edén o movimientos y desmarques de edén*. Tal vez, así entendido, el edén sea incluso el cometido esencial del hombre, donde tanto el trabajo como el cuidado y el lenguaje y la libertad sean *fundamento del paraíso*. Claro que, si lo son del paraíso, por la misma razón también pueden serlo del infierno del hombre. Nombrar, si mal se nombra, si mal o mendaz o artera y banalmente se utiliza el lenguaje, lo mismo que elegir, elegir mal, elegir lo peor y echar culpas a otros, o descuidar y descuidarse, sería el fundamento del infierno para el hombre. La falta de comprensión de todo ello, de las lógicas del cuidado y el esfuerzo y las lógicas del lenguaje –Wittgenstein dixit– y el **dilema moral**, está seguramente en la base de los más grandes errores y los más devastadores absurdos y batacazos de la Historia con mayúscula de la humanidad y de la minúscula de cada uno de nosotros, así como de **los grandes dolores y miedos** –son las dos palabras del Génesis– que suceden a toda expulsión por error de elección.

Cada vez que uno logra en cambio labrar y cuidar y nombrar adecuadamente y así poder también elegir, no solo aligera la conciencia de su desnudez y precariedad **haciendo más leve la gravedad del dolor y espantando el miedo**, sino que su rostro de sudor, quizá sin saberlo, alberga entonces una sonrisa que bendice la tierra que pisa y el aire que respira y a quien con él camina por ellos: está en el edén, en el edén que se obra, huido en un (pequeño) edén. (121-3)²⁴

Obras citadas

- Ballarin, Stefano, “Né Terra, né Cielo: *Volver al mundo* di J. Á. González Sainz”, *Artifara*, 8, 2008, 81-88.
 Bernhard, Thomas, *Sí*. Barcelona: Anagrama, 2014.
 Cereceda, Gabriel, “La tradición clásica en *Volver al mundo*”, *Faventia*, 38, 2016, 95-103.

²⁴ Las negritas son nuestras. Las cursivas son del original.

- Garrido Miñambres, Germán, "Órbitas concéntricas. Trayectorias de la experiencia política en Höderlin y *Volver al mundo* de J. A. González Sainz". *SIGLO XXI*, 6, 2008, 173-209.
- González, José Ramón, "La nostalgia del lugar en *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz". *Geografías fabuladas*, M. P. Celma y C. Morán (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2010, 211-226.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*. Tübingen, Niemeyer, 1967.
- Jiménez Heffernan, Julián. "Tierra, terror, error: tres crónicas del heroísmo errado". *Demostración: Ensayos sobre descompensación narrativa*, ed. digital, Madrid: A. Machado Libros, 2007, 175-227.
- Martín de Marcos, Gonzalo, *Terrorismo, ética y compromiso en la obra de J. A. González Sainz* (Tesis doctoral), Arizona State University, Diciembre de 2012.
- Oele, Marjolein, "Heidegger's Reading of Aristotle's Concept of Pathos", *Philosophy*.18, 2012, 1-23: <https://repository.usfca.edu/phil/18>.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, tomo I. Madrid: Trotta, 2004.



José Ángel González Sainz en el Círculo de Bellas Artes, en Madrid. Foto: Alba Vigaray, *El Periódico de España*

LA ESTELA HUMANÍSTICA DE F. GUERRERO
Y J. NAVARRO EN “LA CASA DE LA MEMORIA” DE ESPINEL
(CON NUEVOS DATOS SOBRE LA VOZ LITERARIO-MUSICAL
DE MOSQUERA DE FIGUEROA)

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

Resumen: El presente artículo ofrece un estudio circunscrito a la recepción del humanismo musical de Francisco Guerrero y Juan Navarro en el poema “La Casa de la Memoria”, integrado en *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel. Se pone énfasis en las conexiones estéticas del poeta malagueño con el entorno cultural sevillano de mediados del siglo XVI con atención a preclaras figuras como Fernando de Herrera y Cristóbal Mosquera de Figueroa, autor de un interesante preliminar a las *Canciones y villanescas espirituales* (1589) de Guerrero.

Palabras clave: Humanismo – Vicente Espinel – Francisco Guerrero – Juan Navarro – Cristóbal Mosquera de Figueroa

Abstract: This article offers a study circumscribed to the reception of the musical humanism of Francisco Guerrero and Juan Navarro in the poem “La Casa de la Memoria”, integrated in *Diversas rimas* (1591) by Vicente Espinel. Emphasis is placed on the aesthetic connections of the poet from Malaga with the Seville cultural environment of the mid-16th Century, paying attention to outstanding figures such as Fernando de Herrera and Cristóbal Mosquera de Figueroa, author of an interest-

ing paratext to the *Canciones y villanescas espirituales* (1589) by Guerrero.

Keywords: Humanism – Vicente Espinel – Francisco Guerrero – Juan Navarro – Cristóbal Mosquera de Figueroa

A modo de obertura: el canon humanístico hispalense en “La Casa de la Memoria” a propósito de Herrera y Pacheco

Al calor de una visible variedad de géneros, estilos y registros reconocibles en *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel, adquiere un lugar relevante “La Casa de la Memoria” tras la estela de destacados paradigmas literarios como el *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena o *La Araucana*, de Alonso de Ercilla¹. Me refiero, en efecto, a una composición simbólico-alegórica de fuste poético-narrativo en octavas reales, con íncipit “Afloja un rato aquel antiguo lazo”², en la que Espinel, en calidad de escritor músico, decidió transitar un nuevo camino en su canto (“por que mi canto en otro estilo vuelva”, I, 16), habida cuenta de “que sólo vale aquí el entendimiento / y la memoria, de quien es mi cuento.” (I, 23-24). Y es que, en diálogo con la experiencia evocada a raíz de episodios no demasiado amables en su vida hasta encontrar de nuevo “la luz perdida” (I, 28)³, el autor rondeño recurrió no solo a la memoria sino a la imaginación creativa al servicio de su arquitectura pictórico-literaria (“es pensamiento lo que puedo y pinto”, I, 330), equilibrada, en

¹ Para el pensamiento literario-musical de Espinel: Navas (1952), Conant (1958), trad. en Lara Garrido y Garrote Bernal (1993 I: 173-185), Lara Garrido (1986, 2001), Garrote Bernal (1990, 1993), Osuna Lucena (1991), Haley (1994), Navarro (1977), García Fraile (1997), Ayala Ruiz (2006) y Escobar Borrero (en prensa). Este artículo se integra en la línea de estudio Música y poesía del Grupo de investigación *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones* (HUM-233), bajo la dirección de M.^a Belén Molina Huete.

² *Diversas rimas*, pp. 113-148.

³ Señala Espinel: “Después de largos casos que han pasado / en el breve proceso de mi vida” (I, 25-26).

la medida de lo posible, por el principio rector de la *ratio* y la lógica poética⁴.

En armonía con tal pátina visual y como si de una repentización se tratase, Espinel se sirvió de motivos “de improviso” asociados al arte de la memoria musical, por ejemplo, en “de improviso me vino un accidente / de pensar lo pasado y lo presente.” (I, 31-32) o “Vi a la que de improviso así me asalta [la Memoria]” (I, 73), es decir, a la manera de la práctica escénico-performativa italiana de interpretar *all'improvviso*⁵. En este contexto estético-conceptual, no están ausentes subtemas de aliento coral a lo divino, conforme a la música sacra, a partir de la similitud fónica entre “celestial coro” y “divino coro”⁶. Estamos, en consecuencia, ante un recurso artístico que se identifica, de otra parte, en el selecto elenco de músicos a propósito de II, 377-379 (“Óyese un dulce canto de improviso / que, como en coro de ángeles, bajaba / del alto techo, cual del Paraíso”), incluso con la posibilidad de atenuar momentáneamente la memoria con el objeto de modular hacia otra sección del canto, según se colige de II, 119-120 (“y suspendiendo mi memoria en tanto, / este principio dio a su dulce canto”). La espontaneidad en la repentización sugiere, por ende, el potencial performativo de la poesía musical y visual de Espinel, familiarizado con técnicas de representación escénico-teatral. Tal proceder literario de corte dramático, en el que cobraba un visible protagonismo el acompañamiento musical, da sentido y carta de naturaleza a otras composiciones significativas en su vivo imaginario creativo y que resultaban afines a “La Casa de la Memoria” como la Epístola II, brindada al doctor Luis de Castilla⁷, por su mención conjunta a los sentidos de la vista y el oído⁸, con reminiscencia de las *Coplas* manriqueñas, 1-3

⁴ Hasta el punto de precisar el autor: “Metido en confusión me vi al momento / de la imaginación, que me guiaba, / de mil quimeras lleno el pensamiento, / con que el común sentido se ofuscaba” (I, 33-36).

⁵ Escobar (2018, 2020a, 2020b).

⁶ En concreto: “y dél [soberano templo inmenso] salir, con celestial decoro, / de ninfas bellas un divino coro.” (I, 311-312).

⁷ *Diversas rimas*, pp. 193-202.

⁸ Como puede leerse en “Al gran rumor, la humana voz se pierde; / el

("Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte / contemplando"), y sus Églogas. Es el caso de la segunda de estas, dirigida a Octavio Gonzaga, noble adscrito a la familia ducal de Mantua⁹, remozada de huellas garcilasianas respecto a la Égloga III, 12 ("pienso mover la voz a ti debida"), cuya presencia constituirá un auténtico *leitmotiv* a lo largo de la composición espineliana, como dejan ver los versos 248-250 y 283-285¹⁰, en un apunte virgiliano y garcilasiano a la reverberación ecoica de la naturaleza¹¹. Por lo demás, en estos versos de Espinel, en los que intervienen un pastor, Liseo, posible *alter ego* del escritor ("oye los blandos versos de Liseo", v. 64), y un soldado, se detectan estilemas relativos a dicho prisma escénico-musical¹², como en "La Casa de la Memoria".

Con la intención de resumir la cuestión, he de subrayar que los personajes-actantes, "la dulce y blanda soledad siguiendo" (v. 326), en un recuerdo garcilasiano de la Canción II, 1 ("La soledad siguiendo"), habrán de entonar un canto amebeo, como le hace saber el soldado al pastor invitándole a que lo inicie con acordado temple¹³. En otros términos, el canto

ver y oír con extrañeza tanta / hacen que el seso a contemplar recuerde." (vv. 49-51).

⁹ A quien se dirige Espinel en estos términos: "no pienses que me mueve al dulce canto / si no es pura verdad que sigo en esto / a ti debida con amor sincero" (vv. 35-37); véase: *Diversas rimas*, pp. 149-164.

¹⁰ Son los siguientes: "para que en mi rabel, tu glorioso / nombre sonara y este bosque y valle / «Otavio» respondiera presuroso", así como "«Otavio», cantarán los ruiseñores, / «Otavio» el claro río / responderá y «Otavio» el aire ameno".

¹¹ Me refiero a estos ecos: "*formosam resonare doces Amaryllida silvas*", "*ipsae te, Tytire, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant*" (Virgilio, Bucólica I, 5, 38-39); y "Las selvas, a su voz también atentas, / bramando pareció que respondían, / condolidas del daño y descontentas." (Garcilaso de la Vega, Égloga II, 512-514).

¹² Por ejemplo, en "pues a tu son mi tosca lira templo, / te suplico que oyéndome me ayudes; / que si a mi verso acudes, / oirás un breve cuento / de un pastor y un soldado" (vv. 53-57).

¹³ Así: "Comienza, por tu vida, de templalle, / que con sus voces y con tal materia / no habrá en el soto ruiseñor que calle; / que yo te ayudaré con la miseria / de mi pobre caudal; canta a tu modo, / y cantaré yo al uso de la Hesperia." (vv. 251-256).

como expresión artístico-vivencial grata a Espinel, al igual que en “La Casa de la Memoria”, constituye un elemento central en su pensamiento literario, según manifiesta la voz de la enunciación poético-narrativa en una preparación auditivo-visual del cierre de la composición. Sobre este particular, el poeta músico demuestra una refinada sensibilidad sensorial y sensitiva comenzando con la escucha en sí de “[...] la melodía / del pobre ganadero y el soldado” a la que pone fin en una suerte de coda (“Hasta aquí pude oír lo que cantaron”), a modo de *exhaustio*, si bien los personajes-actantes prosiguieron con la entonación melódica de su atractivo son¹⁴. El motivo de la imposibilidad de seguir relatando tal cantar obedece a que otra música, la del paisaje sonoro de la naturaleza, con la dicotomía *ars – natura* como telón de fondo, propició “[...] un profundo sueño salteado” o “[...] dulce sueño” hasta dejarlo “[...] embelesado, / dormido como piedra” y “arrimado al tronco y a la yedra” en “[...] el lugar sombrío”, subtema que habrá de reaparecer tanto en “La Casa de la Memoria” como en *Marcos de Obregón*, aquí conjugado con el fraseo de una “dolorosa voz”, cuyo instrumento vocal no divisaba Marcos, aunque se había preparado para una atenta escucha¹⁵. En lo que concierne a los versos del poema analizado, acordes con “La Casa de la Memoria”, Espinel va concretando los elementos que confluyen en esa perfecta armonía arcade conciliadora del sueño en “una apacible y fresca primavera”, como sugieren “[...] las aves con sonoro adorno”, “las yerbas del contorno” o “la graciosa armonía / del viento y claro río”¹⁶.

¹⁴ Según puede leerse: “Y aunque adelante en su cantar pasaron” o “en su cantar duraron grande rato”.

¹⁵ Baste aducir el pasaje en cuestión: “No mucho después —aunque el sueño no mide el tiempo— desperté a una tristísima y muy cansada voz de un ¡ay! que, al parecer, salía de las entrañas de la tierra, que hizo en las mías tal armonía, que por poco me faltara el aliento y la vida; mas teniendo la respiración, así por el temor como por tornar a escuchar con atención la dolorosa voz, sentí otra más cerca de mí, que como había unas matas un poco altas, no veía el instrumento de donde salía.” (I, p. 193).

¹⁶ Con desarrollo amplificativo en los siguientes versos:

Hasta aquí pude oír lo que cantaron,
detrás de un sauce, rodeado en torno

Pues bien, como resultado de este sutil maridaje entre referentes melográficos y visuales presididos por la escucha del canto y con posibilidad de práctica performativa en contextos escénicos como los evocados al hilo de la Epístola II, la Égloga II y *Marcos de Obregón*, Espinel decidió abogar, de manera específica, en “La Casa de la Memoria”, por un poema concebido como un artefacto mélico-visual en el que se halla una sugerente sucesión de estampas pictórico-musicales o iconotextos sonoros de aliento simbólico-alegórico. Huelga recordar, a este respecto, la plasticidad de la imagen del aire llevando el cálido son, el toque aliterativo sobre todo mediante vibrantes, o la conjunción al unísono de los sentidos de la vista y el oído, hasta tal punto que tan amplia gama de sutiles matices no pueden describirse en su totalidad, como expresa el poeta en la *exhaustio* de cierre del canto I¹⁷. En este marco poemático en el que se hacen guiños

de una apacible y fresca primavera.
 Y aunque adelante en su cantar pasaron,
 no podré dello dar noticia entera,
 porque las aves con sonoro adorno,
 las yerbas del contorno,
 la graciosa armonía
 del viento y claro río,
 lisonjeando en el lugar sombrío,
 junto a la melodía
 del pobre ganadero y el soldado,
 me dejó embelesado,
 dormido como piedra,
 que de un profundo sueño salteado
 quedé arrimado al tronco y a la yedra.

Mas bien puedo juzgar del dulce sueño,
 que antes de irse el pastor a la cabaña
 en su cantar duraron grande rato; (vv. 346-363).

¹⁷ Indico en cursiva el apunte aliterativo: “»Mi oreja hiere y mi sentido eleva / tu numeroso verso levantado, / y el armónico son que el aire lleva / de tu divino espíritu engendrado;” (II, 281-284); “»Ves el que de Neptuno va rompiendo / las altas ondas en el Occidente, / y con rumor de pólvora y estruendo / rimbombar hace al húmido tridente; / que al lusitano y su furor rindiendo, / el mar aplaca con francesa gente” (II, 57-62); “«Alza la vista y oye un rato atento / de Calíope el canto numeroso” (II, 121-122); y “Hallé la ejecución del pensamiento, / y a mi primer motivo la sustancia, / adonde lo que vi fue tal y tanto / que no puede caber en este canto.” (vv. 341-344).

ficcionalizados a su tierra natal, Ronda¹⁸, el entronque de Espinel con la tradición humanística hispalense, que asimiló junto a figuras como el músico Francisco Guerrero¹⁹, queda reflejado, entre otros recursos y estrategias retórico-estilísticas en la *elocutio*, mediante fórmulas conceptuales transmitidas en el entorno malariano de Fernando de Herrera, Francisco Pacheco y Cristóbal Mosquera de Figueroa. Es el caso concreto de la écfrasis de sesgo pictórico-escultórico, como si de imágenes figuradas se tratase. Se comprueba en el Canto II, de “varones excelentes” u hombres de armas (vv. 17-104), como D. Juan de Austria, recordado en Égloga, II, 232 (“[...] del alto joven de Austria esclarecido”), frente a Selim II, “Selín, bravo y temido” en la batalla de Lepanto y con *vaticinium ex eventu* (vv. 31-32), D. Álvaro Bazán, “el Marqués de Santa Cruz famoso” (v. 63), o Alonso de Leyva, entre las armas y las letras (vv. 70 y 167). Lo mismo sucede con acreditados escritores (vv. 121-288) en la voz de Calíope, es decir, según tiene lugar en el “Canto de Calíope” de *La Galatea*, y con presencia de modelos vinculados a la Sevilla áurea encabezados por el “divino Fernando de Herrera” (v. 146), pero también Lope de Vega, quien “en la florida edad sus versos canta” (v. 180), Cervantes, “dando altas muestras de divina lumbre” (v. 224)²⁰, o Góngora, “Aquel ingenio cortesano y terso / [...] que en jöivial estilo y dulce verso / para su eternidad halló el atajo” (vv. 233 y 235-236). Por último, cabe destacar, en esta variada relación de artistas procedentes de diferentes disciplinas, la evocación de importantes músicos (vv. 321-408), cuyo elenco, con puntos de encuentro respecto a *Marcos de Obregón* en lo que a comentarios musicales se refiere, arranca con dos maestros sevillanos cardinales de Espinel en este dominio estético, como vamos a ir viendo: Francisco Guerrero y Juan Navarro.

¹⁸ Entre otros versos, cabe aducir los siguientes: “una peña tajada se descubre / tan alta que a la vista el paso cubre.” (I, 55-56), “vi que se abrió por un pequeño seno / de la peña tajada un gran postigo;” (I, 67-68), “y sobre la alta cumbre de la peña” (I, 103) o “Subí por riscos y ásperas cavernas” (I, 113).

¹⁹ González Barrionuevo (2000).

²⁰ Para las relaciones estéticas entre Espinel y Cervantes: Palomino Tizado (2021).

De otra parte, huellas de esta atractiva estrategia creativa asociada a espacios imaginarios y el cronotopo de un itinerario iniciático se detectan en *La Psyche* y el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara, poema redactado precisamente en octavas como “La Casa de la Memoria”. Son obras simbólico-alegóricas, de hecho, forjadas al calor de la pervivencia hispalense de *El Asno de oro* en tanto que singulares autores que admiraron al erudito maestro como Cristóbal Mosquera de Figueroa, Francisco Pacheco, el pintor, o Juan de la Cueva enaltecen su capacidad de transmitir conceptos simbólico-alegóricos, entre los que se distinguen, claro está, las casas o moradas con estancias. El propio Mal Lara se sentía orgulloso de su aportación, a efectos de singular imaginario, materializada en estas casas simbólico-alegóricas, más allá de ecos precedentes de la tradición literaria, como afirma en el prólogo a los lectores en el *Hércules animoso*:

Podríamos poner causas de algunas disposiciones, como el sitio de las casas que he inuentado, la de la Magestad, en medio del mar Mediterráneo, así porque estaua en el puesto más conosciado de todos los reynos de lo habitado, como porque, entre aquellos pueblos que a la redonda estauan, se inuentaron las dinastías, los reynos y los imperios, según se puede ver en muchos, como en Nauclero. La manera de su edificio, los metales sobre que se funda, la señora que la posee, la causa por que es inuisible tiene mucha razón y es obra por sí. Assí, la casa de la Offensa está en las Syrtes, donde encaflan y dan en baxíos las naos, porque esto es ser offendido y offender; y me parece que no ay estancia que no tenga su razón por qué se hizo y para qué la tenga. La casa del Amor mucho ha que los poetas (Claudio en latín, Petro Aretino, que lo trasladó en parte) la pusieron en Amathusia, montaña de Cypre, donde nació Venus y tuuo grandes templos. La casa del Perdón muy bien está a la puerta de la Magestad, porque de grandes es el perdonar; la casa del Dolor, en la cueua Typhonea en Cilicia, porque se desmayan las cosas que dentro arrojan; así el alma con el dolor. Assí, ay desta manera muchas cosas puestas con toda su cuenta y no como en algunos poetas, que, después de hechas las cosas, les leuantan la moralidad y razón, sino que primero se inquirió la razón y, después, se vistió de la inuención que mejor estuuiese. (Mal Lara 2015a: 312-313)

Al contemplar este tipo de moradas simbólico-alegóricas en los poemas malarianos, los protagonistas peregrinos Alcides

y Psique se quedan absortos examinando sus maravillas o *mirabilia*, lo que evoca versos puntuales de “La Casa de la Memoria” como “Desta manera en el mirar suspenso / y embebecido, contemplando estaba / todas aquellas cosas por extenso, / con que el entendimiento recreaba;” (I, 305-308). Incluso motivos temáticos o subtemas similares tienen cabida, igualmente, en otras obras significativas del entorno humanístico hispalense de Mal Lara del calado del *Enamorado Eliocriso* de Cristóbal Mosquera de Figueroa, del que se han conservado apenas varios fragmentos gracias a poetas como Baltasar del Alcázar y sobre el que volveré, *Los amores de Lausino y Corona* de Fernando de Herrera, hoy perdido, *El viaje de Sannio* de Juan de la Cueva o el *Viaje del Parnaso* de Cervantes en una tradición, en suma, que habrá de culminar con *El Criticón* de Baltasar Gracián.

A buen seguro la experiencia estético-vivencial de Espinel en el ámbito literario sevillano²¹, en el que se fueron fraguando poemas de aliento simbólico-alegórico a propósito de casas representativas a la luz de Mal Lara y su círculo académico, da sentido y justifica la *laus* ofrendada a Fernando de Herrera en “La Casa de la Memoria” (II, 145-152). Y es que Herrera había participado como eximio colaborador en el *Hércules animoso* y *La Psyche*, de un modo afín a su amigo Mosquera de Figueroa, en la labor de cooperación grupal transmitida por Mal Lara a sus *sodales* contertulios en dicha *comunitas* académica²². Se trataba, en efecto, de una práctica que seguirá viva, una vez acaecida la muerte de este en 1571, prolongándose en el círculo humanístico herreriano teniendo al Divino como su máximo representante, según se evidencia en obras de equipo como las *Anotaciones* a Garcilaso de la Vega (1580), testimonio crítico-literario en la que dejó su aporte sustancial también el canónigo de la Catedral hispalense Francisco Pacheco. No deja de ser llamativo, sobre este particular, que mediante un *modus operandi* análogo a Cervantes en “El Canto de Calíope”, Espinel, tras la alusión a “de Calíope el canto numeroso” (II, 122), evoque a Pacheco y Herrera como insignes representantes de las letras sevillanas de la segunda mitad del siglo XVI:

²¹ Lara Garrido (1979) y Garrote Bernal (1989).

²² Escobar (2010).

» Profundo ingenio con saber profundo,
luz y claro esplendor del sacro monte,
ejemplar de las ciencias sin segundo
que enriquecen tu fértil horizonte;
que a la musa olvidada ya en el mundo,
sin que del valor suyo se remonte,
renuevas del latino el nombre sacro,
recibe, oh gran Pacheco, un simulacro.

» Al soberano espíritu encendido
del divino Hernando de Herrera,
presten atento el obediente oído
los cisnes de la bética ribera;
óyelo el sacro río enternecido,
y por el gran caudal de su carrera
lleva a Neptuno este tributo y fama,
y él por el mundo todo lo derrama. (II, 137-152)

Más allá de los elogios brindados a Pacheco y Herrera en la composición de Espinel, en paralelo a la loa de Cervantes en *La Galatea*, asistimos a la recreación literaria de una casa, puesto que “se ve todo a la letra figurado” (I, 271), “allí esculpido al natural se vía” (I, 299) y “labrados con la mano y los pinceles” (I, 327). Se encuentra precisamente en diálogo artístico con esta tradición simbólico-alegórica hispalense aludida a la luz de los poemas mitográficos de Mal Lara al tiempo que se muestra similar al templo de la Fama en *La Arcadia* (V, 423-425), de Lope de Vega, amigo de otro preclaro sevillano, Juan de Arguijo, no menos sensible a las relaciones interdisciplinarias entre poesía, pintura y música tan frecuentes en el entorno malariano. De esta suerte, aparece exornada la morada con “estatuas muy antiguas y modernas”, “colunas altas” y hasta pinturas (I, 117, 119 y 126) y esculturas “al vivo” y “al natural” (I, 237, 299) de Semiramis, Isis u Osiris, con mención por añadidura de “Saga / perseguido del hijo de Nembrot”, y Hernán Cortés, entre egregios nombres de militares figurados (I, 241 ss.), es decir, mediante una praxis análoga a la implementada por Mal Lara y sus *sodales* en el *Hércules animoso* y *La Psyche*.

Pues bien, en tan “soberano templo inmenso” (I, 309) o “sagrada casa” (I, 325), con “estancias” (II, 13) en “La Casa de la Memoria”, sobresalen “Soberbios edificios suntuosos, / de gran-

de ingenio y arte fabricados" (I, 193). Incluso tal casa, en el imaginario conceptual de Espinel, se ubica próxima a dos arroyos, uno amargo y "el otro de un sabor suave al gusto" (I, 177-184), motivo temático identificable en el *Hércules animoso*, con variación en *La Psyche* del mismo Mal Lara a propósito del contraste entre el agua caliente y fría en la morada alegórica de Areta (Virtud), escenario acuático por cierto recreado por Espinel en *Marcos de Obregón*²³. Es más, a efectos de caracterización genérica, en este tipo de poema simbólico-alegórico, sea en el caso de Espinel y con anterioridad Mal Lara, interviene, por lo general, una guía, a manera de ninfa o diosa (I, 187 y 224), a lo largo de este ascenso iniciático que, en "La Casa de la Memoria", se trata de la Memoria (I, 147), presentada como "una mujer anciana" (I, 71), mientras que dos simbólicas centinelas, Custodia y Vigilancia, esto es, a la estela apuleyana de calado hispalense delineada por Mal Lara en *La Psyche*, salvaguardan con celo custodio la morada (I, 208). En cualquier caso, este marco simbólico-alegórico le permitirá a Espinel hacer memoria y detenido balance de su experiencia estético-vital tanto en lo que se refiere a etapas de antaño como en el *hinc et nunc* poético-narrativo. Pasemos a verlo.

"Lleva el compás en tales movimientos": huellas de Guerrero y Navarro (con notas de Mosquera y *coda da capo* al son de voces femeninas)

Adentrándonos ya de pleno en los versos de "La Casa de la Memoria" que Espinel redactó con motivo de sus experiencias estéticas y vivencias musicales, cabe poner de relieve, de entrada, que el poeta rondeño arranca con el elogio y gratitud hacia sus dos modelos de referencia de raíces hispalenses, Francisco Guerrero y Juan Navarro, a la hora de cantar *ad maio-*

²³ Dice el fragmento: "[...] que nacía de una peña un gran caño de agua que salía con mucha furia hacia fuera como si fuera hecho a mano, mirando al oriente muy templada, más caliente que fría, y en volviendo la punta del peñasco salía otro caño correspondiente a éste, muy helado, que miraba al poniente;" (I, p. 276).

rem gloria Dei: “[...] dos hombres de saber profundo, / maestros míos y de todo el mundo” (II, 319-320). Para ello, recreó literariamente una narrativa del paisaje sonoro, remozada de “armonía celestial” y “concertado y regalado acento”, como evocación de su etapa de aprendizaje junto a estos insignes paradigmas sevillanos. A este respecto, Espinel debió tener bien presente en su memoria afectivo-sensorial el concepto de oración cantada a partir de cantorales y libros de ceremoniales²⁴, de considerable tamaño para ser interpretados por los diferentes componentes del coro, sobre las Sagradas Escrituras y el breviario romano que fueron acusando modificaciones a lo largo del tiempo, especialmente a raíz del Concilio de Trento en el período comprendido entre 1545 y 1563. Esta práctica de cuño renacentista dilatada en el tiempo culminaría, en la capital andaluza, con un paulatino auge y *floruit* en el siglo XVII, como supo ver Espinel, gracias a un desarrollo de libros corales, ya fuesen de canto llano y *cantus firmus*, en calidad de fraseo melódico primigenio con función litúrgica para composiciones himnicas polifónicas en la línea conceptual de *Regis indigni*, *Te Ioseph*, *Salvete clarae*, *Domare cordis*, *Lauda fidelis* y *Stabat Mater*, o de órgano, como le sucedía al autor rondeño tras el fulgurante legado dejado antaño por Cristóbal de Morales, Juan Bermudo, Francisco Guerrero, Juan Navarro, Francisco de Peñalosa o Alonso Lobo de Borja, sobresaliendo, en el nuevo período, figuras de la talla de Sebastián Vicente Villegas²⁵. En estos rituales litúrgicos, se ponía énfasis en la retórica policoral de efecto pictórico-musical de manera que tenían cabida formas genéricas como motetes, incluso a doble coro como el tardío *Transeunte Domino*, de Alonso Xuárez²⁶. Todavía en época contemporánea se puede aludir a la pervivencia de dichos géneros musicales sacros para el oficio divino en la primera mitad del siglo XX, según se trasluce en doce composiciones conforme a salmos de prima, responsorios, antífonas o trisagios de Vicente Ripollés

²⁴ Stevenson (1992), Marchant Rivera y Barco Cebrián (2017), Marchant Rivera (2018).

²⁵ Ruiz Jiménez (2007).

²⁶ Stevenson (1985) y Sánchez Herrero (2013).

Pérez. Estas fueron redactadas, en una armonización de los *cantus firmi* del canto llano y el polifónico, para la Iglesia mayor de Sevilla bajo la inspiración de fuentes prístinas como las mencionadas al hilo de dicha Catedral y la Biblioteca Colombina²⁷. Recepción musical al margen, lo cierto es que estos atractivos volúmenes de notorio predicamento y raigambre en la Sevilla áurea, ubicados en el facistol o atril, ostentaban, como tuvieron la ocasión de experimentar de manera habitual no solo Guerrero y Navarro sino también Espinel, pentagramas de tinta roja, revestidos de notas de canto negras y cuadradas, al tiempo que exhibían una escritura en letra gótica con sugerentes capitales y variados ornatos.

En lo que atañe a “La Casa de la Memoria”, las tres primeras estrofas de tal sección temática están brindadas a la evocación de tan señeros paradigmas del humanismo musical con quienes cultivó, con plena garantía y marco de legitimación, Espinel la tradición del canto llano o gregoriano; es decir, una modalidad de música vocal monódica en virtud de una línea melódica axial y por lo general *a capella*, y de órgano con apertura hacia el contrapunto polifónico gracias al canon musical hispalense de Guerrero y Navarro. Por explicarlo con otros términos, bajo la alargada luz estético-sonora de estos maestros, Espinel llegaría a estar familiarizado con las principales formas genéricas de la liturgia ritual sacra conforme a una rica serie de cantorales y libros de ceremoniales empleados en el Cabildo catedralicio hispalense ya desde figuras capitales que fueron guías esenciales de Guerrero como Pedro Fernández de Castilleja²⁸, de quien fue discípulo Mal Lara según explicita en el

²⁷ Álvarez Márquez (1992), Suárez Martos (2010) y López-Fernández (2019).

²⁸ Grayson Wagstaff (1993, 2019). En cuanto al relevo de Fernández de Castilleja por Guerrero dice Pacheco en el retrato de este: “I porque con mejor título pudiesse dexar lo que poseía, se ordenó que Pedro Fernández, maestro de capilla i maestro de los que avía entonces en España, fuese jubilado, i se le diessse la mitad de la ración que les está señalada. Juntáronle a la otra mitad el salario de cantor, con cargo de enseñar a los seises, i assí estuvo 25 años hasta que murió el propietario, i fue proveído en la ración por entero.” (Pacheco 1985: 337-338).

Hércules animoso, donde menciona precisamente a estas figuras en un elitista Parnaso o elenco musical de marcada pátina sevillana²⁹. Tan reconocido maestro fue, en efecto, compositor de piezas polifónicas y motetes, bajo el influjo de los libros de coro y la liturgia catedralicia sevillana, y al menos, que sepamos, de un villancico profano identificable en el *Cancionero de Palacio*. Ejerció, además, como maestro de gramática griega y latina asociado con Pedro Núñez Delgado, catedrático de Latinidad en el Estudio de San Miguel, quien dedicó al arcediano Diego López de Cortegana un epigrama laudatorio por su traducción de *El Asno de oro* entre 1513 y 1515, llegando a rivalizar con Juan de Tovar, copartícipe en los paratextos de dicha traducción con continuidad en el volumen apuleyano de 1543³⁰. Y es que, sobresaliendo esta minoría eclesiástica liderada por Núñez Delgado, López de Cortegana y el protonotario maese Rodrigo de Santaella, vinculado al Colegio Santa María de Jesús e impulsor de la práctica musical catedralicia desde una abnegada labor de mecenazgo, Fernández de Castilleja trabajó como maestro de capilla de la Iglesia mayor hispalense asumiendo la dirección de los seises hasta ser relevado por su mejor discípulo, el cantor e instrumentista Francisco Guerrero.

Pues bien, de su maestro Guerrero, todavía en vida cuando se publica *Diversas rimas* en 1591, pondera Espinel su maestría en el campo no solo de la música práctica sino también de la teórica y especulativa, dado que “en la ciencia es más que todos diestro”, su “artificio y gallardo contrapunto”, con implicaciones polifónicas de por medio, y por supuesto sus extraordinarias dotes para el canto, destreza y habilidad que interesó al autor rondeño hasta conseguir implementarla en lo que a creatividad poética se refiere. En este sentido, desde sus

²⁹ Cuestión no abordada sorpresivamente por Pascual Barea en su artículo de 2001. No menos interés reviste el que Mal Lara recuerde a su valorado amigo Guerrero en el *Recibimiento*: “También hizo falta grandísima aver embiado la Iglesia todo el adereço del altar plata y dosseles, menestriales y cantores con su maestro Francisco Guerrero en servicio de su prelado, para traer a la serenísima reina nuestra señora, y así todo fue para servir a su Magestad.” (Mal Lara, 2005: 155).

³⁰ Véase mi estudio preliminar a Apuleyo (2018).

primeros años de formación, el compositor sevillano demostró estar avezado en una amplia y versátil experiencia musical, así como cantor contralto y con dominio del órgano, el arpa, la corneta y la vihuela de siete órdenes, siendo amigo de Miguel de Fuenllana, el canónigo de la Catedral hispalense Alonso Mudarra, el poeta vihuelista Cristóbal Mosquera de Figueroa³¹ y los también vihuelistas Pedro de Madrid y Manuel Rodríguez. Este instrumento, empleado por lo general con la función de acompañamiento del fraseo armónico-melódico vocal, le permitía entablar un diálogo estético-conceptual con compositores avezados en el arte del órgano de la altura de Diego del Castillo y Francisco y Gerónimo Peraza. Incluso no faltó en su haber o bagaje profesional el granado conocimiento de “otros varios instrumentos”, si se atiende a la aclaración de Francisco Pacheco, próximo al círculo hispalense de Mal Lara, Herrera, Mosquera de Figueroa y Guerrero, en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*.

En otras palabras, el humanismo musical de Guerrero, según viene a constatar Espinel en “La Casa de la Memoria”, se erige como el cénit canónico de la escuela polifónica española. Se trata de un contexto artístico en el que desarrolló una notoria labor estética acompañado de poetas sevillanos diestros en discursos mélicos, por su oído sutil y refinado para los tonos, puntos y cifras, como Gutierre de Cetina y Baltasar del Alcázar, con madrigales, canciones y composiciones poético-musicales como *colonna sonora*, al decir de Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, y figuras de la talla compositiva de Rodrigo de Ceballos, Juan Vázquez y Alonso Lobo, este último formado con Guerrero. De hecho, el legado creativo del aclamado maestro sevillano se encuentra revestido de un especial aliento espiritual conforme a los cantorales y libros de ceremoniales por sus salmos, himnos, lamentaciones, *Magni-*

³¹ Como recuerda Francisco Pacheco en su retrato: “[...] se graduó de licenciado en la Facultad de la Iurisprudencia en la Universidad de Osuna con grande aplauso i satisfacción de todo el claustro; aviendo antes, en sus primeros estudios, mostrado la grandeza de su ingenio en la retórica i poesía, en que fue aventajado; en la esfera i geografía i música, tocando gallardamente una vigüela;” (Pacheco 1985: 185).

ficat, motetes, misas y modalidades genéricas afines, con buena muestra hímica, aunque sin la mención expresa del canto llano o *cantus firmus* prístino, en el *Liber Vesperarum Francisco Guerrero Hispalensis Ecclesiae magistro auctore*, editado en Roma en 1584 por Domenico Basa y Alessandro Gardano y conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana³². Y es que el artificio artístico de Guerrero que estimuló y encandiló el oído musical de Espinel, Mal Lara y su discípulo Mosquera de Figueroa todavía hoy atesora la aportación evolutiva respecto a los cánones precedentes, como se puede escuchar en interpretaciones actuales de fuste historicista, gracias a la reconstrucción del paisaje sonoro vocal e instrumental de la Catedral de Sevilla *in illo tempore*, como la realizada por el Kammerchor Stuttgart, Ensemble Ricercare y Freiburger Münsterblaser (1990), o la de El León de oro y Peter Phillips bajo la experta y avezada mano de Marco Antonio García de Paz (2021); en definitiva, “la armonía celestial” a la que aludía el autor rondeño en “La Casa de la Memoria”, con exquisita huella de ello en sus *Sacrae cantiones, vulgo moteta*, además de *Canciones para ministriles* (*Si el mirar, No me podré quejar de amor, Todos aman, Subiendo Amor y Adiós mi amor*), custodiadas en el manuscrito 975 del granadino Archivo Manuel de Falla³³.

Sin embargo, para el caso que me ocupa a propósito del acmé del entorno humanístico hispalense, mayor atención, si cabe, merecen las *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, Iago Vincentio, 1589)³⁴, editadas dos años antes de la publicación de *Diversas rimas*, en virtud de *contrafacta* a lo divino³⁵, con dedicatoria a don Rodrigo de Castro, cardenal

³² Llorens Cisteró y Müller-Lancé (2017a, 2017b).

³³ Ruiz Jiménez (1999).

³⁴ Querol Gavaldá y García (1955, 1957), Andrés Baylón (2001, 2002), King (2004) y Restrepo (2014). La obra cuenta, en la actualidad, con sabrosas versiones fonográficas como las de La Trulla de Bozes (2005) o el Ensemble Fontegara y Musica Ficta bajo la dirección de Raúl Mallavibarrena (2006-2007).

³⁵ Interés reviste el testimonio de Pacheco en el retrato de Guerrero sobre sus vínculos cercanos a los círculos musicales y artísticos venecianos en torno al compositor y teórico Gioseffo Zarlino: “Llegado a los 61 años de su edad, el santo pontífice Sixto Quinto envió a llamar al cardenal De

de la Santa Iglesia de Roma y arzobispo de Sevilla del Consejo de la Majestad Real, y sabroso texto preliminar de Mosquera de Figueroa, miembro esencial del círculo académico de Mal Lara y Herrera, al calor de la teoría de los afectos tanto de Gioseffo Zarlino como de Guerrero³⁶. En este elitista marco literario-musical, más allá de la alabanza de los tonos de Guerrero y su “canto figurado o de órgano”, Mosquera de Figueroa pone énfasis en que el contenido de esta obra, reescrita a lo divino por petición de aquellos admiradores de su expresión artística, fuese, al parecer, la primera salida de las manos del músico, aunque se tratase por entonces de

Castro, arzobispo de Sevilla, el año 1588, i por ser ya muertos sus padres le suplicó el maestro le llevase consigo. Llegó a la corte, besó la mano a su Magestad i, visto que el Cardenal se detenía, le pidió licencia para ir a Venecia a estampar ciertos libros, que liberalmente se la dio, i el ayuda de costa suficiente para esta jornada, de tanta devoción i aprovechamiento para él. Acompañóle un discípulo suyo llamado Francisco Sánchez, con quien volvió a Sevilla [...]. Hizo memoria dél [de Guerrero] el famosso Josefo Zarlino, maestro de capilla de Venecia, que no es la menor de sus grandezas que el ombre más eminente que se a conocido hasta oi, en la música i otras artes, estimase tanto a nuestro valiente español.” (Pacheco 1985: 338-339).

³⁶ A partir del ejemplar custodiado en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, edito el preliminar en el Apéndice II conservando los caracteres grafemáticos del impreso, pero modernizando, en cambio, la puntuación y el empleo de mayúsculas y minúsculas. Los mismos criterios sigo en la transcripción de la dedicatoria de Guerrero a Rodrigo de Castro a propósito de sus “cosas espirituales y puestas en música” (Apéndice I). Quisiera agradecer la amabilidad, atención y tiempo por parte del personal bibliotecario del Real Colegio Seminario de Corpus Christi al permitirme no solo el acceso a la lectura del libro sino también por atender mis reiteradas consultas. En lo que se refiere a la inserción del preliminar de Mosquera en cada una de las cinco partes de la obra y sus distintos tipos de voces (bajo, tenor, alto, tiple y tiple II), hay que señalar que el quinto libro de la obra no lo contiene dado que, por desgracia, fue extraído del mismo mediante un corte. Finalmente, encuadrados junto a las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero se encuentran otros volúmenes de interés como *Vespertina Omnium Solemnitatum Psalmodia iuxta Ritum Sacro Sanctae atque Orthodoxae Ecclesiae Romanae cum quinque vocibus auctore Ludovico Viadana in Ecclesia Cathedrali Mantuae Musicae Magistro* (Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1597).

su último libro impreso. Realiza, a su vez, el poeta vihuelista, como erudito pórtico contextual, una cuidada síntesis sobre las cualidades, funciones y significado de la música, incluyendo su poder terapéutico, hasta el punto de que, a su entender y contando con el aval de autoridades de la tradición clásica, era la disciplina de estudio más antigua y la que mayor poder atesoraba de entre todas las artes. Prosiguiendo con su argumentación teórico-analítica, aduce el poeta vihuelista una doble clasificación sistemática y taxonómica de la música: mundana, humana e instrumental, de un lado, y enarmónica, cromática y diatónica, de otro (esta última con lazos conceptuales desde Francisco de Salinas y fray Luis de León a Espinel). No faltan tampoco, en el preliminar, jugosas notas de neoplatonismo, en diálogo con la temperancia estoico-cristiana reconocible en el toque maestro del músico sevillano, y apuntes de interés relativos a la tradición órfico-pitagórica. Tales nociones las conjuga, en armonía, orden y concierto, con un somero repaso de los modos, a saber, lidio, frigio y jónico, el más cercano a Guerrero en esta obra según Mosquera, en conjunción con el dórico, y de las principales figuras mitológicas asociadas a dicha disciplina como Orfeo, Támiris o Anfión. Sobre este particular, se identifican tanto *loci communes* presentes en el *Hércules animoso* de su maestro Mal Lara, en concreto, con motivo de Alcides, Lino y el centauro Quirón, maestro de Aquiles, como una referencia intertextual al *Enamorado Eliocriso*, en lo que atañe a los vínculos connaturales e intrínsecos de la música para con la poesía, y una cita en relación a unos versos del italiano Jerónimo Faletto en calidad de loa panegírica de la música (“Las almas perturbadas y dolores”) por su marcado beneficio terapéutico. Alude, además, Mosquera a los orígenes etiológicos de la vihuela de cuatro cuerdas o tetracordio, al hilo del hallazgo de una tortuga por Mercurio, habida cuenta de su interés por este instrumento, como recuerda Pacheco en su retrato, para pasar a la de siete órdenes que tocaba Guerrero. Se trata, de hecho, de una cuestión específica que abordó también Espinel, inclinado a la vihuela al igual que Mosquera de Fi-

gueroa, con la *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo de fondo³⁷.

Leamos, en fin, el elogio encomiástico de Espinel consagrado a su maestro Guerrero, “[...] grande cantor como maestro”, por su “armonía celestial”, “[...] suma / de artificio y gallardo contrapunto” y “[...] en la ciencia es más que todos diestro”, con resonancias respecto al pensamiento literario-musical de Mosquera de Figueroa en el preliminar analizado. Y es que, inserto en una obra editada dos años antes de la publicación de *Diversas rimas*, el paratexto de *Canciones y villanescas espirituales* entra en diálogo intertextual por momentos, como he señalado, con el *Hércules animoso*, obra en la que colaboró Mosquera al estar integrado en el entorno académico de su mentor y en la que se incluye, por añadidura, un Parnaso de distinguidos músicos de tradición cultural sevillana como Guerrero, Fernández de Castilleja o Navarro:

Desta pieza salimos, y al momento
una armonía celestial se siente,
de un concertado y regalado acento,
que del divino no era diferente;
de la música entré en el aposento,
llevado del oído blandamente,
do vi dos hombres de saber profundo,
maestros míos y de todo el mundo.

Fue Francisco Guerrero, en cuya suma
de artificio y gallardo contrapunto,
con los despojos de la eterna pluma
y el general supuesto todo junto,
no se sabe que en cuanto el tiempo suma
ninguno otro llegase al mismo punto;
que si en la ciencia es más que todos diestro,
es tan grande cantor como maestro.

Junto a Guerrero, en “La Casa de la Memoria” se encuentra, al decir de Espinel, el marchenero Juan Navarro, hijo de Rodrigo Navarro y Beatriz Ramírez, quien trabajaba ya en 1549

³⁷ Escobar (en prensa).

en la capilla musical de los Duques de Arcos con funciones de cantor tenor³⁸. A él lo enaltece Espinel, como lo había hecho con anterioridad Mal Lara en el *Hércules animoso*, sobre todo por el “espíritu divino, / consonancia, artificio soberano, / estilo nuevo, raro y peregrino;”, incluso en paralelo a su *Marcos de Obregón* cuando lo encumbra en su faceta de maestro de coro de la Catedral de Salamanca³⁹. Alude Espinel, en *Diversas rimas* y *Marcos de Obregón*, a su gran aportación estética en lo que a música sacra se refiere, siguiendo la senda conceptual sevillana de Cristóbal de Morales, Juan Bermudo y Fernández de Castilleja, por su “espíritu divino”, sofisticado artificio y estilo renovado que le llevaría a competir, antes de ser nombrado maestro de capilla en 1562 en la vallisoletana Colegiata de Santa María y en 1564 en la Catedral de Ávila, hasta con Guerrero para la obtención de la capilla malagueña ostentada por Morales en 1553 y que conseguiría finalmente el autor de las *Canciones y villanescas espirituales* para abandonarla al año siguiente⁴⁰. Oposiciones al margen, Navarro fue artífice de la *Partición de atril*, con un servicio integral de vísperas ceremoniales, en concreto, salmos, himnos, motetes y misas en la tradición liderada por Fernández de Castilleja y continuada por Guerrero. Tanto es así que, con fecha próxima a la publicación de *Diversas rimas*, verían la luz *Psalmi, Hymni ac Magnificat* (1590) en un volumen póstumo editado en Roma a partir de la tipografía y rúbrica editorial de Giacomo Tornieri y Francesco Coattino. Este libro comprendía las modalidades genéricas señaladas además del *Magnificat* y antífonas marianas, como sucede en un códice custodiado en

³⁸ Noone (2006).

³⁹ Dice así el fragmento de Espinel: “[...] habiendo en el coro de Salamanca en aquel tiempo grandes cantores, de voces y habilidad, y siendo maestro aquel gran compositor Juan Navarro.” (II, p. 146).

⁴⁰ Lo refiere Pacheco en el retrato consagrado a Guerrero: “A pocos meses [de estar ejerciendo como racionero y maestro de capilla en la Catedral de Jaén] fue llamado para el magisterio i ración de la Iglesia de Málaga, i entre 6 opositores fue nombrado el primero por el obispo don Bernardo Manrique i Cabildo de aquella ciudad. I estando para partirse, la Santa Iglesia de Sevilla no lo permitió.” (Pacheco 1985: 337).

la Parroquia de Santiago de Valladolid en el que se detecta el empleo polifónico de diferentes voces.

Pues bien, en dicha formación debió desempeñar un notable lugar el canon musical sevillano encabezado, antes del liderazgo de Guerrero, por Fernández de Castilleja, Cristóbal de Morales y Juan Bermudo. Morales, en particular, había ejercido el cargo de capellán cantor de la Capilla Pontificia en Roma, por tanto resultaba ser un excelente conocedor y heredero de las aportaciones artísticas en el ambiente humanístico filoespañol de León X, recreado por Mal Lara en su escogido Parnaso de músicos hispalenses del *Hércules animoso*, hasta el punto de ser considerado un precedente estético directo del romano Giovanni Pierluigi da Palestrina, junto al gran compositor abulense Tomás Luis de Victoria⁴¹; y fue así por la calidad de su música sacra con misas, motetes y otros géneros espirituales afines tan característicos de la liturgia cantoral y ceremonial sevillana heredados. Es este el marco contextual en el que podemos situar, en suma, la “consonancia, artificio soberano, / estilo nuevo, raro y peregrino” que “el cielo espíritu divino” había concedido a Navarro, según el testimonio en verso de Espinel:

Otro es Navarro, a quien con larga mano
concede el cielo espíritu divino,
consonancia, artificio soberano,
estilo nuevo, raro y peregrino;
tal, que cualquier trabajo será en vano
del que seguir quisiere su camino,
que es don particular del cielo infuso
que no puede aprenderse con el uso. (II, 313-336)

De otro lado, en “La Casa de la Memoria”, cabe reparar en la progresiva modulación poético-narrativa por parte de Espinel desde los compositores de acreditada experiencia artística en Sevilla y Salamanca a la escuela más genuinamente castellana. Para ello, el poeta músico rondeño sitúa el foco de atención en la estela y huella de Navarro, recordado junto a Francisco de Salinas en *Marcos de Obregón*, y de otros auto-

⁴¹ Alern (2013-2014).

res andaluces ligados al marco catedralicio sevillano como el compositor, presbítero y copista Rodrigo de Ceballos, ayudante de Guerrero (“[...] el gran Zeballos, cuyas obras / dieron tal resplandor en toda España”, II, 337-338), mencionado por Mal Lara en su selecto núcleo de músicos en el *Hércules animoso*. Este estuvo bajo la dirección formativa de Fernández de Castilleja y Guerrero, llegando a ser autor tanto de composiciones profanas como religiosas polifónicas, inspiradas en la experiencia ritual sacra y los libros de coro y de ceremoniales, entre las que sobresalen sus salmos de vísperas, motetes e himnos. Asimismo, al margen de su brillante trayectoria hispalense, ostentó el puesto de maestro de Capilla en las Catedrales de Málaga y Córdoba, además de la Capilla Real de Granada. Incluso, tras la exaltada alabanza a Ceballos, Espinel continuó desgranando, a medio camino entre la escuela andaluza y la castellana, su granado elenco de músicos con la mención efrástica, a partir de la *evidentia* concretada en la deixis *ad oculos*, de tres modelos canónicos con nexos culturales respecto a Sevilla y Salamanca, como los tuvieron Mal Lara y Mosquera de Figueroa: el organista burgalés invidente Antonio de Cabezón (“[...] aquel gran Cabezón va dando caza / en el orden de tecla y compostura”), autor de *Obra de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), con sus originales y personales tientos, pero también motetes e himnos, conforme a los libros de coro y oficios ceremoniales; el organista de “divinas manos” Francisco de Peraza, autor de *Tiento de medio registro alto*, quien, aunque se formó en la ciudad salmantina, llegaría a culminar su trayectoria profesional en Sevilla, coincidiendo a buen seguro con Espinel, junto a Guerrero, juez en 1582 durante la oposición de Peraza para la obtención de una codiciada plaza en la Catedral hispalense; y, claro está, el “divino” Francisco Salinas, burgalés y ciego como su deudo Cabezón⁴². Dice así el pasaje de Espinel, con guiño, por añadidura, tanto al efecto órfico como a los cuatro elementos:

⁴² Otaola González (1992, 1994, 1995, 1997, 2002).

Fuera destos maestros valerosos,
 que en hombros la gran máquina tenían,
 había otros supuestos muy famosos
 que la música en uso disponían:
 unos en instrumentos milagrosos,
 otros, que en dulce canto suspendían,
 con voz airosa, al agua, al viento, al fuego,
 y aquel reino guardaban en sosiego.

De un sujeto vi allí la efigie pura
 que aquel gran Cabezón va dando caza
 en el orden de tecla y compostura,
 sin exceder un punto de su traza:
 el término, caudal desenvoltura
 y las divinas manos de Peraza,
 y el divino Salinas allí estaba,
 a quien todo el colegio respetaba. (II, 345-360)

Seguidamente, Espinel espiga y desgrana sus vivos recuerdos como arte de la memoria poniendo el enfoque en la práctica del canto y en el paisaje sonoro del Cabildo catedralicio toledano con figuras como el racionero Primo, evocado en *Marcos de Obregón*⁴³, y el capellán de Reyes Nuevos Martín de Herrera, “que es del alma, / al uno excede, al otro lleva palma”, en alusión a su equilibrio estético-emocional frente a accidentes circunstanciales y peregrinos (II, 369-376). No falta tampoco, en la parte final de “La Casa de la Memoria” (II, 385-408) antes de su broche conclusivo (II, 409-424), el enaltecimiento de voces cantoras femeninas como las de Agustina de Torres, maestra de ceremonias de tertulias en su casa salmantina en la que estuvo inmerso Espinel, Francisca de Guzmán, a buen seguro la hermana de Gaspar de Guzmán y Pimentel, I Conde-duque de

⁴³ El pasaje es el siguiente: “Esto se entiende acerca de los que no profesan la música, que en los que la profesan he visto muchos cuerdos y muy virtuosos, como fue Primo, Racionero de Toledo, y como es Luis Onguero, capellán de Su Majestad, y otros deste modo y traza, que por evitar prolijidad callo.” (II, p. 81). En lo que atañe a los versos de *Diversas rimas*: “Con voz suave y con veloz garganta, / pura, distinta, dulce y claro pecho / en regalado canto se levanta / Primo y el coro deja satisfecho”.

Olivares⁴⁴, elogio en el que los versos 391-392 (“el aire rompe y pasa por el fuego, / al cielo llega y vuelve al suelo luego.”) recuerdan “Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera” (vv. 16-17) de la “Oda a Salinas” de fray Luis de León, Isabel Coello (“óyelo [su instrumento] el soberano coro atento, [...] / garganta, habilidad, voz, consonancia”; II, 395, 399) y Ana de Suazo, dedicataria de una Canción de Espinel redactada entre 1612 y 1618⁴⁵. Esta, en particular, fue elogiada por su cuidada técnica y esmerada expresión vocal en los versos “y de voz y garganta abrió el tesoro, / diestra, discreta y una y otra rara; y guardando al pasaje su decoro, / los labios mueve sin mover la cara” (II, 403-406), como también en *Marcos de Obregón*⁴⁶. Precisamente, tan distinguida camarista de la reina, fallecida el año de la edición de *Marcos de Obregón* y a quien dedicó el escritor madrileño Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo su *Corrección de vicios* (1615), según puntualiza el autor rondeño en la arquitectura misma de la octava mediante un efecto de estructura circular⁴⁷, fue hija de Agustina de Torres, a cuyas veladas musicales salmantinas acudía Espinel, y hermana de Catalina Zamudio, dama celebrada por Lope de Vega y autora del soneto panegírico “El que con tierna voz del reino oscuro” al frente del granado poemario de Espinel⁴⁸. Más allá de alusiones puntuales centradas de manera preeminente en Salamanca y Toledo, respecto al prestigioso canon hispalense de Guerrero, la indeleble huella dejada por este en el pensamiento artístico de Espinel explica que el autor de Ronda decidiese cerrar el se-

⁴⁴ Al trasluz de estos versos: “sereno el rostro en movimientos graves, / tener suspensa aquella compañía / con acentos dulcísimos suaves; / con la voz y garganta suspendía / al escuadrón de las cantoras aves, / el aire rompe y pasa por el fuego, / al cielo llega y vuelve al suelo luego.” (II, 386-392).

⁴⁵ Garrote Bernal (2008: 428).

⁴⁶ Según puede comprobarse en este fragmento: “Como divinamente hace doña Ana de Zuazo, que usa de la lengua para cantar y hablar con gracia concedida del cielo para milagro de la tierra.” (I, p. 274).

⁴⁷ En virtud de los versos “Llegó doña Ana de Süazo al coro, / de Agustina de Torres prenda cara, / [...] mostró siguiendo tan discreta senda / ser de tal madre soberana prenda” (II, 401-402, 407-408).

⁴⁸ *Diversas rimas*, p. 25.

lecto elenco musical y, por ende, “La Casa de la Memoria” con el feliz recuerdo, una vez más, del compositor sevillano:

Óyense de una y de otra parte acentos
destos sujetos y otros muchos juntos,
gallardas voces, graves instrumentos,
galas, pasajes, quiebro, contrapuntos;
lleva el compás en tales movimientos
Guerrero y forma regalados puntos;
de oír quedé suspenso y elevado,
de mis intentos y de mí olvidado. (II, 409-416)

Lo hizo mediante una última loa centrada en su certero sentido del ritmo y el compás en la expresión del movimiento musical (“lleva el compás en tales movimientos”; II, 413), en armonía con su experimentado conocimiento de la polifonía, como habían subrayado Mal Lara y Mosquera de Figueroa, en virtud de “Óyense de una y de otra parte acentos / destos sujetos y otros muchos juntos, / gallardas voces, graves instrumentos” (II, 409-411), y de la técnica contrapuntística (“galas, pasajes, quiebro, contrapuntos;”, “Guerrero y forma regalados puntos;”; II, 412, 414) por la que Espinel era conocido y reconocido en su época. Al tiempo, el inicio de la octava, con invitación a agudizar y afinar el oído como *captatio benevolentiae* (“Óyense [...]”), entra en simetría anafórico-paralelística con versos anteriores, así respecto a II, 377 (“Óyese [...]”), creando cierto ritmo interior en la arquitectura resultante del elogio de músicos. Por lo demás, gracias a esta renovada mención de la figura de Guerrero, cuya escucha acusmática y atenta sumerge al autor en un trascendente estado de elevación espiritual (“de oír quedé suspenso y elevado, / de mis intentos y de mí olvidado.”; II, 415-416), Espinel decidió abogar por una *dispositio* en anillo, con coda *da capo*. Procedió, en concreto, en el marco integral del poema que acabó resolviendo conforme al consabido y recurrente artificio del “grave sueño” (“Un grave sueño al punto me arrebatá”; II, 417) y con la promesa de volver en otra ocasión y en un nuevo ascenso simbólico-alegórico sobre esta galería de ingenios musicales, dejando de esta manera el final abierto, suspendido e inconcluso (“doy mi palabra de escribir el resto / otra vez que allá suba, y será presto.”; II, 423-424).

Dicha coda servirá, en suma, como últimos acordes y notas de estas páginas que han arrojado luz sobre la huella artístico-humanística tanto de Francisco Guerrero, con resonancias literario-musicales de Mosquera de Figueroa al calor de la academia interdisciplinar de Mal Lara, como de Juan Navarro en el pensamiento estético de Vicente Espinel. Y es que el autor de "La Casa de la Memoria", a la zaga de tan reconocidos maestros entre la voz musical y la palabra poética, procuró llevar siempre "el compás en tales movimientos", aunque no faltasen a veces disonancias en el arte y en la vida, pero ese será otro cantar y contar.

Apéndice

I. *Ilustríssimo y reverendíssimo señor don Rodrigo de Castro, cardenal de la Sancta Yglesia de Roma y arzobispo de Seuilla del Consejo de la Magestad Real.*

La obligación que tengo de servir a vuestra Señoría ilustríssima y reuerendíssima (por las muchas merçedes que de sus ilustrísimas manos e reçebido), me a puesto en cuydado de hazer alguna demostración de agradeçimiento con algún pequeño seruiçio, ya que no se estiende mi posibilidad a ygualar con mi desseo. Y, no hallándome con otra cosa sino con estas *Cançiones y villanescas*, no e temido al iuyzio que de mi temeridad se podría hazer, porque sé que, siendo cosas espirituales y puestas en música, no las desechará vuestra Señoría ilustríssima y assí confío en su buena graçia que mirará más a mi voluntad que a la poquedad de mi seruiçio.

Humilde sieruo de V. S. ilustríssima y reuerendíssima,
Francisco Guerrero.

II. *El licenciado Cristóval Mosquera de Figueroa, avditor general del Armada y ejército del Rey nostro Señor, al maestro Francisco Gorrero.*

El alto concepto del ombre en la contemplación de la eternidad engendró a las nueue Musas, cuya profesión es buscar y inquirir en tanto que durara el mouimiento de los çielos, los secretos de las cosas y manifestar al mundo la trauazón de las

disciplinas y las ciencias. Y aunque entre todas las artes ay cierta igualdad y hermandad precisa, ninguna tuuo tanto poder que se leuantasse con el nombre general de todas como la música, que, por ser de tanta importancia para el conocimiento dellas, se le atribuye la summa erudición, como toca Platón en el primero de las *Leies*, y Timágenes afirma (como trae Quintiliano) que el más antiguo de los estudios es la música, y muchos celebrados varones fueron estudiosos della como Sócrates, que, en sus últimos años, la aprendió, y Pitágoras que la reduzió y perfezionó en consonancia de humanas bozes. Y la razón que todos tuuieron para seguirla y estimarla fue considerar las obras que haze, porque verdaderamente es aliuiuo y medicina para los trabajos, y no solo para ellos, pero prepara el cuerpo y el ánimo para sufrirlos. Y fue tan amada y seguida de los dioses y de los hombres, que vino Píndaro, poeta griego, a dezir que era señal de que Iúpiter aborreçia las cosas, si víamos que contrastauan y no se aplicauan a la proporçión, a la boz diuina y regalado conçento de la música, que, según los griegos, es ciencia de templança y modulación que consiste en la que se tañe y canta, y los antiguos la diuidieron en tres suertes: en mundana, humana y instrumental. Mundana llamaron aquella que, con admirable concordia, se muestra en los desiguales y ordenados mouimientos del cielo, en la qual se contiene la variedad de los tiempos, la amistad y mistura de los elementos, y en conclusión todo aquello en que se considera la inmensa armonía del universo. Humana, que consiste en la compostura del ombre y sus miembros, y en la disposición de las partes del ánima, y en el orden y reglas de las artes, y de las ciencias y constituciones de las repúblicas y de los reynos. Instrumental, que se funda en bozes humanas iuntas en graçiosa disparidad y en instrumentos diuersos, y esta con el sentido y el oýdo se perfeçiona, de la qual vían los hombres solamente, y por esto se admite en ella el juicio de la razón y el sentido, que juntamente va deleitando y enseñando; y para que de todo punto sea perfecta, a de constar de tres partes de melodía, en que nos muestre la calidad de las cosas que suenan y sus diferencias conforme a lo agudo y graue, y de rithmo que mide el mouimiento de la boz según la tardança y la ligereza y de metro que las palabras assí concorden con el canto, según el açento largo y breue, que parezca que la misma música tuuo

cuenta con la cantidad de las sílabas y su calidad para proporcionarse con ellas. Y algunos uuo de los antiguos que quisieron diuidir de otra suerte la música: en henarmónica, que, por su grande y particular dificultad y por su trabaiosa o (por meior dezir) imposible aueriguaçión, fue desamparada de la maior parte de los ombres, y en cromática, que, por su aborreçida lasciuia y desonestidad fue desterrada al profundo, y en diatónica, que, como más conforme a la composición humana, fue admitida y estimada de todos. Y porque no nos detengamos más en esta especulación, dizen los antiguos en sus historias fabulosas que, como Mercurio hallasse una tortuga y, después de seca y endureçida a los rayos del sol estirasse acaso de los duros nieruos della con alguna fuerça, oió que resultó sonido, aunque pequeño, y pareciole que, si aquel sonido hiriesse en cóncauo, que sería maior y demás sonoridad, y añadió a lo hueco de la tortuga un braço, por el qual deçendían quatro cuerdas estendidas, hechas y torçidas de aquellos nieruos, y assí formó el tetracordio o viuela de quatro cuerdas y después le puso siete, como lo refiere Homero en el hymno a Mercurio, el que fue maestro de Orfeo, hijo de Calíope, prinçesa de las inmortales Musas, y Orfeo de Támiras, y de Lino, el que a los rudos y agrestes ánimos ablandaua, y no solamente a las fieras, pero a las piedras y a las montañas atraía, según nos da testimonio dello la Antigüedad, y Lino de Ércules, y de Anfión, aquel que, con la suauidad de su viuela, pudo tanto, que, atraiendo las piedras, fundó y edificó la gran çiudad de Tebas. Y tiene la música tanta participación con la poesía, que hazen los filósofos diuisión entre ellas dos desta suerte: un género de música ay que con instrumentos se haze y otro que con versos se perfeçiona, en el qual tienen mano los poetas, y en el *Eliocriso*, al prinçipio del libro, hize mençión deste segundo género, y Omero, padre de toda virtud (como Iustiniano en el proemio de los *Digestos* afirma), nos enseña que el maestro de Aquiles, Quirón çentauro, con la reposada y enterneçida música, sossegaua y aplacaua las yras a este famoso capitán, y con la variedad de su canto le diuertía dellas y es de tanto effeto, que también a los ánimos acouardados y temerosos inçita para acometer las grandes empresas. Y, en conclusión, la música es tan importante, santa y escogida y puede tanto que es medio para reconçiliar y iuntar con Dios los ánimos

de los hombres que están en su desgracia y, como dize Platón en el libro segundo del *Timeo*, la dulce música no se a de seguir y amar por el deleyte que trae consigo, pero se a de procurar como negocio que adorna y engrandez[e] los ánimos, y los esfuerça para tomar las armas contra los enemigos, tanto que las trompas que resuenan en los exércitos y las caxas donde los atambores hazen su estruendo, no solo en ellos, pero en los brutos hazen effetos marauillosos: los elefantes, como dize Strabón, se regalan con el son de las caxas y pífaros. Y Plutarco, en los *Simposíacos*, dize de muchos animales que son afeccionados estrañamente a música como los çieruos del sonido de las flautas, los cauallos con las trompetas saltan y se enarmonan, y, como escriuen muchos, los delfines sacan la cabeça fuera de las aguas del mar sintiendo grande recreación con la dulçura de un instrumento o de una boz, y los çisnes se hazen las exequias cantando, como algunos escritores confunden en esta tradición. Pero, dexando aparte todo esto y lo más que en este lugar se pudiera dezir, los que partiçipan más desta diuinidad son los ombres que, como dize Macrobio en el segundo libro del *Sueño*⁴⁹ de Çipión, todo ábito de ánimo se gouierna con canto y con razón armónica, y todo lo que tiene vida en este suelo con canto se vençe, porque esta ánima çelestial y este espíritu diuino con que se anima y sustenta todo el uniuerso tomó su origen de la música. Indicio de todo esto y no pequeño es ver que, por orden y concierto de naturaleza, conseruamos nostras fuerças y las aumentamos, y esta conseruación consiste en la consonançia de que somos compuestos, que con ella se mezclan y tiemplan las cosas contrarias que se juntan y, juntándose, se sobrelleuan y proporcionan de suerte que sustentan al ombre con vida y conseruación de su indiuiduo, porque ella es verdaderamente alma del mundo, y de la suerte que, entre los eçelentes griegos, Aristoxeno es señalado en esta arte y, en los latinos, Boeçio y, en los ytalianos, Morales y, en los françeses, y Picardos Iosquin, y, entre los flamencos, Gombert. Entre los españoles, con justo título se señala Françisco Guerrero, el qual, con copiosos escritos y llenos de artificio del canto figurado o de órgano, a dado orna-

⁴⁹ Sustituyo la grafía *n* del impreso por *ñ*.

mento a nuestra España, porque son tan çelebradas sus obras de los que las proffesan, que los que pretenden juntar algunas cosas compuestas por diuersos autores no piensan que an llegado a la perfeçión de la curiosidad si no tienen cosas suyas entre ellas, çelebrándolas con tanto aplauso, como se deue a su ingenio, el qual fue de los primeros que en nuestra naçión dieron en concordar con la música el rithmo, y el espíritu de la poesía con ligereza-tardança, rigor-blandura, estruendo-silencio, dulçura-aspreza, alteraçión-sossiego, aplicando al biuo con las figuras del canto la mesma sinificaçión de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras aduertirlo⁵⁰.

Ay en la música un modo o tono que llaman lidio, a qual reprueua Platón llamándole agudo en extremo y, por su agudeza, ageno de la modestia, pero tan bien haze los mesmos effetos que el quarto tono, por ser acomodado para cançiones lamentables, y algunos lo aplican diziendo que haze prouecho para aquellos que son de su naturaleza alegres y bulliciosos, porque los tiempla con su tristeza, y a los que son tardos y perezosos y de ingenio grossero abiuia y adelgaza, y deste modo está lexos el autor deste libro, porque su compostura es alegre, tiene en sí gran parte de templança y va siguiendo el medio en todas las cosas⁵¹. Ay otro modo, que llaman frigio, que destrae y arrebatá el ánimo. Los antiguos lo aborrecieron y Porfirio lo llama barbárico, por ser tan acomodado para incitar a pelear y a bestial furor, y otros lo llaman bécchico, como furibundo, impetuoso y perturbado, y con el sonido de él, los laçedemonios y los de Creta se prouocauan a las armas, y con este Timoteo incitó al rey Alexandro para la guerra, y aquel mançebo Taurominitano, embraueçido con el sonido frigio, puso fuego a una casa, donde estaua escondida una ramera, como dize Boeçio, del qual tampoco partiçipa el autor deste libro, por ser su estilo más quieto y reportado, aunque sublime en el arte. Pero, si bien se aduertie, hallarán en el autor de estas obras gran parte del modo iónico, que algunos pusieron por florido, alegre y agradable, mezclándose con el modo que llaman

⁵⁰ Suprimo el signo de interrogación final transmitido en el impreso.

⁵¹ No integro en la edición del texto el signo de interrogación con el que se cierra la frase.

dórico, como más graue y más honesto, y de maior modestia en todas las cosas, para los affettos del ánimo y mouimientos del cuerpo y útil para biuir y gouernarse rectamente, assí de los cretenses como de los laçedemonios y arcades preferido, obra verdaderamente del çielo, que haze que a los que están en desseos de la tierra los ponga en una gloria de sentimientos leuantados y celestiales; y deste modo se aprouechó Agamenón, rey de los griegos, en tanto que estaua en la guerra troiana ausente de su muger Clitemnestra, que dexó en su casa un músico dórico, que, con el sossiego y assiento de su autorizada música, la conortó de suerte que la conseruó en perpetua castidad y quietud de ánimo. Deste término o tono se aprouechaua Clinio, músico y filósofo de la secta de Pitágoras, que, quando más arrebatado se vía de la ira, con la viuela y con este tono, aplacaua sus perturbaçiones de ánimo. Y con el gusto de esta diuina música en onra del autor, traeré unos versos que Ierónimo Faleto hizo en loor de la música, cuja esposiçión es esta:

Las almas perturbadas y dolores
 puede aliuiar la música. Es deleite,
 con razón, de los dioses i los ombres,
 y, sin ella, ningún contentamiento
 puede tener el ánimo y ninguna
 cosa sin ella puede ser amada.
 A cuya proporción corren⁵² los dioses
 y el mundo se sustenta, y en el çielo
 echan rayos de fuego sus figuras.
 En medio dellas arde y resplandeçe
 el gran çerco de signos çelestiales
 con sus leyes y tiempos limitados.
 Con esta, Febo y la argentada hermana
 y los dorados astros reluzientes,
 con perpetua concordia y admirable,
 dan priessa a los constantes mouimientos.

Muchos días a que el maestro Françisco Guerrero⁵³ pudiera auer sacado a luz las *Cançiones y villanescas* españolas,

⁵² Enmiendo *ope ingenii*. En el impreso: *corrón*.

⁵³ Corrijo *ope ingenii* dado que se lee por error: *Guerriero*.

que andan suyas de mano, pero, mouido de más alto espíritu a que su inclinación le a lleuado, le pareció emplear su ingenio en exerciçio tan loable y digno premio çelestial como fue auer compuesto los libros que vemos estampados y que por toda la Iglesia universal se cantan en los diuinos Ofiçios, assí en honra de la Virgen Santíssima, a quien dedicó un volumen, como de su hijo Sacrosanto, a quien consagró otro de motetes en honra suya y de sus santos, dexando aparte los libros que ofreçió a sus vicarios apostólicos Pío V y Gregorio XIII⁵⁴. Y, no pudiendo resistir a la importunaçión de sus amigos y gente curiosa y afiçionada a música, que hizieron instançia con él para que sacara en público este libro, porque, andando de mano en mano, se yua con el tiempo perdiendo en sus obras la fidelidad de su compostura o no quedaua en ella más que el nombre del autor, fuele forçoso condeçender con lo que todos le pidieron, con condiçión que las cançiones profanas se conuirtiesen a lo diuino y otras que, por ser morales, se quedaron en su primero estado. Reçíbasse este libro con particular gusto y, aunque es el último que el maestro imprime, fue el primero que salió de sus manos y aún tengo por çierto que, en graçia, artifiçio y suauidad, será el primero que a salido al mundo.

Obras citadas

- Alern, Francesc Xavier. "La *musica ficta* en las secciones de misas de Cristóbal de Morales adaptadas para vihuela y laúd". *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* 8 (2013-2014): 6-29.
- Álvarez Márquez, M.^a del Carmen. *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla: Diputación Provincial, 1992.
- Andrés Baylón, Sergio de. *Las "Canciones y villanescas espirituales" de Francisco Guerrero*. Salamanca: Universidad, 2001.
- . "La simbiosis músico-textual en las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero". *Revista de musicología* 25.1 (2002): 47-88.
- Apuleyo, *El Asno de oro (Medina del Campo, 1543)*. Ed. Francisco Javier Escobar Borrego. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2018.

⁵⁴ Se lee en el impreso: *Pío 5 y Gregorio 13*.

- Ayala Ruiz, Juan Carlos. "Vicente Espinel. Evidencias de una obra musical hoy desconocida". *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga* 4 (2006): 5-23.
- Conant, Isabel Pope. "Vicente Espinel as Musician". *Studies in the Renaissance* 5 (1958): 133-144; trad.: José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga: Diputación Provincial, 1993, vol. I, pp. 173-185.
- El León de oro, Peter Phillips y Marco Antonio García de Paz (dir.). *Francisco Guerrero. Magnificat, Lamentations & Canciones*. Reino Unido: Hyperion, 2021.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. "Una fuente desconocida para la Descripción de la Galera Real (con unos paralelos textuales en la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa y Juan de Mal Lara)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58.2 (2010): 663-689.
- . "Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialógicas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)". *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 29 (2018): 1-43.
- . "¿A fantasía o a noticia?: Tonos divinos y humanos en la poesía espiritual performativa de Torres Naharro. Con notas sobre *La Pasión* según Juan (del Encina) y Lucas (Fernández)". En *In onore di Pallade. La «Propalladia» di Torres Naharro per Ferrante d'Avalos e Vittoria Colonna. V Centenario dell' editio princeps (Napoli, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517)*. Ed. Encarnación Sánchez García y Roberto Mondola. Nápoles: Tullio Pironti Editore, *Materia hispánica*, vol. VII, 2020a, pp. 171-196.
- . "Jácara de quejidos, odres quijotescos y buscones: Quevedo, lector de la narrativa cervantina (con calas intertextuales a propósito de *Rinconete y Cortadillo*)". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 8.2 (2020b): 611-633.
- . "«El armónico son que el aire lleva»: el *ars canendi* de Vicente Espinel (con notas sobre melografía y acompañamiento cordófono en clave didáctico-musical)", en prensa.
- Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Ed. M.^a Soledad Carrasco Urgoiti. Madrid: Castalia, 1980, 2 vols.
- . *Diversas rimas*. Ed. Gaspar Garrote Bernal. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Colección Clásicos Andaluces, 2008.
- García Fraile, Dámaso. "Música y literatura a principios del XVII: Vicente Espinel (1550-1624)". En VV. AA., *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 333-346.

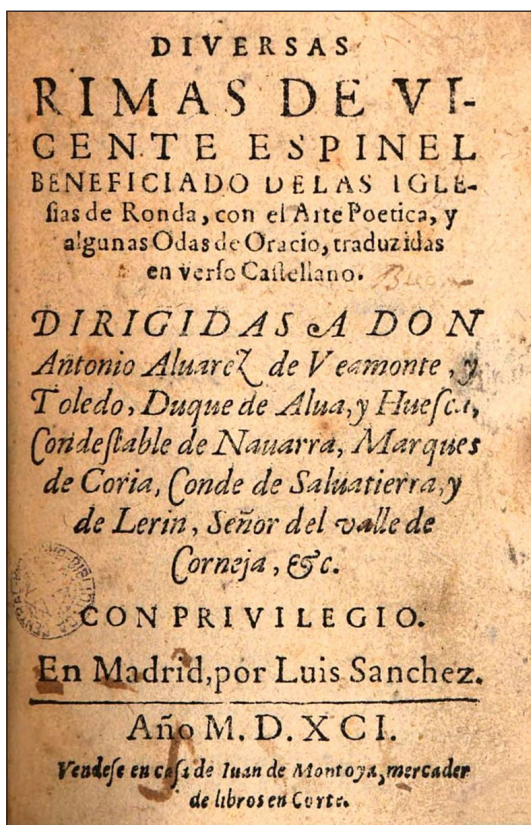
- Garrote Bernal, Gaspar. "La *Sátira a las damas de Sevilla*, de Espinel: del poema erótico al poema en clave". En VV. AA., *Eros literario. Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense, 1989, pp. 77-88.
- . *La poesía de Vicente Espinel. Estudio y edición crítica*. Madrid: Universidad Complutense, 1990.
- . "Espinel y la música. Revisión de un problema y nuevos datos". En José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga: Diputación Provincial, 1993, vol. I, pp. 331-348.
- . "Introducción" a Vicente Espinel, *Diversas rimas*. Ed. Gaspar Garrote Bernal. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Colección Clásicos Andaluces, 2008.
- González Barrionuevo, Herminio. *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra: La música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2000.
- Grayson Wagstaff, G. "A Re-evaluation of Music attributed to Pedro Fernández de Castilleja". *Revista de musicología* 16.5 (1993): 2722-2733.
- . "Re-examining Pedro Fernández de Castilleja again". *Revista portuguesa de musicología* 6.1 (2019): 63-90.
- Haley, George. *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, autobiografía y novela*. Málaga: Diputación Provincial, 1994.
- Kammerchor Stuttgart, Ensemble Ricercare y Freiburger Münsterbläser. *Francisco Guerrero (1528-1599). Polifonía religiosa española del siglo XVI*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Colección Monumentos históricos de la música española, número 19, 1990.
- King, Rosanne Cecilia. *The "Canciones y villanescas espirituales" of Francisco Guerrero and the Tradition of Sacred Song in Renaissance Spain*. Tesis Doctoral, University of Toronto, 2004.
- Lara Garrido, José. "La *Sátira a las damas de Sevilla* de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 82 (1979): 767-808.
- . "Entre Espinel y Lope de Vega (textos del romancero nuevo en un manuscrito que perteneció a Böhl de Faber)". *Analecta Malacitana* 9 (1986): 89-109.
- . "Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de textos nuevos". *Canente* 2 (2001): 83-161.
- Lara Garrido, José y Gaspar Garrote Bernal. *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga: Diputación Provincial, 1993, 2 vols.

- La Trulla de Bozes. *Francisco Guerrero. "Canciones y villanescas espirituales"*. Dir. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 2005.
- López-Fernández, Miguel, ed., Vicente Ripollés Pérez. *Música en torno al Motu proprio para la Catedral de Sevilla. Vol. 2. Obras para el oficio divino y otras piezas sacras*. Madrid: CSIC, 2019.
- Llorens Cisteró, José María y Karl H. Müller-Lancé, eds. *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera Omnia. Volumen III. Motetes I-XXII*. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología, 2017a.
- . eds. *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera Omnia. Volumen V. Misarum Liber Secundus*. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología, 2017b.
- Mal Lara, Juan de. *Obras completas II. Recebimiento. Descripción de la Galería Real*. Ed. Manuel Bernal Rodríguez. Madrid: Biblioteca Castro, 2005.
- . *Hércules animoso*. Ed. Francisco Javier Escobar Borrego. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015a, 3 vols.
- . *La Psyche*. Ed. Francisco Javier Escobar Borrego. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015b.
- Mallavibarrena, Raúl, dir., Musica Ficta y Ensemble Fontegara. *Francisco Guerrero, 1528-1599. Villanescas I-III. "Canciones y villanescas espirituales"*. Venecia 1589. Madrid: Enchiriadis, 2006-2007.
- Marchant Rivera, Alicia y Lorena Barco Cebrián, eds. *Escritura y sociedad: el clero*. Granada: Comares, 2017.
- Marchant Rivera, Alicia. *La cultura escrita de la clausura femenina española*. Granada: Comares, 2018.
- Navarro, Alberto. *Vicente Espinel: músico, poeta y novelista andaluz*. Salamanca: Universidad, 1977.
- Navas, José. "Vicente Espinel, músico". *Gibralfaro* 2 (1952): 151-154.
- Noone, Michael. "Toledo Cathedral's lost 'magnifique livre de messes' recovered, and 'new' works by Boluda, Palomares and Navarro". *Early Music* 34.4 (2006): 561-585.
- Osuna Lucena, M.^a Isabel. "Sobre un «latinista, poeta y músico...» llamado Vicente Espinel". *Laboratorio de Arte* 4 (1991): 129-148.
- Otaola González, Paloma. "De la afinación pitagórica a la afinación justa en la teoría musical del siglo XVI: Bizcargui y Salinas". *Revista de musicología* 15.2-3 (1992): 723-742.
- . "Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicentino y Salinas". *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC* 49 (1994): 127-158.

- . "Francisco Salinas y la Teoría modal en el siglo XVI". *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* 11.1-2 (1995): 367-386.
- . *El humanismo musical en Francisco Salinas*. Pamplona: Newbook Ediciones, 1997.
- . "Las fuentes en el *De musica libri septem* de Francisco Salinas (1577)". En *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, coord. María del Carmen Gómez Muntané. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 359-384.
- Pacheco, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación Provincial, 1985.
- Palomino Tizado, Natalia. "«Nunca hazañas de escuderos se escribieron». Porfía e imitación entre Cervantes y Espinel". *Anales Cervantinos* 53 (2021): 323-346.
- Pascual Barea, Joaquín. "El músico y poeta Pedro Fernández de Castilleja, maestro de capilla y de gramática griega y latina en Sevilla (c. 1487-1574)". *Calamus Renascens. Revista de humanismo y tradición clásica* 2 (2001): 311-346.
- Querol Gavaldá, Miguel y Vicente García. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera omnia. "Canciones y villanescas espirituales". Primera parte a cinco voces*. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología, 1955.
- . Querol Gavaldá, Miguel y Vicente García. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. "Canciones y villanescas espirituales". Segunda parte a cuatro y a tres voces*. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología, 1957.
- Restrepo, Margarita. "Propagando la Contrarreforma: los madrigales de Francisco Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589)". *Revista de musicología* 37.1 (2014): 141-168.
- Ruiz Jiménez, Juan. *Francisco Guerrero. Cinco canciones para ministriles*. Madrid: Fundación Especial Caja Madrid, Colección Patrimonio Musical Español, Número 5, 1999.
- . *La librería de Canto de Órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, D.L., 2007.
- Sánchez Herrero, José. *La Música Coral del Cabildo Catedral de Sevilla durante el siglo XVII. Estudio musicológico y analítico*. Sevilla: Universidad, 2013.
- Stevenson, Robert. *La música en la Catedral de Sevilla (1484-1606). Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 1985.

---. *La música en las Catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1992.

Suárez Martos, Juan María. *El rito de la salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombiana y el libro de polifonía nº 1*, 2ª ed. revisada, corregida y ampliada. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.



Diversas rimas de Vicente Espinel... / con el Arte Poetica, y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso Castellano... Madrid, por Luis Sanchez, 1591. Edición diferente de otra del mismo impresor y año. Copia digital realizada por la Biblioteca de Andalucía



San Juan de Puerto Rico, Abril 1990 © Gerardo Piña-Rosales

SAB (1841) Y LA LEY:
GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA
Y EL DEBATE JURÍDICO ABOLICIONISTA

RAÚL MARRERO-FENTE
University of Minnesota

MARÍA C. ALBIN
Independent scholar

Resumen: Gertrudis Gómez de Avellaneda elabora en su novela *Sab* (1841) un sólido argumento de crítica jurídica contra el sistema esclavista cubano a partir de la teoría del Derecho natural tomista. A través de la obra de ficción, la autora de *Sab* (1841) promueve un debate jurídico entre el derecho natural y el derecho positivo en torno a la institución de la esclavitud. En la sociedad católica cubana del siglo XIX el iusnaturalismo teológico de Santo Tomás de Aquino era el más adecuado para iniciar el debate jurídico abolicionista.

Palabras claves: abolicionismo, esclavitud, derecho natural, Santo Tomás de Aquino, literatura cubana, *Sab*, Gertrudis Gómez de Avellaneda

Abstract: Gertrudis Gómez de Avellaneda elaborates in her novel *Sab* (1841) a solid argument of legal criticism against the Cuban slave system based on the theory of Thomistic natural law. Through the work of fiction, the author of *Sab* (1841) promotes a legal debate between natural law and positive law around the institution of slavery. In 19th-century Cuba –a Cath-

olic society— Aquinas's Natural law was the most appropriate way to initiate the abolitionist legal debate.

Keywords: abolitionism, slavery, natural law, Santo Tomás de Aquino, Cuban literature, *Sab*, Gertrudis Gómez de Avellaneda

Introducción

Sab (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda es una obra clásica de la literatura universal, que aborda el tema de la esclavitud en el contexto amplio de la teoría del derecho natural de Santo Tomás de Aquino (1224-1274). Esta novela pionera del abolicionismo es la primera obra de ficción que escribe la autora siendo aún muy joven. El talento precoz de la escritora va acompañado del sólido argumento teológico-legal que elabora en la novela, basado en la doctrina tomista del derecho natural, el cual constituye una severa crítica a la esclavitud como institución jurídica y central de la sociedad colonial cubana. *Sab* (1841) fue la primera obra de ficción abolicionista en las Américas y España, anticipándose 11 años a la famosa novela de Harriet Beecher Stowe: *La Cabaña del tío Tom* (1852).¹ La narración abolicionista fue bosquejada en Puerto Príncipe, Cuba, la ciudad natal de la escritora, y redactada entre los años de 1836 y 1838. Finalmente, el texto pionero fue publicado en Madrid en 1841 (*Diario de la Marina*, 19 de septiembre de 1867, 2).

El tema de *Sab* (1841) es la esclavitud y se aborda a través de los dos protagonistas de la novela: el personaje principal femenino Carlota, la dueña de esclavos y el personaje de Sab, el mulato esclavo educado y con capacidad intelectual. Carlota es un personaje abolicionista que expresa su deseo de liberar a sus esclavos en varias ocasiones; mientras que Sab denuncia el carácter inhumano de la esclavitud en su carta-testamento. Ambos personajes condenan la esclavitud desde posturas similares a las tesis del derecho natural tomista.

¹ Para la bibliografía crítica sobre *Sab* (1841) ver Albin, Corbin y Marro-Fente.

La novela de Gómez de Avellaneda es un texto que desde sus inicios entra en conflicto con la ley: primero, al ser prohibida su circulación en Cuba por el Censor Regio de Imprenta en 1844, por contener doctrinas subversivas al sistema esclavista; y segundo, al formular la obra de ficción una crítica severa a la esclavitud disputando la legalidad de la institución. Gómez de Avellaneda demuestra que el problema central de la esclavitud es su relación con la ley, ya que la institución existe debido a que está permitida legalmente. Por lo tanto, la condena y denuncia al régimen esclavista hay que formularla desde el derecho.²

El argumento abolicionista de *Sab* (1841) es contundente e irrefutable. Gómez de Avellaneda resuelve la disputa clásica entre legalidad y moralidad porque cuestiona la institución de la esclavitud en sí misma. La escritora no se limita a denunciar únicamente el maltrato de que son objeto los esclavos (crítica moral); sino que al abordar la esclavitud como una institución jurídica (una institución social que legitima el derecho positivo) rechaza la justificación legal de su existencia y pone en evidencia la esencia antinatural de la misma. De esta manera Gómez de Avellaneda dirime la disputa clásica sobre la jerarquía entre legalidad o moralidad frente al problema de la esclavitud.³

² *Sab* (1841) aparece en un contexto legal importante. En primer lugar, la Audiencia Primada de América se trasladó en 1800 a Puerto Príncipe aumentando la cultura jurídica y el nivel intelectual de la ciudad, “lo que la convertiría en la capital jurídica del país, donde la presencia de oidores y letrados elevó el nivel cultural” (Marrero, 1990, 288). En segundo lugar, en julio de 1839 ocurre la sublevación esclava de la goleta *Amistad*, que transportaba esclavos ilegalmente desde África al puerto de La Guanaja en la costa norte de Puerto Príncipe. El barco es capturado por buques de guerra norteamericanos y llevado a los Estados Unidos. Este incidente dio lugar a un famoso caso legal en el Tribunal Supremo de los Estados Unidos, que otorgó la libertad a los esclavos y autorizó su regreso a África (García y Zeuske). El barco *Amistad* fue construido en el puerto de la Guanaja y desde ese lugar también se operaba el tráfico ilegal de esclavos (García y Zeuske, 2012, 22-24). En *Sab* (1841) Gómez de Avellaneda menciona el puerto de la Guanaja: “...pero Enrique no debe de llegar hasta mañana: mañana fue el día señalado para su vuelta de Guanaja” (117). La mención al puerto de Guanaja después del escándalo internacional del caso de la goleta *Amistad* es otra alusión en contra de la esclavitud en la novela.

³ Sobre la distinción entre legalidad y moralidad desde la filosofía del derecho ver Hervada, 1988, 295-303.

En la obra de ficción, Gómez de Avellaneda presenta la ley natural como el criterio primordial para juzgar la esclavitud, una institución legal que niega el principio de la dignidad humana que postula el derecho natural. La escritora presenta la esclavitud como una institución jurídica que es injusta e ilegítima, porque las leyes humanas que la autorizan se apartan de la ley ética natural como su fundamento. El derecho positivo reviste la institución de la esclavitud de "legalidad", pero como nos recuerda San Agustín: "*Lex injusta non est lex*", la ley injusta no es una verdadera ley. La ley natural participa de la ley eterna que es el origen de todo lo justo y legítimo. La ley injusta de la esclavitud en tanto no es una ley auténtica, es una transgresión de la justicia y un acto de violencia, por lo que no posee la fuerza moral del derecho y no obliga a su obediencia. El derecho natural se presenta como un criterio jurídico absoluto y supremo, de validez universal, que es invariable y eterno, el cual está por encima de las leyes positivas que legitiman la institución de la esclavitud (Hervada, 1981, 144-145; Carpintero, 2008, 369-393).

En su crítica al régimen esclavista, la escritora apela a esta ley superior en la que se funda el derecho natural, y en cuyos principios inmutables subyace el valor fundamental del ser humano y de la justicia infalible y absoluta. La novela promueve la abolición definitiva y total de la esclavitud al demostrar cómo la institución central de la sociedad colonial cubana, transgrede los preceptos universales e invariables de la ley natural a los que está subordinado el derecho positivo (constituye una grave transgresión de la ley natural).

Ley natural vs. Ley positiva: una lucha sempiterna en la Cuba del siglo XIX

Gómez de Avellaneda se inscribe en la tradición intelectual que se inicia en la antigüedad con el derecho romano, la cual considera la esclavitud como un fenómeno histórico que es una invención social, es decir, es una institución antinatural. En el texto más importante sobre la esclavitud del derecho ro-

mano, dicha práctica se presenta como una creación social del derecho positivo (*ius gentium*): “Como la libertad es de derecho natural y la esclavitud ha sido introducida por el derecho de gentes” (*Digesto* 12. 6. 64). Por otra parte, en la obra más importante de la tradición jurídica hispana, las *Siete Partidas*, se condena el carácter antinatural de la esclavitud: “Servidumbre es postura e establecimiento que hicieron antiguamente las gentes por la cual los hombres que eran naturalmente libres se hacen siervos e se meten a señorío de otro, contra razón de natura...” (4.21.1). En su crítica a la esclavitud, Gómez de Avellaneda se apoya en la fundamentación del origen antinatural de la institución que proviene del derecho natural – como vemos en los dos textos jurídicos antes citados—destacando la polémica entre el derecho natural que define la esclavitud como un fenómeno antinatural (una creación social); y el derecho positivo (*ius gentium*) que legitima y regula la institución esclavista. Este derecho positivo también tiene su origen en la voluntad humana (Hervada, 181, 107; Carpintero, 2008, 41-53).

Al contar la historia de su madre, Sab muestra que la esclavitud es una institución del derecho positivo (*ius gentium*), es decir, creada por la sociedad y contraria a la ley natural:

Mi madre vino al mundo en un país donde su color no era un signo de esclavitud: mi madre –repitió con cierto orgullo – nació libre y princesa. Bien lo saben todos aquellos que fueron como ella conducidos aquí de las costas del Congo por los traficantes de carne humana. Pero princesa en su país fue vendida en este como esclava. (109)⁴

Su madre, princesa en África era libre, pero fue capturada y vendida en Cuba como esclava. Sin embargo, el mulato esclavo insiste en que su progenitora era libre desde su nacimiento, es decir, libre por naturaleza. Acto seguido, el protagonista de la novela denuncia la trata esclavista, a la que alude con la frase “traficantes de carne humana”. Por último, Sab llama la atención sobre el aspecto puramente lucrativo de la esclavitud, como una transacción mercantil de compra y venta, en la que se le arrebató la libertad y se le despoja

⁴ Todas las citas de la novela pertenecen a la edición del 2001.

de su condición de persona al convertirlo en una “cosa”. En la obra de ficción Gómez de Avellaneda muestra que hay un vínculo indisoluble entre la esclavitud y el derecho; de ahí que la abolición sea un “proceso esencialmente jurídico” (Galván Rodríguez, 2014, 9). Al señalar la relación que existe entre el régimen esclavista y el ámbito legal, la autora pone de relieve la esencia de la esclavitud que es la deshumanización del esclavo, proceso que consiste en la pérdida de su condición de persona en el sentido ontológico y en su conversión en propiedad de otro. En esta declaración de Sab queda expuesta la degradación de la dignidad humana del esclavo, al ser convertido en objeto que posee un dueño: “No soy propietario ...Pertenezco... a aquella raza desventurada sin derechos de hombres...soy mulato y esclavo” (107-108). Esta cosificación del esclavo se expresa por medio del lenguaje jurídico, como el paso de la condición de sujeto de derecho (persona) –de acuerdo al derecho natural—, al de objeto de derecho (cosa) –según lo estipula el derecho de gentes. El esclavo era considerado una propiedad de su amo, y en tal sentido era un “objeto legal”, es decir, un “No-sujeto” en el discurso jurídico (Ramos, 1994, 327).⁵ El esclavo, despojado de su dignidad como criatura racional, creada a imagen y semejanza de Dios no es contemplado como un ser humano, sino como una “cosa” y una mercancía de compraventa. El derecho positivo, calificaba a los esclavos de “cosas muebles, pero especiales” porque tenían la capacidad de producir riquezas. En el discurso jurídico eran definidos con una despiadada precisión como “cosas o máquinas humanas” productoras de “frutos naturales e industriales” (Martínez Girón, 2014, 71-72).

A través de la obra de ficción, la autora de *Sab* (1841) promueve un debate jurídico entre el derecho natural y el derecho positivo en torno a la institución de la esclavitud. Gómez de

⁵ La novela de Gómez de Avellaneda inaugura el uso de la literatura abolicionista para condenar la esclavitud en Cuba. Es interesante que en este artículo Julio Ramos también analiza la crítica a la esclavitud que aparece en la autobiografía del esclavo cubano Juan Francisco Manzano. Ambas obras demuestran la importancia de la literatura como medio para enunciar las demandas de libertad abolicionistas en la Cuba del siglo XIX.

Avellaneda muestra la incompatibilidad de la esclavitud con la doctrina tomista del derecho natural, que coloca la dignidad del ser humano como el valor primordial de la sociedad. La escritora invalida y anula la plena validez jurídica que otorga el derecho positivo a la institución de la esclavitud al revestir un atentado perpetrado contra el ser humano, con la apariencia formal de la ley (Hervada, 1981, 11).

En *Sab* (1841), Gómez de Avellaneda defiende la dignidad del esclavo como ser humano, cuya humanidad es degradada por el régimen esclavista que lo cosifica y le arrebató su libertad. Al respecto, Javier Hervada explica que el tema del derecho natural es precisamente el valor y la dignidad del ser humano reducido a sus dimensiones jurídicas. El jurista reitera que “Hablar de derecho natural es hablar de la expresión jurídica del valor y de la dignidad” (Hervada, 1981, 13) de la persona; y alega que abordar la relación que existe entre el derecho natural y el positivo, implica analizar “las relaciones entre las leyes de los hombres y el valor y la dignidad de la persona humana que es su destinatario” (*Ibid.*). Refiriéndose al derecho natural como un criterio supremo que muestra la arbitrariedad de las leyes humanas, Hervada concluye que: “el perenne principio de la prevalencia del derecho natural sobre el derecho positivo” equivale a “la prevalencia -ante el derecho- de la dignidad humana sobre la prepotencia de los hombres”. Por lo tanto, el derecho natural que existe por encima del derecho positivo, introduce en el concepto del derecho y del Estado el valor fundamental y original del ser humano, ubicándolo en el vértice del orden social y del sistema jurídico (*Ibid.*).

La escritora muestra la incompatibilidad que existe entre la esclavitud y el derecho natural, el cual coloca la dignidad del ser humano, en tanto fundamento de todos los derechos de la persona, en el centro de la sociedad. En cambio, el principio esencial que rige la institución de la esclavitud es antagónico a la dignidad humana: la cosificación que niega el valor del esclavo como persona, arrebatándole los derechos inherentes a su propio ser, siendo la usurpación de su libertad la violación más grave. Al respecto, Javier Hervada aclara: “Cuando hablamos de derecho natural, de lo que estamos hablando es de que el hombre es la realidad central de la sociedad, de que el hombre

no se presenta ante los demás como un ser que pueda ser tratado a capricho, sino como un ser digno y exigente, portador de unos derechos que son inherentes a su propio ser" (11). Más adelante, insiste que en la dignidad del ser humano "se contiene el fundamento de todo derecho"; y prosigue aclarando que cuando no se respeta a la persona, entonces predomina la prepotencia y la injusticia, "aunque los instrumentos de éstas tengan forma de ley" (*Ibid.*).

El derecho natural es el fundamento del derecho positivo, lo cual implica que las leyes humanas están subordinadas a la ley natural. De ahí que el criterio supremo de la ley natural se imponga y predomine sobre los dictados de las leyes humanas, designando el orden justo por sí mismo que se sitúa por encima de cualquier injusticia y prepotencia amparada por el derecho positivo, como es el caso de la institución de la esclavitud.

La denuncia a la institución jurídica de la esclavitud, la hace el propio esclavo Sab cuando en su carta-testamento apela a la ley natural universal e inmutable, y superior a las leyes humanas que lo someten al oprobio del régimen esclavista. La esclavitud denigra su dignidad como ser humano y le usurpa su libertad. El mulato esclavo hace referencia a los preceptos eternos de esta ley natural y suprema que ubica la dignidad humana en el centro del orden social. En el pasaje a continuación, Sab expresa su sentir como esclavo, cuando alude al estatus de "no persona" que le ha sido impuesto como una "existencia de nulidad," pues ante la ley no existe como sujeto de derecho, sino simplemente como un objeto. En el siguiente fragmento, Gómez de Avellaneda recurre al motivo de la naturaleza como metáfora de la ley natural, es decir, como alegoría del derecho natural que se contrapone al derecho positivo. La escritora recurre a la equidad, un concepto central en la teoría del derecho natural de Santo Tomás de Aquino. El anhelo de que prevalezca la equidad en la sociedad colonial es para que se restablezca un orden social justo. Por lo tanto, la función de la equidad es implementar la justicia, promoviendo el bien común en la sociedad y el trato humano entre todas las personas (Hervada, 1981, 70).

¡Teresa! ¡Entonces recordé también que era vástago de una raza envilecida! ¡Entonces recordé que era mulato y esclavo...! Entonces mi corazón abrasado de amor y de celos, palpité también por primera vez de indignación, y maldije a la naturaleza que me condenó a una existencia de nulidad y oprobio; pero yo era injusto, Teresa porque la naturaleza no ha sido menos nuestra madre que la vuestra. ¿Rechúsa el sol su luz a las regiones que habita el negro salvaje? ¿Sécense los arroyos para no apagar su sed? ¿No tienen para él conciertos las aves, ni perfumes las flores?... Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la *equidad* de la madre común, que en vano les ha dicho: “¡Sois hermanos!” ¡Imbécil sociedad, que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla, y fundar nuestra dicha en su total ruina. (206; cursiva propia)

En el fragmento anterior de la carta-testamento, Sab alude al derecho natural basado en una ley suprema - la ley eterna - para invalidar las leyes positivas que legitiman y toleran la sujeción excesiva e injusta de un ser humano que es convertido en un bien material de otro. El mulato esclavo recurre al principio de la ley natural sobre la igualdad de todas las criaturas racionales, creadas a imagen y semejanza de Dios, *imago Dei* (*Génesis* 1.27), para denunciar la relación injusta e ilegítima de amo y esclavo, la cual es una grave violación de la dignidad humana.

Antonio Aranda aborda la relación que existe entre la doctrina teológica de la *imago Dei* y la ley natural. El teólogo comenta que la persona humana como imagen de Dios, constituye un concepto central para reflexionar en torno a los fundamentos de la ley natural (Aranda, 2011, 34). La reflexión agustiniana y tomista sobre la doctrina teológica de la *imago Dei* gira en torno al conocimiento, el amor y la participación de la criatura racional en la divinidad, en cuya imagen y semejanza ha sido creada (Aranda, 2011, 38). El estrecho vínculo entre la criatura racional, creada a imagen y semejanza de Dios, y la ley natural, implica que la persona humana como imagen divina, es titular de derechos naturales. El fundamento de la dignidad y de la plenitud del ser humano se deriva del concepto de la *imago Dei*. La criatura racional, al haber sido creada a imagen y semejanza de Dios, adquiere la condición de persona, la cual la hace titular de derechos inherentes a su naturaleza. De ahí que el fundamento de todo derecho de la persona se entienda a

partir de la doctrina teológica de la *imago Dei*: la imagen divina en el ser humano.

Sab proclama haber sido concebido a imagen y semejanza del Creador, quien le otorgó la capacidad de amar, el don de la racionalidad y de la libertad, que se expresan como anhelo de lo justo: “¿Es culpa mía si Dios me ha dotado de un corazón y de un alma? ¿Si me ha concedido ... el anhelo de lo justo ... Y si ha sido su voluntad que yo sufriese esta terrible lucha entre mi naturaleza y mi destino...” (269). Por esa razón invoca en varias ocasiones la justicia divina: “¡Dios de toda justicia!” (271); “sol de justicia” (272) y confiesa su deseo de: “anhelo de lo justo” (269).

Sab se nos presenta en la carta-testamento como un ser creado a imagen y semejanza de Dios, que posee un alma y un corazón que brinda la capacidad de amar. A pesar de estar condenado a la esclavitud por el derecho positivo, el mulato esclavo sabe que – de acuerdo a la ley natural— fue destinado por su Creador para ser una persona auténticamente libre, pues desde el primer capítulo de la novela afirma “que a veces es libre y noble el alma, aunque el cuerpo sea esclavo y villano” (108). Sab defiende su auténtica humanidad frente a la cosificación y al estado de indigencia de derechos al que ha sido sometido por la esclavitud, al aludir al concepto de la *imago Dei*, cuando se lamenta que a pesar de haber sido creado a imagen y semejanza de Dios, quien lo ha dotado también a él de un corazón (amor) y de un alma (intelecto, memoria y voluntad, según los términos utilizados por San Agustín); no se reconoce su dignidad humana como persona y le han sido usurpados sus derechos naturales. Sab clama: “...había en este corazón un germen fecundo de grandes sentimientos ... Esclavo he debido pensar como esclavo, ... hombre sin dignidad ni derechos...” (219).

En repetidas ocasiones en la novela, el mulato esclavo recurre al concepto de la *imago Dei* con el binomio alma – corazón para reiterar su dignidad humana como persona: el alma está asociada al intelecto y el corazón a la capacidad de amar de la criatura humana que lleva dentro de sí la imagen divina. Sab emite su queja: “En vano sentirán en su cabeza una fuerza pensadora, en vano en su pecho un corazón que palpita ...”. Superior a mi clase por mi naturaleza, inferior a las otras por

mi destino" (219). Por otro lado, el mismo Sab confiesa con profunda tristeza, que nadie jamás se percató del apasionado amor que sentía por su ama Carlota, junto a la cual se había criado, "porque no sospecharon nunca que el pobre esclavo tuviera un corazón de hombre" (205) y más adelante confirma que está dotado de un alma, pues alega que la misión de aquella mujer, tan bella y pura, era ser el ángel custodio enviado a la tierra para guiar y salvar su alma (205). Sab se presenta "ante los demás radicalmente vacío de derechos, en una total indigencia," (Hervada, 1981, 85) "a quien el mundo no concedía ningún derecho" (108). Sab alude a la esclavitud como un estado de indigencia de derechos, una situación de ignominia impuesta por la voluntad humana con sus leyes positivas, pues declara "mi esclavitud y en mi oprobio" y repite la denuncia a esta institución jurídica que lo somete a "una existencia de nulidad y oprobio" (205-06).

En su condena a la esclavitud, Sab alude a la imagen divina que Dios ha inscrito en él como criatura humana y a su vocación trascendente, de la cual ha sido desviado por las leyes humanas que le impusieron el destino del esclavo. El mulato esclavo contrasta el destino trascendente de la persona humana como imagen de Dios, con su facultad de conocimiento, su capacidad de amar y el don de la libertad, con el oprobio de la esclavitud, un destino de ignominia que le ha sido impuesto por la voluntad humana y sus leyes positivas. "Pero si no es Dios, Teresa, si son los hombres los que me han formado este destino, si ellos han cortado las alas que Dios concedió a mi alma, ... el destino que la providencia me había señalado, si ellos han hecho inútiles los dones de Dios, (...)" . Si son los hombres los que me han impuesto este horrible destino ..." (269-70).

El propio Sab expone la contradicción que existe entre la ley natural y el derecho positivo con respecto a la dignidad humana del esclavo. Mientras que la ley natural, en tanto participación racional de la ley eterna, proclama la dignidad inherente e igual de todas las personas; las leyes humanas y temporales con sus "códigos inicuos" despojan al esclavo de su dignidad como criatura racional, quien en su infame cautiverio, sujeción y servidumbre debe "olvidarse de que es hombre," asumiendo con resignación el trato como una cosa que otro posee; y una

vez que su libertad es usurpada, acepta su condición de esclavo que consiste en obedecer siempre a su dueño, abdicando su dignidad humana para convertirse en un objeto que es la propiedad de un amo. A nuestro juicio, este es el pasaje más importante de la novela porque presenta el derecho natural tomista como razón jurídica en la crítica a la esclavitud que aparece en la novela:

¿El gran jefe de esta gran familia humana, habrá establecido diferentes leyes para los que nacen con la tez negra y la tez blanca? ¿No tienen todos las mismas necesidades, las mismas pasiones, los mismos defectos? ¿Por qué pues tendrán unos el derecho de esclavizar y los otros la obligación de obedecer? Dios, cuya mano suprema ha repartido sus beneficios con equidad sobre todos los países del globo, que hace salir al sol para toda su gran familia dispersa sobre la tierra, que ha escrito el gran dogma de la igualdad sobre la tumba; ¿Dios podrá sancionar los *códigos inicuos* en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra dirán al esclavo, «tu deber es sufrir: la virtud del esclavo es olvidarse de que es hombre, ..., abdicar la dignidad con que le ha revestido, y besar la mano que imprime el sello de la infamia?» No, los hombres mienten: la virtud no existe entre ellos. (265; cursiva propia)

Sab denomina “códigos inicuos” a las leyes positivas que brindan una apariencia de legalidad a la esclavitud. En la *Suma Teológica*, Santo Tomás de Aquino hace referencia a estas leyes injustas como inicuas: “La ley humana tiene razón de ley en la medida en que es conforme a la recta razón; en este sentido es claro que procede de la ley eterna. En la medida en que se aparta de la razón se denomina ley inicua, y en este sentido no tiene razón de ley” (I-II q.93 a.3 ad 2). Sab reconoce que la esencia de la esclavitud como una grave violación de la justicia, reside en la idea de que el esclavo debe “abdicar la dignidad con que le ha revestido” Dios.

Es necesario destacar que el derecho natural tomista fue explicado y propagado en Cuba por el Padre Félix Varela (1788-1853) sacerdote, teólogo, filósofo y educador en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio de La Habana. En 1818 Varela publica *Lecciones de Filosofía* donde aparece un capítulo dedicado al Derecho Natural, que es la base del argumento

teológico-jurídico contra la esclavitud en *Sab* (1841). El Padre Varela también redacta una *Memoria* y un *Proyecto* de Decreto de abolición de la esclavitud para presentarlas ante las Cortes de Cádiz, pero como las mismas fueron disueltas en 1823 su proyecto nunca pudo presentarse. En la sociedad decimonónica cubana, los seres humanos eran “considerados desiguales en valor y dignidad”, pues se dividía en “estratos de personas o estados” que asignaban a cada uno “una condición estable y difícilmente cambiante”. Se establecía una clara “distinción entre libres y esclavos” (Hervada, 1981, 123). En la sociedad católica cubana del siglo XIX el ius naturalismo teológico de Santo Tomás era el más adecuado para iniciar el debate jurídico abolicionista. Por esa razón Gertrudis Gómez de Avellaneda elabora en su novela *Sab* (1841) un sólido argumento de crítica jurídica contra el sistema esclavista cubano a partir de la teoría del Derecho natural tomista.

A través del mulato esclavo, Gómez de Avellaneda sitúa en la dignidad del ser humano “el fundamento de todo derecho” (Hervada, 1981, 11), por lo que cualquier ultraje perpetrado en su contra constituye una injusticia. De acuerdo al derecho natural, una de las fórmulas clásicas de la justicia consiste en *dar a cada uno lo suyo* (Hervada, 1981, 31-40). Es por ello que el protagonista de la novela invoca la justicia divina, absoluta e infalible, la cual propiciará la regeneración de la sociedad esclavista decadente y corrupta.

El argumento abolicionista de Gómez de Avellaneda se basa en el tratado sobre la ley de la *Suma Teológica* de Aquino, quien establece que la ley humana jamás debe de transgredir los preceptos inmutables y superiores de la ley natural. Por consiguiente, la ley positiva promulgada por una autoridad legítima está siempre subordinada al criterio superior de la ley natural. En su condena al régimen esclavista, Gómez de Avellaneda se refiere al postulado de Aquino: una ley injusta es aquella ley humana que no tiene como origen la ley natural, la cual participa de la ley eterna que es el fundamento de todo lo justo y legítimo.

El derecho natural desde la doctrina teológica de Aquino, su principal teórico, establece que existen tres clases de leyes o sistemas jurídicos que se derivan jerárquicamente el uno

del otro. La ley eterna que es la razón divina que gobierna el mundo físico y moral, puesta por Dios, como Creador y Ordenador del cosmos, en la naturaleza del ser humano. La ley natural que es la participación de la ley eterna en la criatura racional. El ser humano posee el conocimiento de los preceptos de la ley natural, es decir, de lo que manda o prohíbe, por medio de la razón, que le permite discernir entre el bien y el mal. Por último, la ley humana que se deriva racionalmente de la ley natural (Hervada, 1981, 144-145).

El pensamiento tomista es una síntesis admirable de las doctrinas de San Pablo y San Agustín en relación al derecho natural.⁶ El apóstol San Pablo fue el primero que habló de la ley eterna que está inscrita en el corazón humano. San Agustín se apoya en la sentencia paulina al evocar la existencia de un orden moral objetivo, pues alega que “No hay perversidad capaz de borrar la ley impresa en nuestro corazón” (Truyol 264). El teólogo define la ley eterna (*lex aeterna*) como “la razón divina y la voluntad de Dios” (*ratio divina vel voluntas Dei*) que rige y ordena el cosmos con todas sus criaturas. La ley eterna que rige el orden natural, debe de ser acatada libremente por el ser humano (Truyol, 1995, 264).

Por otra parte, Aquino define la ley eterna como la “razón de la divina sabiduría en cuanto dirige toda acción, todo movimiento” (Truyol, 1995, 366). Para ambos teólogos, la ley eterna es la sabiduría divina en tanto principio ordenador de todo lo creado. Por lo tanto, la ley eterna, universal e inmutable, es también el fundamento de todo lo que es justo y legítimo. Aquino establece que la ley natural es la “participación de la ley eterna en la criatura racional”, y se refiere a la ley eterna como el acto supremo de razón práctica de un Creador omnipotente y benévolo que ordena libremente la totalidad de su creación (*Suma Teológica* I-II, cuestión 91, artículo 1). La participación de las criaturas racionales en la ley eterna, como un acto

⁶ Sobre la extensa historia de reflexión en torno a la ley natural desde el pensamiento de San Pablo, San Agustín y Santo Tomás y su importancia en la elaboración del derecho natural teológico en el siglo XIX que sirve de base a la crítica de Gómez de Avellaneda a la esclavitud ver Carpiñero, 2008, 357-369.

de voluntad propia es lo que se denomina ley natural (Truyol, 1995, 367). En el pensamiento agustiniano la ley eterna se refleja en la intimidad de la conciencia individual como ley ética natural (Truyol, 1995, 264), que se convierte en el fundamento de las leyes humanas (o temporales), “de tal suerte, que nada en éstas es justo y legítimo, que no se derive de aquélla” (Truyol, 1995, 265). Por consiguiente, el derecho positivo se basa en el derecho natural, el cual es a su vez un aspecto de la ley eterna (Truyol, 1995, 265).

El argumento sólido y persuasivo de *Sab* (1841) para promover la causa abolicionista consiste en apelar al derecho natural para mostrar que la esclavitud, aunque es una institución jurídica, no es justa ni legítima, pues transgrede los preceptos de la ley natural. El derecho natural provee un argumento definitivo e irrefutable contra la existencia de la esclavitud, una institución jurídica injusta e ilegítima: el criterio superior de la ley natural anula la validez y fuerza legal de este conjunto de normas y relaciones jurídicas del derecho positivo que ordenan y regulan el régimen esclavista. El fuerte mensaje abolicionista de la novela basado en la doctrina tomista del derecho natural y en el pensamiento de San Agustín, anula la validez jurídica que le adjudican las leyes humanas a la institución de la esclavitud.

Gómez de Avellaneda invoca la ley natural como criterio superior para derogar la legislación humana que autoriza y legitima la esclavitud como una institución jurídica de la sociedad. La esclavitud se define como aquella institución jurídica por la cual un ser humano, en calidad de cosa, pertenece a otro individuo, quien puede disponer a su antojo del esclavo como si se tratara de cualquier objeto de su patrimonio. Mientras que el esclavo es aquel al que la ley positiva priva de su libertad, siendo su único destino servir al amo que es su dueño y tal destino define su condición. En la novela abolicionista, el mulato esclavo Sab se lamenta de esta condición de sujeción y servidumbre impuesta por el derecho positivo:

Pero si no es Dios, Teresa, si son los hombres los que me han formado este destino, si ellos han cortado las alas que Dios concedió a mi alma, si ellos han levantado un muro de errores y preocupaciones

entre mí y el destino que la providencia me había señalado, si ellos han hecho inútiles los dones de Dios... Si son los hombres los que me han impuesto este horrible destino, ellos son los que deben temer al presentarse delante de Dios: pues tienen que dar una cuenta terrible, porque han contraído una responsabilidad inmensa. (270)

En la novela, Gómez de Avellaneda establece la distinción que existe entre el derecho natural al que alude como "santas leyes" y el derecho positivo al que se refiere con la frase "yugo de las leyes humanas" (271). La autora de *Sab* (1841) denuncia las leyes positivas que otorgan legitimidad y regulan la institución de la esclavitud en la sociedad colonial cubana. El fragmento siguiente cuestiona la validez legal del régimen esclavista al enfatizar la oposición que existe entre las leyes humanas ("el yugo de las leyes humanas") que justifican y toleran el cautiverio y la opresión de la esclavitud y la ley natural que al participar de la ley eterna ("santas leyes") se basa en la justicia absoluta e infalible de Dios: "¡Oh!, yo te compadezco Carlota, ... pero no te vuelvas nunca contra Dios, ni equivoques con sus santas leyes las leyes de los hombres" (271). Las últimas dos líneas del pasaje anterior aluden a la responsabilidad moral de toda criatura racional, quien posee como advierte San Agustín la facultad de discernir el bien del mal, lo justo y lo legítimo, de lo injusto e ilícito; ya que la ley eterna se halla inscrita en el corazón humano del que nunca se desvanece (Truyol, 1995, 265).

Gómez de Avellaneda formula una vez más una mordaz y devastadora crítica a la esclavitud, al exponer la degradación física y moral de la dignidad humana cuando se condena a una persona a este sistema infame de cautiverio, sujeción y explotación. La escritora llama la atención del público lector sobre el proceso de deshumanización del esclavo al que compara con una "bestia de carga" envilecida. En el pasaje a continuación, la autora de *Sab* (1841) muestra cómo el régimen esclavista degrada y corrompe la condición humana del esclavo, como criatura racional al denigrarlo al estado inferior de una fiera salvaje e irracional. Sab, el mulato esclavo, protagonista de la novela, toma la palabra:

–Yo no tengo padre ni madre..., soy solo en el mundo: nadie llorará mi muerte. No tengo tampoco una patria que defender, porque los esclavos no tienen patria; no tengo deberes que cumplir, porque los deberes del esclavo son los deberes de la bestia de carga, que anda mientras puede y se echa a tierra cuando ya no puede más. Si al menos los hombres blancos, que desechan de sus sociedades al que nació teñida la tez de un color diferente, le dejasen tranquilo en sus bosques, allá tendría patria y amores.... Pero, ¡ah!, al negro se rehusa lo que es concedido a las bestias feroces, a quienes le igualan; porque a ellas se les deja vivir entre los montes donde nacieron y al negro se le arranca de los suyos. Esclavo envilecido legará por herencia a sus hijos esclavitud y envilecimiento, y esos hijos desgraciados pedirán en vano la vida selvática de sus padres. Para mayor tormento serán condenados a ver hombres como ellos, para los cuales la fortuna y la ambición abren mil caminos de gloria y de poder;... En vano sentirán en su cabeza una fuerza pensadora, en vano en su pecho un corazón que palpita,... porque para ellos todos los caminos están cerrados, todas las esperanzas destruidas. ¡Teresa!, esa es mi suerte. Superior a mi clase por mi naturaleza, inferior a las otras por mi destino, estoy solo en el mundo. (219)

Sab reivindica su dignidad como ser humano al evocar el concepto de *Imago Dei* que postula el derecho natural, según el cual todas las criaturas racionales son creadas a imagen y semejanza de Dios (*Génesis* 1:27), por lo que están dotadas de inteligencia y libre albedrío (Aranda, 2011, 33-50). Por consiguiente, la ley natural reconoce que cada persona posee la facultad de la razón y el atributo de la libertad similares a la naturaleza divina (*Suma Teológica* I-II, "Prólogo", cuestión 91, artículo 2) (Truyol, 1995, 105). Con la siguiente pregunta retórica, el mulato esclavo apela al derecho natural como un criterio superior al positivo para denunciar la condición de esclavo que le han impuesto las leyes humanas, al despojarlo de su dignidad como criatura racional: "¿Es culpa mía si Dios me ha dotado de un corazón y de un alma?" (269). Sab aclara que su fatal destino, no le fue asignado por el Creador, sino sometido desde su nacimiento al yugo de la opresión por las leyes injustas de los hombres.

El aforismo de San Agustín que establece que una ley injusta no es una verdadera ley, cobra eco en la teoría del derecho natural de Aquino. En su obra cumbre, *Suma Teológica*, Aquino invoca la sentencia agustiniana como una proposición central

de su pensamiento: “una ley injusta no es - o no parece ser - una verdadera ley” (“*Lex injusta non est lex*”) (*Suma Teológica* 1-2, cuestión 96, artículo 4) (George, 2009, 62). Por lo tanto, en el pensamiento de Agustín y Aquino una ley injusta no es una ley auténtica ni verdadera, sino un acto de violencia que transgrede la justicia y se opone al bien común. De ahí que la ley injusta no posea la fuerza moral del derecho, por lo que no obliga a la conciencia a que la acate, y su validez jurídica se puede anular desde la ley natural.

En la novela, Gómez de Avellaneda presenta la esclavitud como una institución legal injusta y violenta, la cual carece de la fuerza moral de una ley auténtica y verdadera (Agustín, Aquino). El régimen esclavista no persigue el bienestar de la sociedad, pues promueve la degradación moral de sus integrantes. La autora de *Sab* (1841) concluye que la esclavitud es “una sentencia de muerte moral” (267). La escritora denuncia la degradación de la dignidad humana del esclavo: “Pero, ¡ah!, al negro se rehúsa lo que es concedido a las bestias feroces, a quienes le igualan; porque a ellas se les deja vivir entre los montes donde nacieron y al negro se le arranca de los suyos. Esclavo envilecido, legará por herencia a sus hijos esclavitud y envilecimiento” (219).

Las leyes humanas presentan la institución de la esclavitud como una práctica lícita, encubriendo la injusticia e ilegitimidad de una relación jurídica que se basa en el derecho de propiedad del amo sobre el esclavo. La práctica de poseer por la fuerza a otro ser humano, es en sí misma un acto de violencia y el degradar la dignidad humana del esclavo, cuya libertad le ha sido arrebatada, constituye una violación de la justicia. Por lo tanto, la esclavitud por su injusticia no es una ley auténtica ni verdadera. La resistencia a la ley injusta es un deber ineludible cuando ésta atenta contra un bien divino, que en el caso de la esclavitud es la dignidad del ser humano, creado a imagen y semejanza de Dios (Aranda, 2011, 38-41).

La doctrina del derecho natural de Aquino explora la cuestión fundamental de la obligación moral de la ley ante la conciencia (George, 2009, 62). Partiendo de la premisa de que la ley justa es aquella que promueve el bien común y la plena realización del individuo, el teólogo se plantea el dilema de si

existe o no la obligación moral de acatar una legislación injusta, que define como una ley que no es verdadera ni auténtica (124). Aquino concluye que aquellas leyes que a causa de “su injusticia menoscaban el bien común en lugar de servirlo, carecen de la justificación moral del derecho”; y en este sentido, las leyes injustas son “actos de violencia en lugar de leyes” (*Suma Teológica* I-II, cuestión 96, artículo 4). Por consiguiente, la ley injusta no posee la fuerza moral del derecho y no obliga en conciencia a su observancia (*Suma Teológica* I-II, cuestión 60, artículo 5). De acuerdo a su teoría jurídica, la injusticia de una ley la priva de su carácter “legalmente obligatorio”. La doctrina tomista del derecho natural establece la inobservancia de la ley injusta: nunca se debe obedecer una ley que exija hacer algo que es injusto o moralmente malo (*Suma Teológica* II-II, cuestión 60, artículo 5). Aquino postula que la ley injusta, en tanto, es una manifestación de la tiranía, lejos de crear una obligación de obediencia genera el derecho a la resistencia (*Suma Teológica* I-II, cuestión 92, artículo 1) (George, 2009, 64-65).

Siguiendo la premisa tomista, Gómez de Avellaneda reitera en *Sab* (1841) el derecho a la resistencia, es decir, a la inobservancia de la ley injusta de la esclavitud, como una obligación moral. En la novela, el mulato esclavo Sab y su dueña Carlota, ambos se resisten ante la ley injusta que legitima la institución de la esclavitud. Al respecto afirma Sab:

¡Y estas son las leyes de los hombres, y Dios calla...y Dios las sufre!
 ¡Oh adoremos sus juicios inescrutables... ¿quién puede comprenderlos?... Pero no, no siempre callarás, ¡Dios de toda justicia! No siempre reinaréis en el mundo, error, ignorancia y absurdas preocupaciones: vuestra decrepitud anuncia vuestra ruina. La palabra de salvación resonará por toda la extensión de la tierra: los viejos ídolos caerán de sus inmundos altares y el trono de la justicia se alzará brillante, sobre las ruinas de las viejas sociedades. Sí, una voz celestial me lo anuncia. En vano, me dice, en vano lucharán los viejos elementos del mundo moral contra el principio regenerador: en vano habrá en la terrible lucha días de oscuridad y horas de desaliento...el día de la verdad amanecerá claro y brillante...Sí, el sol de la justicia no está lejos. La tierra le espera para rejuvenecer a su luz: los hombres llevarán un sello divino, y el ángel de la poesía radiará sus rayos sobre el nuevo reinado de la inteligencia. (271-272)

La determinación de Carlota de restituir la libertad a todos sus esclavos constituye un acto de desobediencia de la ley injusta de la esclavitud. A través de Carlota, el personaje abolicionista de la obra, la escritora cuestiona la validez jurídica de la institución de la esclavitud. La dueña de Sab emite un juicio moral respecto a la esclavitud en base a una exigencia de justicia que invalida la justificación económica del régimen esclavista, al confesar su resolución de liberar a todos sus esclavos: “Cuando yo sea la esposa de Enrique ... ningún infeliz respirará a mi lado el aire emponzoñado de la esclavitud. Daremos libertad a todos nuestros negros. ¿Qué importa ser menos ricos?” (146). Gómez de Avellaneda invalida la justificación económica de la esclavitud en *Sab* (1841), a través de la propuesta de un acto de manumisión masiva sin compensación: la insólita resolución de Carlota de conceder la libertad a todos sus esclavos. El juicio moral y la exigencia de justicia invalidan el argumento económico a favor del sistema esclavista al presentar la opción moralmente correcta de restituir el derecho de libertad a quienes les había sido usurpado.

Por otra parte, Sab, sintiéndose “desgraciado”, imagina una sublevación de esclavos en contra de sus opresores como un acto de resistencia ante las leyes positivas que legitiman la esclavitud: “He pensado también en armar contra nuestros opresores, los brazos encadenados de sus víctimas; arrojar en medio de ellos el terrible grito de libertad y venganza; bañarme en sangre de blancos; hollar con mis pies sus cadáveres y sus leyes y perecer yo mismo entre sus ruinas” (209). Gómez de Avellaneda condena la institución de la esclavitud desde el punto de vista de los derechos naturales, que son inherentes e inalienables para todos los seres humanos, cuando le da voz al esclavo Sab que declara: “Pertenezco..., a aquella raza desventurada sin derechos de hombres ... soy mulato y esclavo” (107-108).

La relación amo/esclavo se basaba en el derecho de propiedad del dueño sobre el siervo. El derecho de posesión del amo se sustenta en la cosificación del esclavo: un proceso de deshumanización que transforma al siervo en un bien material, al que se le asigna un valor en el mercado. El dueño tenía el derecho de utilizar la fuerza laboral del esclavo sin limitación

de tiempo, e incluso de recurrir a la violencia para extraer los frutos de su trabajo forzado (Osterhammel, 2015, 984).

En otro pasaje de la novela, el mulato esclavo se queja de no disfrutar de los mismos derechos y deberes de los ciudadanos de una nación, pues Sab confiesa su anhelo de luchar y sacrificar su vida por la liberación de la patria:

Yo encontraba muy bello el destino de aquellos hombres que combatían y morían por su patria. Como un caballo belicoso que oye el sonido del clarín me agitaba con un ardor salvaje a los grandes nombres de la patria y libertad: mi corazón se dilataba, ... y mi alma se lanzaba a aquellos hermosos destinos hasta que un súbito y desolante recuerdo venía a decirme al oído: «Eres mulato y esclavo»..., pero, ¡ay!, aquel vasallo o aquel plebeyo eran libres, y sus rostros no tenían la señal de reprobación. ... ¿Pero qué podía el esclavo a quien el destino no abría ninguna senda, a quien el mundo no concedía ningún derecho ? Su color era el sello de una fatalidad eterna, una sentencia de muerte moral. (267)

La escritora denuncia en la novela el “código inicuo” de la esclavitud como un cuerpo de normas y preceptos jurídicos del derecho positivo que legitima una institución que transgrede la ley natural. El mulato esclavo Sab impugna las leyes positivas que adjudican legalidad al régimen esclavista y toleran el ultraje a la dignidad humana, al formular la pregunta retórica: “¿Dios podrá sancionar los códigos inicuos en los que el hombre funda sus derechos para comprar y vender al hombre, y sus intérpretes en la tierra ...” (265).

Las líneas siguientes se refieren a la explotación sin piedad del esclavo como mano de obra forzada en el ingenio azucarero y a la denigración física y moral a la que se ve sometido: “¡Ah!, sí; es un cruel espectáculo la vista de la humanidad degradada, de hombres convertidos en brutos, que llevan en su frente la marca de la esclavitud y en su alma la desesperación del infierno” (106). La escritora expone el proceso de deshumanización que caracteriza el sistema esclavista, pues la degradación de la dignidad humana bestializa a la criatura racional.

La estrategia retórica que utiliza Gómez de Avellaneda para denunciar la esclavitud como un despiadado ultraje a la dignidad del esclavo, consiste en presentar la dimensión

profundamente humana y la espiritualidad cristiana de Sab. A través del título Sab, Gómez de Avellaneda resalta la dimensión humana del esclavo al que le da un nombre, enfatizando su dignidad humana, a la vez que personaliza su protagonista ante el público. La escritora presenta a los lectores el calvario de su sufrimiento: los conflictos, aspiraciones, decepciones y anhelos de este personaje de una profunda y extraordinaria humanidad. Gómez de Avellaneda no presenta a Sab como un personaje sentimental idealizado, sino como un ser humano que a pesar de estar sometido a la condición de esclavo es capaz de albergar sentimientos nobles y elevados ideales; lo cual acentúa su profunda y extraordinaria humanidad frente al trato que se le da, en tanto una cosa que posee un dueño: “Él era mulato, es verdad, y nació esclavo: pero tenía también un bello corazón, Enrique, y su alma era tan noble, tan elevada como la tuya, como todas las almas nobles y elevadas” (251).

El sistema esclavista viola la dignidad humana y los derechos fundamentales del esclavo, también impide su desarrollo como sujeto racional y moral. En las líneas siguientes Sab se refiere a la degradación física y moral de la persona que está sometida a la esclavitud; una institución jurídica que impide el cultivo de la virtud y ahoga la grandeza del ser humano, en tanto criatura creada a imagen y semejanza de Dios:

... había en este corazón un germen fecundo de grandes sentimientos. Si mi destino no los hubiera sofocado, si la abyección del hombre físico no se hubiera opuesto constantemente al desarrollo del hombre moral, acaso hubiera sido yo grande y virtuoso. Esclavo he debido pensar como esclavo, porque el hombre sin dignidad ni derechos, no puede conservar sentimientos nobles. (218)

La concepción de la persona como la unidad entre el cuerpo y el alma, a la que se refieren las citas siguientes, pone de relieve la humanidad del esclavo: “Es ...que a veces es libre y noble el alma, aunque el cuerpo sea esclavo y villano” (108); el alma “...que se encerraba en el cuerpo de un ser degradado, proscrito por la sociedad, envilecido por los hombres...” (211). La escritora presenta a Sab no sólo como un ser material y corpóreo, sino insiste en la dimensión espiritual, al destacar

la facultad superior de su alma que es inmortal e incorruptible (Aquino). Por lo tanto, la escritora reivindica la dignidad humana del esclavo, la cual debe de ser amparada por los preceptos del derecho natural. Gómez de Avellaneda opone a la cosificación del esclavo como propiedad de un dueño, la extraordinaria dimensión humana de Sab: el mulato esclavo es una persona con cuerpo y alma. Para entender la posición de la autora, es necesario analizar, que significa persona para el derecho natural: “¿Qué es ser persona? Una persona es un ser, que es ser tan intensamente -de tal manera es ser-, que domina su propio ser. Por eso la persona es *sui iuris*, dueña de su propio ser. El propio dominio -en su radicalidad ontológica- es el distintivo del ser personal y el fundamento de su dignidad” (Hervada, 1981, 64). Gómez de Avellaneda pone en evidencia en el pasaje de la carta de despedida de Sab, que el mulato esclavo es una persona ya que posee la facultad de razonar, piensa y cultiva su mundo interior, que en última instancia solo le pertenece, a pesar de su condición de esclavo. La escritora insiste en que Sab es una persona, no es una cosa que otro posee. En sentido metafísico, según explica Hervada, lo que distingue a “la persona es la posesión de su ser y la incapacidad ontológica de ser pertenencia ajena” (83). Por ejemplo, cuando Sab comparte con Teresa, sus pensamientos, sueños y aspiraciones, se nos revela como “un ser dueño de sí” (Hervada, 1981, 83), con una dimensión espiritual que solo le pertenece a él. Como persona que es “todos los bienes inherentes a su propio ser son objeto de su dominio” (*Ibid.*), en particular su libertad, de la cual ha sido privado “por vía de fuerza y violencia,” por medio de la ley injusta de la esclavitud, “lesionando su estatuto ontológico de persona, ya que la libertad es un derecho natural que la persona tiene en virtud de su naturaleza” (*Ibid.*).

Sab (1841) y la restitución de la libertad: Las prácticas de la coartación y la manumisión

La novela no se limita a describir y denunciar el maltrato y la explotación que padecían los esclavos, lo cual es

una manifestación externa del mal del régimen esclavista; sino que revela la esencia de ese mal al cuestionar la validez jurídica de la institución. El origen de la injusticia e ilegalidad del régimen esclavista se basa en su despiadado ultraje a la dignidad humana, de donde emanan todos los derechos de la persona, como denuncia Sab en este pasaje: “¡Quitadme estos hierros!”, gritaba en mi delirio: “¡quitadme esta marca de infamia!, yo me elevaré sobre vosotros hombres orgullosos: yo conquistaré para mi amada un nombre, un destino, un trono” (268).

La obra de ficción no sólo condena la esclavitud y la trata a la que alude con la frase “traficantes de carne humana”, sino que va más allá al ofrecer soluciones inmediatas para ir desmontando los cimientos de la institución, hasta lograr su abolición total y definitiva, al mismo tiempo que promovía la lucha para lograr la abolición total y definitiva de la esclavitud. La novela ficcionaliza prácticas consuetudinarias como estrategias abolicionistas para ir desmantelando el sistema esclavista, tales como la coartación y la manumisión que constituían modos para restituir la libertad a los esclavos. Además, en *Sab* (1841) la escritora se anticipa por casi tres décadas a la promulgación de la Ley Moret de 1870, al sugerir la adopción del principio jurídico de la libertad de vientres como una medida abolicionista de restitución de libertad.

La Ley Moret o de Vientres Libres de 1870 fue el “punto culminante de la legislación española en la isla de Cuba” con respecto al proceso de abolición de la esclavitud (Perera y Meriño, 2009, 62-67). El primer artículo de la Ley Moret declaraba legalmente libres a todos los hijos de madres esclavas que nacieran después de la publicación de esta ley. En la legislación previa, los hijos seguían el estatuto legal de la madre: si ella era esclava ellos también eran esclavos (*partus sequitur ventrem*) (*Digesto* 1.5.5.3; *Partidas* 2.21.4). Las líneas siguientes aluden al principio *partus sequitur ventrem*, por medio del cual los nacidos de mujer esclava eran declarados esclavos desde su nacimiento. Por este medio el hijo de una esclava pasaba a formar parte del patrimonio del dueño de su madre. Sab se lamenta: “¡Mi libertad!... sin duda es cosa muy dulce la liber-

tad ... pero yo nací esclavo: era esclavo desde el vientre de mi madre..." (110).

En el siguiente fragmento de la novela, la escritora denuncia el que la transmisión de la condición de esclavo fuera hereditaria por vía materna y la práctica de vender a los recién nacidos a otros dueños, separándolos de sus madres. Carlota no sólo emite su condena al principio jurídico del *partus sequitur ventrem*, sino que también critica la deshumanización del esclavo, cuya dignidad humana es degradada al ser vendido y comprado como una bestia irracional: "¡Pobres infelices! ... Se juzgan afortunados, porque no se les prodigan palos e injurias, y comen tranquilamente el pan de la esclavitud. Se juzgan afortunados y son esclavos sus hijos antes de salir del vientre de sus madres, y los ven vender luego como a bestias irracionales... ¡a sus hijos, carne y sangre suya!" (146).

La idea de otorgar la libertad a los hijos nacidos de mujeres esclavas que sugiere Gómez Avellaneda en el pasaje anterior, anticipa la ley de vientres libres para Cuba: La Ley Moret, promulgada el 4 de julio de 1870. *Sab* (1841) ficcionaliza estrategias abolicionistas en el ámbito del derecho consuetudinario para promover la emancipación de los esclavos en Cuba, las cuales serían codificadas en el Reglamento Valdés de 1842, un año después de la publicación de la novela en Madrid en 1841. La coartación y la manumisión como los modos de restituir la libertad a los esclavos, propuestos en la novela, fueron incorporados en los artículos del Reglamento de Esclavos de 1842, el cual les otorgó fuerza de ley a estas prácticas de costumbre (Perera y Meriño, 2009, 59).

Las prácticas de coartación y manumisión del derecho consuetudinario que promueve la novela, permitían al esclavo comprar su libertad a plazos y cambiar de amos de acuerdo a su voluntad; e incluso el mismo dueño podía concederle la libertad como un acto de manumisión graciosa. Gómez de Avellaneda alude a la coartación en un pasaje de *Sab* (1841) en el que utiliza como astucia retórica la situación de la mujer casada para resaltar la facultad que tenían los esclavos de recuperar su libertad, al pagar una suma acordada y de cambiar de amo:

¡Oh!, ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. ... eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad. (271)

A través del personaje femenino principal de *Sab* (1841), Gómez de Avellaneda llama la atención del público sobre la amplia repercusión que podía tener la práctica de la manumisión graciosa, en acelerar el proceso de la abolición de la esclavitud en Cuba. Carlota, el personaje abolicionista de la novela, recurre en dos ocasiones a dicha práctica. Por ejemplo, cuando la joven le restituye la libertad al mulato esclavo en un acto de manumisión graciosa, en el que Carlota proclama la liberación de Sab: —“¡Amigo mío! ¡Mi ángel de consolación! —exclamaba: bendígate el cielo!...ya eres libre, yo lo quiero. (...) — Eres libre— repitió ella fijando en él su mirada sorprendida...” (139). La escritora lleva la práctica de la manumisión graciosa, por medio de la cual un amo por voluntad propia concede la libertad a su esclavo, sin condición ni compensación financiera, hasta sus límites con la inusitada resolución de Carlota de liberar a todos sus esclavos:

Cuando yo sea la esposa de Enrique —añadió después de un momento de silencio —ningún infeliz respirará a mi lado el aire emponzoñado de la esclavitud. Daremos libertad a todos nuestros negros. ¿Qué importa ser menos ricos? ¿Seremos por eso menos dichosos? Una choza con Enrique es bastante para mí, y para él no habrá riqueza preferible a mi gratitud y amor. (146-147)

La autora de *Sab* (1841) convierte la manumisión llevada a su extremo en algo nuevo: en un acto de “emancipación en masa” que es la propuesta abolicionista más audaz y subversiva de la obra de ficción, la cual podía ser llevada a cabo por cualquier dueño de esclavos. En este sentido, la novela aporta una nueva forma de restituir la libertad a los esclavos. Dos años después de publicada la novela, Joaquín de Agüero cumpliría la propuesta cuando en 1843 libera a todos sus esclavos en el primer acto legal de “emancipación en masa” de Cuba.

Los fundadores del abolicionismo en Puerto Príncipe: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Joaquín de Agüero

Joaquín de Agüero (1816-1851) fue el líder abolicionista del primer movimiento por la independencia de Cuba de 1851; y el jefe militar de la primera batalla entre tropas cubanas y españolas. El joven abogado de Puerto Príncipe fue el que proclamó por primera vez la Declaración de Independencia de Cuba el 4 de julio de 1851 en San Francisco del Jucaral. El prócer abolicionista de la independencia fue el que realizó el primer acto legal de “emancipación en masa” en Cuba en 1843. A pesar de ser condenado a “garrote vil,” por las autoridades coloniales el heroico sacrificio de Agüero culminó con su fusilamiento el 12 de agosto de 1851 en la sabana de Arroyo Méndez, Puerto Príncipe.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, la autora de *Sab* (1841), y Joaquín de Agüero, el prócer de la independencia, se convirtieron en los fundadores del movimiento abolicionista católico de Puerto Príncipe. Entre los dos jóvenes, quienes pertenecían a la élite intelectual católica principense, existía una profunda afinidad de pensamiento que resulta evidente en su condena a la esclavitud, basada en la doctrina tomista del derecho natural. Ambos cuestionan el fundamento legal y la legitimidad que le adjudica el derecho positivo a la esclavitud, al mostrar que la institución jurídica es incompatible con el derecho natural.

En su biografía sobre el prócer abolicionista de la independencia, Francisco Agüero, conocido como *El Solitario*, transcribe las conversaciones privadas que sostenía con Joaquín de Agüero en torno a la cuestión de la esclavitud. El líder de la primera insurrección independentista de 1851, condena la esclavitud como una institución jurídica que infringe la ley natural, pues profana la dignidad y el valor del ser humano (Agüero, 1853, 19). *El Solitario* relata el contenido de una conversación en la que Agüero impugna el derecho de propiedad de los dueños de esclavos, basado en un principio ilegítimo de adquisición y posesión sin escrúpulos de un ser humano degradado a cosa. El joven abogado expone su argumento abolicionista al interrogarse de forma retórica:

¿Cuál es el derecho?”, me decía, “que tiene un hombre para apoderarse de otro por la fuerza y venderlo como si fuera propiedad suya? ¿Y qué principio de justicia puede autorizar a nadie para comprar, no digo a un hombre, su hermano ante Dios y la Naturaleza, sino una cosa cualquiera adquirida por tan inicuos medios? ¡Ninguno, ciertamente ninguno!”

Y no se nos diga que nosotros no tenemos la culpa de los crímenes de nuestros antepasados, porque si en las cosas comunes estamos obligados, por un principio de rigurosa justicia, a la restitución de la cosa mal adquirida, con mayoría de razón lo estamos cuando se trata del derecho sagrado e inalienable de la libertad personal, que es la base y el complemento de todos los derechos del hombre.

De consiguiente, estamos obligados, me decía, a reparar la injusticia de nuestros antepasados, devolviendo la prerrogativa y el derecho de hombres a nuestros hermanos, los hombres de color, a quienes sólo el abuso más brutal de la fuerza, y el olvido de todo buen principio de moral, de justicia y humanidad ha podido traer a semejante estado de degradación y vilipendio. (Agüero, 1853, 20-21)

El fuerte mensaje abolicionista de *Sab* (1841) se hace evidente en la inusitada resolución de Carlota de liberar a todos sus esclavos, propuesta que cumple Joaquín de Agüero con el acto legal de “emancipación en masa” ante un notario en 1843. El prócer abolicionista de la independencia hizo realidad la propuesta más audaz y subversiva de la novela, cuando toma la heroica resolución de otorgar la libertad a sus ocho esclavos ante el notario don José R. Castellanos. En el documento de la escritura, firmada en Puerto Príncipe en 1843, el héroe camagüeyano declara: “Sébase que yo, Joaquín de Agüero, de esta vecindad, otorgo: que de mi voluntad doy libertad y horro a los esclavos (...) libres de gravamen, (...) para que desde este día no estén en servidumbre, ni sujetos a mi servicio, ... e intervengan en cuantos actos les es lícito a los libres desde su nacimiento” (Juárez Cano, 1930, 77). La acción jurídica de Agüero de “emancipación en masa” no sólo se limita a restituir la libertad usurpada a sus esclavos, siendo ésta un derecho natural que es inherente y absoluto; sino que además, presenta el abolicionismo como un proceso esencialmente jurídico de restitución de libertad, de donde emanan todos los derechos del ser humano.

La aparición de *Sab* (1841) de Gómez de Avellaneda en Madrid en 1841 y el primer acto legal de “emancipación en

masa” de Joaquín de Agüero (1816-1851) en 1843, dos años después de la publicación de la novela, revela la influencia decisiva que tuvo la obra de ficción abolicionista sobre este hecho jurídico. La ficción transforma la realidad de la sociedad colonial al suscitar un hecho subversivo de la magnitud y trascendencia de un acto de manumisión extrema, en la que un dueño restituye la libertad a todos sus esclavos. Por lo tanto, la novela cambia la realidad al suscitar un hecho legal que desafía el orden social esclavista.

La enorme repercusión que tuvo *Sab* (1841) en el proceso abolicionista, siendo el texto fundador y central del movimiento en Cuba, se hace evidente al examinar el estrecho vínculo que existe entre la novela y el acto jurídico de “emancipación en masa” de Joaquín de Agüero a todos sus esclavos en 1843. La propuesta abolicionista más audaz y subversiva de *Sab* (1841), la coloca la autora en labios de Carlota, el personaje abolicionista de la novela, quien confiesa su resolución de conceder la libertad a todos sus esclavos (Gómez de Avellaneda, 2001, 146). La inusitada proposición de Carlota fue cumplida por el joven abogado de Puerto Príncipe, Joaquín de Agüero, cuando proclamó la libertad de todos sus esclavos ante un notario en 1843.

La obra de ficción abolicionista crea derecho: es decir, genera un hecho jurídico que a su vez engendra y difunde una nueva realidad. La propuesta subversiva de Carlota en *Sab* (1841) provoca un acto legal de “emancipación en masa” que es un hecho insólito en la sociedad colonial esclavista: Joaquín de Agüero les otorga a todos sus esclavos la carta de libertad, registrando el acto extremo de manumisión “en masa” en una escritura notarial. Los esclavos emancipados ahora asumían la nueva condición de libertos con personalidad jurídica, los cuales se ganarían el sustento como colonos agrícolas libres en la hacienda *El Redentor* de su antiguo amo, ubicada en el poblado de Guáimaro.

Después de la “heroica resolución” de Joaquín Agüero de restituir el derecho a la libertad a todos sus esclavos, cuya escritura realizó en Puerto Príncipe en 1843 ante el escribano público José Rafael Castellanos (Agüero, 1853, 21); al año siguiente, la novela *Sab* de Gómez de Avellaneda fue prohibida en la isla por el Censor Regio por contener un fuerte mensa-

je abolicionista que trastornaba el orden público. Por lo tanto, no sólo la ficción se convierte en realidad cuando el héroe camagüeyano cumple la atrevida propuesta de manumisión de Carlota; sino que el acto legal de “emancipación en masa” de Agüero está íntimamente vinculado a la censura de *Sab* (1841).

Los dos jóvenes principieños fueron severamente censurados por las autoridades coloniales. El anuncio que redactó Joaquín de Agüero sobre la liberación de todos sus esclavos, el cual pretendía publicar en *La Gaceta de Puerto Príncipe*, nunca salió en el periódico de la ciudad porque fue de inmediato censurado. En una carta del 29 de enero de 1843, Gaspar Betancourt Cisneros, *El Lugareño*, se refiere a la censura del anuncio de Agüero en la prensa local, en el que se informaba al público sobre su acto legal de “emancipación en masa: “No temais publicar el hecho, que él mismo escribió un anuncio por la Gaceta i el Censor no le dio pase, ni lo ha entregado, sino dice que lo rompió, i acá sospechamos que en cuerpo i alma á ido á manos del Cap. Gral” (Cento, 2003, 71).

El ejemplo de “emancipación en masa” de Agüero, una práctica de manumisión graciosa llevada a sus límites, representaba un desafío para el orden social esclavista, ya que “dar la libertad graciosamente podía ser un acto de disidencia política” (Perera y Meriño, 2009, 61). A partir del momento en que liberó a todos sus esclavos, el prócer abolicionista de la independencia, fue perseguido y sometido a una vigilancia férrea y a frecuentes interrogatorios por las autoridades coloniales. Agüero fue considerado como un enemigo potencial del gobierno colonial, acusado de actuar como “agitador político y presunto promovedor de sublevaciones de esclavos” (Cento, 2003, 70); e incluso se le procesó un expediente legal en su contra (Juárez Cano, 1930, 76).

Sab (1841) precipitó un hecho jurídico, el acto de “emancipación en masa” de Joaquín de Agüero, que fue crucial en la historia, pues dejó una profunda huella en la prolongada lucha por la abolición de la esclavitud en Cuba. La obra de ficción de Gómez de Avellaneda transformó la sociedad colonial esclavista de Cuba porque creó realidades en el ámbito del derecho: desde el primer acto legal de “emancipación en masa” de Joaquín de Agüero de 1843, el cual culminó en el primer decre-

to para la abolición de la esclavitud, firmado en Camagüey en 1869; hasta el artículo 24 de la primera Constitución cubana: La Constitución de Guáimaro de 1869, en el que se proclama que: “Todos los habitantes de la República son enteramente libres” (Torres-Cuevas y Reyes, 1986, 222). El decreto camagüeyano, firmado en las Clavellinas, el 26 de febrero de 1869, fue el primero que proclamó la abolición de la esclavitud de forma inmediata y total con indemnización a los dueños (Torres-Cuevas y Reyes, 1986, 220). El primer decreto abolicionista estipulaba que: “La institución de la esclavitud, traída a Cuba por la dominación española, debe extinguirse con ella...teniendo en consideración los principios de eterna justicia en nombre de la libertad y del pueblo que representa, decreta ... Queda abolida la esclavitud” (Torres-Cuevas y Reyes, 1986, 220).

A modo de Conclusión: La repercusión de *Sab* (1841) en la Historia de Cuba

Sab (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda es una obra pionera que se ubica en el centro de la historia de Cuba. La novela abolicionista es un texto fundamental para entender la historia cubana del siglo XIX porque aborda por primera vez el problema de mayor relevancia en la sociedad colonial cubana: la esclavitud. La esclavitud fue la institución social más importante en Cuba durante el siglo XIX. Por esta razón, el modelo amo-esclavo impregnaba todos los aspectos de la vida diaria (incluidas las relaciones entre los individuos en el ámbito social) y determinaba cómo se veía y se definía la sociedad (Osterhammel, 2015, 699). En *Sab* (1841) la autora condena explícitamente el sistema de esclavitud en su tierra natal. La novedad de la crítica de Gómez de Avellaneda consiste en elaborar un sólido argumento jurídico contra el sistema esclavista cubano a partir de la teoría del Derecho natural tomista. En la sociedad católica cubana del siglo XIX el iusnaturalismo teológico de Santo Tomás de Aquino era el más adecuado para iniciar el debate jurídico abolicionista. El argumento abolicionista que elabora Gómez de Avellaneda en la obra de ficción es convincente

y persuasivo porque cuestiona y condena la institución de la esclavitud en sí misma. La escritora no se limita a formular un argumento humanitario que tan solo denuncia el maltrato del que son objeto los esclavos; sino que al abordar la esclavitud como una institución jurídica, esto es, como una creación social de la voluntad humana que establece y legitima el derecho positivo. El debate jurídico que presenta Gómez de Avellaneda en la novela entre el derecho natural y el positivo con respecto a la esclavitud, anula la justificación legal de su existencia y revela la esencia del mal de esta institución: el despojar al esclavo de su condición de persona, en tanto criatura racional que ha sido creada a imagen y semejanza de Dios, transformándolo en una “cosa” que pertenece a otro (a un dueño). La autora revela en la novela la esencia del mal del régimen esclavista y también ofrece medidas para ir desmontando la institución hasta lograr su extinción definitiva de la sociedad.

La influencia que tuvo *Sab* (1841) en la historia de Cuba fue singular y decisiva. La novela abolicionista, no solo dejó una huella profunda en el pensamiento y en la conducta de sus compatriotas con respecto a la esclavitud; sino que ejerció una gran influencia en el acontecer histórico de la isla. Su enorme repercusión se puede apreciar al examinar los sucesos históricos que desencadenó la obra de ficción en la sociedad colonial cubana. La novela provoca el acto fundador del movimiento abolicionista de Cuba: Joaquín de Agujero libera a todos sus esclavos ante un notario el 23 de enero de 1843, pasando a ser el primer acto legal de “emancipación en masa” en la historia cubana.

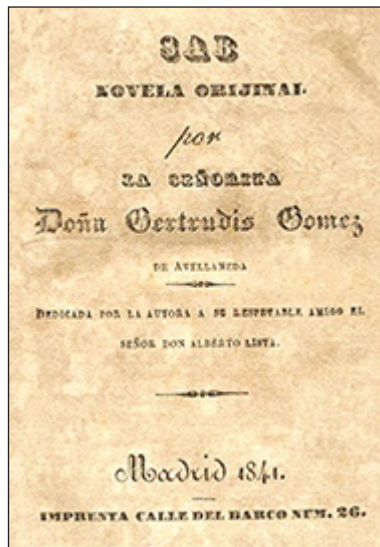
A través de la obra de ficción, Gómez de Avellaneda promovió los inicios de un debate jurídico entre el derecho natural y el derecho positivo en torno a la institución de la esclavitud. Este debate perduró a lo largo del siglo XIX. Por lo tanto, la repercusión de *Sab* (1841) en el acontecer histórico de Cuba tuvo un amplio alcance en pleno proceso abolicionista, anticipando el Reglamento de Esclavos de 1842, y la Ley Moret o de Vientres Libres de 1870. Su influencia se extendió además a los documentos fundacionales de la nación cubana: el primer decreto de abolición de la esclavitud del 26 de febrero de 1869 y la primera Constitución de Cuba del 11 de abril de 1869, promulgada

en Guáimaro poblado íntimamente vinculado a la memoria de Joaquín de Agüero, el prócer abolicionista de la independencia.

Obras Citadas

- Agüero, Francisco. *Breve reseña sobre los hechos más notables de la vida de Joaquín de Agüero y Agüero hasta su muerte acaecida el 12 de agosto de 1851*. New York: Imprenta de Mesa, 1853. Impreso.
- Albin, María C., Megan Corbin, y Raúl Marrero-Fente, eds. *Gertrudis Gómez de Avellaneda: Gender and the Politics of Literature*. Minneapolis, MN: Hispanic Issues On Line, 2017. En <https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online/gender-and-politics-literature> (20/08/20).
- Aquino, Santo Tomás de. *Suma Teológica*. Ed. Santiago Ramírez. Madrid: BAC, 1947. Impreso.
- Aranda, Antonio. "Ley natural e imagen de Dios". *Veritas*, 24 (Marzo 2011), 33-50. Impreso.
- Betancourt, José Ramón. *Una feria de la Caridad en 183...* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. Impreso.
- Carpintero, Francisco. *La ley natural. Historia de un concepto controvertido*. Madrid: Encuentro, 2008. Impreso.
- Cento Gómez, Elda. *El camino de la independencia. Joaquín de Agüero y el alzamiento de San Francisco de Jucaral*. Camagüey: Editorial Ácana, 2003. Impreso.
- Diario de la Marina*, La Habana, 19 de septiembre de 1867. Impreso.
- Galván Rodríguez, Eduardo. *La abolición de la esclavitud en España. Debates Parlamentarios 1810-1886*. Madrid: Dykinson, 2014. Impreso.
- García Martínez, Orlando y Michael Zeuske. *La sublevación esclava en la goleta Amistad: Ramón Ferrer y las redes de contrabando en el mundo Atlántico*. La Habana: Ediciones Unión, 2012. Impreso.
- George, Robert. *Entre el derecho y la moral*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009. Impreso.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Ed. José Servera. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Hervada, Javier. *Introducción crítica al Derecho Natural*. Pamplona: Eunsa, 1981. Impreso.
- . "La distinción entre moral y derecho en la perspectiva del realismo clásico". *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 28, (1988), 295-303.

- Juárez Cano, Jorge. *Hombres del 51*. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1930. Impreso.
- Marrero, Leví. *Cuba: Economía y sociedad*. Madrid: Playor, 1990. Volumen 15. Impreso.
- Martínez Girón, Jesús. *Los pleitos de Derecho privado sobre esclavitud ultramarina en la jurisprudencia del Tribunal Supremo (1857-1891)*. Madrid: Civitas, 2002. Impreso.
- Monte del, Domingo. *Centón epistolario*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2002. Tomo III. Impreso.
- Osterhammel, Jürgen. *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica, 2015. Impreso.
- Perera Díaz, Aisnara y María de los Ángeles Meriño Fuentes. *Para librarse de lazos, antes buena familia que buenos brazos. Apuntes sobre la manumisión en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009. Impreso.
- Ramos, Julio. "La ley es otra:" Literatura y constitución de la persona jurídica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20, 40 (1994), 305-335. Impreso.
- Torres-Cuevas, Eduardo y Eusebio Reyes. *Esclavitud y sociedad. Notas y documentos para la historia de la esclavitud negra en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986. Impreso.
- Truyol y Serra, Antonio. *Historia de la Filosofía del Derecho y del Estado, 1. De los orígenes a la Baja Edad Media*. Madrid: Alianza, 1995. Impreso.



TRES ARTÍCULOS PARA UN TERCER CENTENARIO:
LAS CONMEMORACIONES A FRANCISCO DE QUEVEDO
EN EL PERIÓDICO *LA VANGUARDIA*

MARÍA DE MARCOS ALFARO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La figura y la obra de Francisco de Quevedo han sido objeto, a lo largo de los siglos, de múltiples interpretaciones que han privilegiado determinadas facetas del escritor y que, en muchos casos, han distorsionado no solo la lectura de su obra literaria sino su imagen pública. Estas relecturas y teorías, nacidas ya en el seno de sus contemporáneos, se han prodigado con el transcurrir de los años y han alcanzado su punto álgido en el siglo XX, centuria en la que se originan un importante número de teorías que convierten al poeta áureo en un hombre y un creador poliédrico. Esta multiplicidad de aspectos resulta especialmente significativa en los actos que se producen con motivo del tercer centenario de Quevedo y, más concretamente, en la visión que los periódicos, como medio de difusión de gran alcance, ofrecen sobre el escritor durante los convulsos años de la dictadura.

Palabras clave: Francisco de Quevedo, *La Vanguardia*, César González-Ruano, Eduardo Palacio Valdés, José María Junoy.

Abstract: The figure and work of Francisco de Quevedo have been the object, over the centuries, of multiple interpretations that have privileged certain aspects of the writer and, in many

cases, have distorted not only the readings of his literary work but also his public image. These rereadings and theories have been consistent over the years and have reached their peak in the 20th century, a century in which a significant number of theories transform the poet into a polyhedral creator. This multiplicity of aspects is especially significant in the acts that take place on the occasion of Quevedo's third centenary and, more specifically, in the vision that newspapers, as a means of wide-ranging dissemination, offer about the writer during the convulsive years of dictatorship.

Keywords: Francisco de Quevedo, *La Vanguardia*, César González-Ruano, Eduardo Palacio Valdés, José María Junoy.

En el artículo «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario» (2010), rubricado por Alfonso Rey, el investigador sostiene que «cada época propende a valorar los clásicos en función de sus creencias y valores» (634). Esta premisa, eminente en su juicio, —baste observar la polarización interpretativa de la que ha sido objeto el Hidalgo Caballero— parece alcanzar una nueva dimensión cuando uno se enfrenta a la figura de don Francisco de Quevedo pues, como sostiene Pablo Jauralde Pou, el escritor del Siglo de Oro ha pasado a convertirse en una «especie de monigote sobre el que hemos ido esculpiendo nuestras propias carencias, valores, situaciones históricas, etc.» (Jauralde, *Ciclos* 00:06:26:00:06:34).

Francisco de Quevedo, que alcanzó con prontitud «el estatus de personaje folclórico» (García 171) fue considerado, ya en el siglo XVII —pese a su reiterada intención de desvincularse de sus escritos «frívolos» en pro de una obra más grave— como un poeta satírico. Esta visión de un Quevedo amigo de chanzas, manifiesta en la comparación que Lope de Vega establece entre él y Juvenal en *El laurel de Apolo*, en los ataques que recibe por parte de sus detractores e incluso, en dedicatorias, como la dirigida al Conde de Lemos en la que asevera: «Bien sé que a los ojos de v. Excelencia es más endemoniado el autor que el sujeto» (Quevedo 134), se ha proyectado hasta la actualidad.

Sin embargo, esta concepción quevedesca, ribeteada ya en su siglo por una aureola moralista y erudita, como afirma Alfonso Rey, no será la única, —a pesar de su inagotable capacidad como fuente de comicidad popular o de su incesante relectura—, que se privilegie en las sucesivas centurias. Así, mientras el siglo XVIII muestra predilección ante su faceta de escritor moralista, inclinación que bien se comprende si se piensa en «la actitud de los ilustrados, que concibieron la literatura como instrumento de formación moral y política de los ciudadanos» (Rey 640), el siglo XIX va a encomiar la biografía del artífice de *Canta sola a Lisi*, ya que, como atestigua Germán de Patricio, «los románticos españoles parecían más interesados en su vida que en su obra» (192). De este modo, el Romanticismo va a enaltecer, como subraya Narciso Alonso Cortés en la obra *Quevedo en el teatro y otras cosas* (1930), a un personaje mixtificado que no solo va a ser un moralista, sino un irredento galanteador de pronta espada —«Quev. (Con desfallecimiento y amargura.) Y en este corazón siempre un gemido», (Alonso 18) declama el personaje en el drama *Don Francisco de Quevedo* de Eulogio Florentino Sanz—, un mordaz satírico, un «“juez inflexible” de las mujeres», (Alonso 26) o un emblema contra el desafuero político y social: «Esos poetas, Señor, /escudados con su ingenio/ no hay esfera a que atrevidos/no emprendan alzar el vuelo». (Escosura 37).

Esta multiplicidad de facetas, —origen de testimonios como el de Américo Ferrari que habla de la cantidad de escritores que habitan en el espíritu de este escritor o de alegatos, como el de Ramón Gómez de la Serna, que afirma que el poeta barroco «tenía muchas almas, una perrera de almas» (13) — va a alcanzar su cenit durante las primeras décadas del siglo XX. Es en este momento, tal y como aparece reflejado en la investigación de María de Marcos Alfaro, *Francisco de Quevedo en la Edad de Plata: una aproximación a su recepción e interpretación* (2019), cuando el creador de *La culta latiniparla* se alza, como consecuencia del adelanto del centenario de Goya, de los nuevos vientos artísticos, y de la inestabilidad política, (contextos estos ya preconizados por José Luis Calvo Carilla), como precursor «de diferentes corrientes y como latido humano antagónico del álgido cerebralismo, exento del candor del hombre,

que ostentaba Luis de Góngora y Argote» (10). «Así, don Francisco, adoptándose a la premisa de Santiago Fernández Mosquera de que cada época tiene su propio Quevedo» (Marcos 190) va a consolidarse no solo como venero del existencialismo y las vanguardias, sino como un pensador neoestoico de férreas convicciones cristianas, un exaltado patriota, un espíritu revolucionario, un poeta moderno en la expresión de sus pasiones o como un personaje en el que prima, por encima de cuestiones hermenéuticas, una «resolución humana» (Marcos 261). La pluralidad de apariencias que Francisco de Quevedo revela en los primeros decenios de la pasada centuria no se circunscribe, a pesar del acertado interés que Calvo Carilla demuestra en torno al influjo de don Francisco en los autores de la guerra española, a las manifestaciones artísticas de estos primeros años del siglo, sino que se deja sentir, de un modo significativo, en los fastos conmemorativos que se producen con motivo del tercer centenario del poeta áureo. De este modo, a lo largo de 1945, se van a multiplicar las obras que tratan de dibujar la trayectoria vital henchida de leyendas de Quevedo —ténganse, como ejemplo, las biografías redactadas por Emilia Pardo Bazán y Clara Campoamor—, los homenajes en revistas, como *Garcilaso* y *Proel*, las conferencias pronunciadas en diversos espacios, —como la ponencia ofrecida por el Duque de Maura en el Instituto Británico o la disertación que Luis Rosales consagró a sus oyentes en los cursos de verano de Santander—, los actos henchidos de solemnidad bajo el atento tañido de una campana y en artículos recogidos en periódicos, como *ABC* o *La Vanguardia*, en los que se publican crónicas que pretenden rendir tributo, con mayor o menor fortuna, a la figura del gran satírico español. Es en este último diario donde Francisco de Quevedo se alza como protagonista de tres encendidos alegatos que reivindican, por encima de los diferentes mitos que han moldeado su efigie y del carácter que trasluce su poesía de raigambre amorosa, el exacerbado patriotismo del poeta barroco.

El primero de estos artículos, firmado por César González-Ruano, apareció publicado el 5 de Junio de 1945 bajo el título de «Verdad de Quevedo». En este escrito, González-Ruano, tomando en consideración, aunque no en los mismos términos, la imagen de modernidad teñida de destellos existencialistas

que trazó don Dámaso Alonso en su estudio *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, presenta al lector la estampa de un escritor patriota, intelectual y de elevado linaje que encarna la superioridad que preconizaba José Ortega y Gasset en sus obras *España invertebrada* o *La rebelión de las masas*:

Vemos en Quevedo [...] un raro precursor de la angustia social [...] La individualidad crea el fenómeno público, lo interpreta, lo abraza, lo hace solidario. El pueblo oprimido y brutalizado que no tiene palabra, aunque tenga voz, se encuentra expresado en la pluma de un hidalgo [...] sólo podrá entender al pueblo quien no es del pueblo. La interpretación de un dolor colectivo, anónimo, corresponde al hombre letrado y aristócrata. (González-Ruano 4)

Esta teoría orteguiana de castas, rebatida por Antonio Machado y discordante con el sentir unamuniano recogido en los artículos redactados en 1892 para *La Democracia*¹, que atribuye a la masa, como tan bien supo vislumbrar Antonio Machado, los atributos de cariz peyorativo con los que se tiende a bautizar al pueblo, peca, pese a los rasgos cualitativos que el filósofo presiente en esa minoría, de un marcado elitismo. Este elitismo propugnado por Ortega y Gasset en torno a los conceptos de «minoría» y «masa» repercute, aunque no en idénticos términos, en el escrito de César González-Ruano en el que el pueblo, «brutalizado», se manifiesta como un ente homogéneo que bien puede recordar el anhelo del nazismo de convertir al sujeto en masa. De este modo el periodista, que equipara su condición con la de don Francisco, cometiendo en el proceso la frivolidad de sentir extrañeza ante la estela reverencial que pueden despertar en ese uniforme pueblo², convierte al autor del Siglo de Oro en un retratista y en un altavoz de los males

¹ «Analiza [...] la desconfianza innata de los “obreros manuales” que acusan a los “obreros de la inteligencia” de no trabajar y discurre sobre la alianza necesaria, aunque conflictiva entre estas dos categorías» (Rabaté 117).

² «¿Qué pensarían de Quevedo aquellas gentes de 1645? Probablemente sólo que era persona principal, importante, sin otras cuitas que las físicas [...] Quevedo debía ser para el pueblo de su época algo así como un señorito» (González -Ruano 4).

que herían al vulgo. Esta concepción de un Quevedo que sin integrarse en las entrañas de la plebe ejerce como representante de sus cuitas, postura disonante con la teoría expresada por Eduardo Marquina que defiende en su biografía, *Días de infancia y adolescencia. Memorias del último tercio del siglo XIX* (1964), la imbricación quevedesca con «los forros del pueblo español» (45), se debe enmarcar, como tantos otros alegatos propugnados por los críticos y escritores a lo largo de los siglos, dentro de las disputas hermenéuticas y biográficas, de carácter ideológico, que ha suscitado el artífice de los *Sueños*. Así el periodista presenta una versión tendenciosa y elocuentemente ideológica pergeñada en torno a la españolidad y, al parecer, a sus dos cualidades inherentes: el humor negro y la amargura enérgica, que obvia la cuestión del género. Aunque resulta arriesgado abogar, como señala Santiago Fernández Mosquera, por el determinismo genérico, no se puede soslayar el hecho de que «el género, cuando menos, sitúa al autor ante una ideología que sí le obliga a abordar la *res* desde una estrategia concreta y diferente dependiendo de la obra» (Fernández 154). De este modo, la omisión de este aspecto por parte de César González-Ruano no solo descubre una deformación del ideario quevedesco, —desfiguración originada, según reza Mosquera, por varios factores como la selección de determinados textos en detrimento de otros o por la «descontextualización de los apoyos textuales» (166)—, sino una visión parcial y sesgada que viene a acrecentar los mitos y los problemas intertextuales que pueblan el universo de Francisco de Quevedo.

Esta perspectiva distorsionada que Ruano ofrece al lector se deja sentir con una intensidad similar en la crónica de Eduardo Palacio Valdés, «Hoy se cumplen tres siglos de la muerte de Quevedo». En este texto, fechado el 8 de septiembre de 1945, el periodista retoma el tema de la españolidad de don Francisco, al que bautiza como «español de la mejor cepa» (3), y subraya, como ya hicieron otros colegas de profesión como A. Ramírez Tomé o el propio César González-Ruano, la imperiosa necesidad de «desterrar» del imaginario colectivo la faceta de escritor procaz que acompaña desde siempre a Quevedo: «El vulgo túvole, y aún gentes que presumen de letradas tiénelo aún, por un satírico cuando en realidad su ingente obra es la

de un polígrafo completo» (3). Esa ponderación del corpus y el patriotismo quevedesco, que el cronista completa con una encendida loa hacia sus virtudes cristianas y hacia su consagración a la erudición, se ve empañada por la imagen de un don Francisco, enraizada «en los laberintos del Romanticismo» (Marcos 12), que nunca se doblegó ante el poder: «Convencido el de Olivares de que todo su poder no era suficiente para atraerle uncido a su bando, descargó sobre el ilustre escritor su saña más odiosa» (3). De este modo Valdés, prolongando la visión romántica de autores como Miguel de Unamuno, señala al Conde-Duque de Olivares como antagonista del poeta barroco y como hacedor de las penas, carcelarias y de destierro, que sufrió Quevedo:

encarcelólo primero en Uclés, y desterrólo después en la Torre de Juan Abad [...] Declarado al fin inocente de lo que se le imputaba [...] volvió a la Corte; pero al atribuir a su pluma unos libelos que por ella circulaban, la noche del 7 de diciembre de 1639 fue preso en casa del Duque de Medinaceli. (3)

Contrariamente a lo esgrimido por Eduardo Palacio Valdés Quevedo fue desterrado de Madrid, asentándose primero en Uclés y, posteriormente, en su señorío de la Torre de Juan Abad, como consecuencia, tal y como explica la biografía de Pablo Jauralde Pou *Francisco de Quevedo (1580-1645)* (1998), de sus encuentros con el Duque de Osuna y de sus «escritos recientes» (Jauralde, *Francisco* 417). Esta reclusión, que don Francisco explica «en *Lince y Grandes anales*, estuvo provocada por el presidente de Castilla y arzobispo de Burgos, don Fernando Acebedo» (Jauralde, *Francisco* 415) por lo que la acusación inculpatória hacia Olivares que defiende el periodista carece de fundamento y se perfila como un escalón más en el mito del Quevedo revolucionario. Del mismo modo el articulista, que parece remitirse al destierro que el escritor áureo padeció en 1622, vuelve a responsabilizar al Conde-Duque de las desventuras de don Francisco obviando, en el proceso, «que la orden de destierro es del Monarca en persona, que asocia el nombre del escritor a los escándalos del Duque de Osuna, y a otras causas que no se especifican en el documento» (Jauralde, *Francis-*

co 452-453). Sin embargo, Eduardo Palacio Valdés no cesa en su empeño y continúa alimentando la leyenda de un Quevedo antagónico al déspota Olivares, (lo que contrasta, significativamente, con la alabanza que dirige a la obra de Gregorio Marañón *El Conde-Duque de Olivares: la pasión de mandar*³), que resiste con actitud estoica y virtud cristiana, como ya señaló Azorín⁴, la última prisión que el valido le tiene destinada: «Todo lo sufría el polígrafo con admirable paciencia» (3). Este arresto en San Marcos de León viene motivado según defiende el cronista, influenciado, sin duda, por lo que Mosquera ha denominado el «efecto Tarsia» (167), por unos libelos nacidos de la pluma de Quevedo. Así Palacio Valdés, incidiendo acertadamente en la implicación del político en el cautiverio del poeta del Siglo de Oro, soslaya por el camino la participación e imbricación de otras personalidades y presenta a un Quevedo, víctima eterna de Olivares, que agradece la dispensa que le ha otorgado el valido al privarle de su libertad: «Esta es la vida a que me tiene reducido el que, por no haber querido yo ser su privado, es hoy mi enemigo» (3).

La cita a la que hace referencia el periodista, y que evidentemente le sirve para acrecentar la imagen de mártir del creador de *La cuna y la sepultura*, se encuentra en una carta incluida en la edición de Fernández-Guerra. Esta misiva dirigida, supuestamente, a Adam de la Parra, personalidad con la que don Francisco no mantuvo, según afirma James O. Crosby, lazos de amistad a pesar de lo esgrimido por Palacio Valdés, ha sido considerada, por estudiosos como don Luis Astrana Marín

³ La obra de Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, presenta a un Quevedo, tal y como sostiene Alfonso Rey en el opúsculo «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», de compleja personalidad que se aleja de los mitos románticos.

⁴ El día 2 de agosto de 1924 *ABC* publicó un artículo de Azorín, titulado «Horas en la prisión», en el que el escritor instaba a los políticos alejados del mundo gubernamental a mantener la misma actitud estoica que Francisco de Quevedo demostró en su encierro: «Don Francisco de Quevedo y Villegas tenía cincuenta y nueve años cuando estuvo preso en San Marcos [...] Estaba enfermo [...] en vez de quejarse, en vez de romper en imprecaciones y denuestos, nos ofrece, al aceptar la adversidad, un noble y elevado ejemplo de estoicismo» (Azorín 4).

y don Marcelino Menéndez y Pelayo, dato que nos facilita el propio Astrana en el *Epistolario completo de Francisco de Quevedo Villegas* (1946), como un texto apócrifo. Aún con todo, la polarización interpretativa de la que hace gala el cronista aparece también al describir los rigores de la celda de Quevedo y al esgrimir que fue un religioso, afecto al escritor, quien solventó parcialmente las condiciones crudelísimas a las que estaba sometido. Sin embargo, esta afirmación, acerca de la mejoría de la situación del preso, no obedece a la misericordia de un devoto, sino a los memoriales que Quevedo dirigió a Olivares y que sí produjeron efecto:

Lo que me interesa subrayar ahora es que estas gestiones y los memoriales, contrariamente a lo que fácilmente viene diciendo la crítica, sí que produjeron resultados. Se alivian las condiciones de encarcelamiento [...] Y además es entonces cuando Quevedo se lanza a escribir nuevas obras [...] que va enviando a amigos y personas influyentes [...] para publicar su imagen de sabio devoto y perseguido. Los signos documentales señalan inequívocamente una mayor holgura en las condiciones de su prisión. (Jauralde, *Realidad* 122)

La precaria situación de Quevedo que Palacio Valdés dibuja, y en la que se omite la cooperación del vate barroco con el olivarismo, no solo está motivada, según el cronista, por la malquerencia que el valido sentía hacia don Francisco, sino por la envidia que lo rodeaba y que era origen de todas sus desavenencias: «Su ingenio alcanzó esplendores tan rutilantes que la envidia rodeóle de continuo, causando grandes disgustos y tremendas penalidades que no sólo torturaron terriblemente su existencia, sino que determinaron su extinción» (3). Esta teoría del periodista, amplificada por Miguel de Unamuno que presiente «que tanto él como Quevedo son los blancos de una envidia, madre del humor castellano, enraizada en lo más profundo de Castilla» (Marcos 175), no resulta muy sólida, a pesar de la astucia con la que Quevedo esgrime ser víctima de este pecado en sus cartas o en el primer memorial destinado al Conde-Duque, y se presenta como una hipótesis conveniente para seguir conceptuando a don Francisco como a un damnificado.

Interesante resulta también comprobar cómo el redactor, independientemente de la relectura que lleva a cabo acerca del

papel desempeñado por Quevedo, incurre en un dislate biográfico al asumir que el autor del Siglo de Oro solo ordenó un testamento y que este está fechado el día 26 de abril de 1645: «Trasladóse al poco tiempo a Villanueva de los Infantes donde a 26 de abril de 1645 ordenó su testamento, precioso documento en el que está reflejada con toda luminosidad, una vida tan gloriosa como atormentada» (3). Esta equivocación, basada en el error de la datación y en el desconocimiento de un segundo documento que refleja las últimas voluntades de don Francisco, se engarza como el último eslabón de un texto que oscila entre ciertas incorrecciones históricas y la imagen de un poeta henchido de leyendas y anclado en los márgenes del Romanticismo.

Esta visión manifestada por Eduardo Palacio Valdés y fundamentada, como se ha podido apreciar, en la rivalidad latente entre el Conde-Duque de Olivares y Quevedo difiere notablemente de la percepción sobre el escritor áureo que José María Junoy ofrece en el artículo «Ceniza en llamas», publicado el 11 de octubre de 1945. En este texto el reportero y director de la revista vanguardista *Troços*, adelantándose, como Gerardo Diego o Emilio Prados, a la floración de monografías que se sucedieron a partir de la segunda mitad del siglo XX, reivindica la poesía de raigambre amorosa cultivada por Francisco de Quevedo al analizar el celeberrimo poema «Amor constante más allá de la muerte»:

En uno de sus más ígneos y quintaesenciados sonetos, titulado «Amor constante más allá de la muerte» —acaso la pieza pasionalmente más densa, varonilmente más aquilatada de la poesía española—, se encara, se enfrenta el poeta, con toda su llama, con toda su ceniza, con el objeto de su amor. (3)

Este soneto el más bello de la literatura española, en palabras de don Dámaso Alonso, ha sido objeto, como tan acertadamente afirma Pablo Jauralde Pou en su artículo «Cerrar podrá mis ojos la postrera» (1997), de múltiples estudios que han tratado de vislumbrar las fuentes de las que se ha nutrido Quevedo, su valor como venero de la poesía amorosa en las tradiciones poéticas venideras o la grandeza poética que transmite al lector a pesar de lo intrincado de su semántica o su sin-

taxis. Muchas de estas relecturas se encuentran contaminadas, sin que ello actúe en su detrimento, como alega Jauralde, por el momento histórico en el que fueron engendradas, aspecto que resulta visible, por ejemplo, en la teoría defendida por Dámaso Alonso y que se puede percibir de igual manera en la crónica signada por José María Junoy. En este escrito el periodista se detiene a examinar la grandeza de la pasión quevedesca, el desafío y la consiguiente victoria con la que el amor se alza ante la muerte: «Se llevará la parca muchas cosas secundarias [...] más no ha de atreverse [...] con su más noble y bella “presa”, que es el tesoro de [...] pasión que lleva» (3). Sin embargo, el articulista, lejos de ahondar en el resplandor existencialista que transmiten los versos, en la morfología del poema o en los tópicos petrarquistas, obvia la tradición literaria y presenta este soneto, y al propio Quevedo, como un producto puramente español que se inserta en la narrativa cultural propia del franquismo. Así, para Junoy, este canto triunfal del amor ante la muerte que don Francisco poetiza, pese al acervo literario del que se nutre, con la potencia de su voz, solo puede ser considerado como un vástago de la idiosincrasia pasional y amatoria que caracteriza a España: «Todo es pasional y amatorio en España, hasta el mismo odio, hasta la muerte misma» (3). Este españolismo que el altavoz del régimen se encargó de privilegiar con soflamas acerca de la virilidad, la valentía o el arrojo pasional del pueblo español se deja sentir con significativa intensidad en este texto en el que Quevedo es presentado como un escritor «españolísimo» capaz de enfrentar, sin titubear, a la muerte desde su atalaya de viril reciedumbre: «No teme —cabal y españolísimo en grado sumo— a la “postrera sombra” que ha de cerrar sus ojos, alejándole del “blanco día”» (Junoy 3).

Del mismo modo, tampoco se libran de las consideraciones gratas a la dictadura los términos «llama» y «ceniza» que aparecen en el soneto «Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida», incluido en el cancionero *Canta sola a Lisi*, y en los que el periodista ha querido ver, nuevamente, la ferviente encarnación de los valores patrios: «En otro de sus sonetos enormes, Francisco de Quevedo insiste sobre este doble tema, en él (y en todo español que se precie de serlo) consubstancial y, por decirlo así, heráldico y nobiliario, de la llama y la ceniza

perdurables» (3). Esta apreciación con la que José María Junoy vuelve a demostrar el desconocimiento de la tradición literaria, al obviar la constante presencia de la muerte en la poesía europea de finales del siglo XVI y del siglo XVII o los motivos, de raigambre petrarquista y neoplatónica, con los que el poeta expresa su inmortal sentir en estos versos, nada tienen que ver con cuestiones estamentales y heráldicas o con la peregrina teoría de un Quevedo hijo del temple pasional que se señorea por España.

La imagen ofrecida por Junoy acerca de la exacerbada españolidad de don Francisco, rasgo que ya se encargaron de ponderar con anterioridad, aunque, en otros términos, autores como Eugenio d'Ors, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre o María Zambrano constituye el punto de unión de esta tríada de artículos que ponen de manifiesto, en mayor o menor medida y por encima de cuestiones biográficas o amorosas, el fervoroso patriotismo quevedesco. Estos autores, en consonancia con las proclamas vertidas por otras personalidades como el Duque de Maura que apreciaba en don Francisco no solo un desmedido amor por la patria, sino una poderosa virilidad y un recto sentir cristiano, se sirvieron de Quevedo, al igual que se haría en otros medios de comunicación, tal y como demuestran Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo en la monografía «Lo barroco en la televisión franquista: tipos y temas; actores y escenarios» (2014), para amparar y edificar la ideología dominante. Esta utilización y relectura de la figura de Francisco de Quevedo durante el régimen, que también experimentaron otros personajes como Isabel la Católica o Pedro Calderón de la Barca, sirvió a la dictadura para ejemplificar no solo las viejas glorias espirituales e imperiales que la nación debía enaltecer, sino para fortalecer, tal y como se ha expresado con anterioridad, los valores que propagaba el franquismo y que fueron impuestos con implacable determinación también en el campo literario.

Obras citadas

- Alonso Cortés, Narciso. *Quevedo en el teatro y otras cosas*. Imprenta del Colegio Santiago, 1930.
- Astrana Marín, Luis. *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo y Villegas*. Instituto Editorial Reus, 1946.
- Azorín. «Horas en la prisión». *ABC*. 2 de agosto de 1924, pp 3-5. *ABC*. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19240802-5.html>.
- Calvo Carilla, José Luis. *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. Pre-Textos, 1992.
- Crosby, James O. *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*. Tamesis, 2005.
- Escosura, Patricio de la. *La Corte del Buen Retiro. Drama histórico en cinco actos*. Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Piñuela, 1837.
- Fernández Mosquera, Santiago. «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo». *La Perinola: Revista de investigación quevediana*. No. 1, 1997, pp. 125-150.
- Ferrari, Américo. «Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo». *INTI. Revista de literatura hispánica*. No.4, 1976, pp. 22-31.
- García Valdés, Celsa Carmen. «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático». *La Perinola: revista de investigación quevediana*. No. 8, 2004, pp. 171-186.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Quevedo*. Espasa Calpe, 1962.
- González-Ruano, César. «Verdad de Quevedo». *La Vanguardia*. 5 de junio de 1945, p.4. *La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1945/06/05/pagina-4/33092628/pdf.html?search=QUEVEDO>.
- Jauralde Pou, Pablo. «Realidad y leyenda de la prisión de Quevedo en el Convento de San Marcos». *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*. Vol. 20, No. 40, 1980, pp. 115-122.
- . «Cerrar podrá mis ojos la postrera». *Revista de filología española*. Vol. 77, No. 1-2, 1997, pp. 89-117.
- . *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Castalia, 1998.
- . «Ciclos de conferencias: españoles eminentes II. Francisco de Quevedo», *Fundación March*, 1 Apr. 2008. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22494&l=1>.
- Junoy, José María. «Ceniza en llamas». *La Vanguardia*. 11 de octubre de 1945, p. 3. *La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1945/06/05/pagina-3/33098937/pdf.html?search=QUEVEDO>.

- Marcos Alfaro, María de. *Francisco de Quevedo en la Edad de Plata: una aproximación a su recepción e interpretación*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense, 2019. E- Prints Complutense, eprints.ucm.es/ 56829/.
- Marquina, Eduardo. *Días de infancia y adolescencia. Memorias del último tercio del siglo XIX*. Editorial Juventud, 1964.
- Maura, Duque de. *Conferencias sobre Quevedo*. Editorial Saturnino Calleja, 1945.
- Montero Díaz, Julio y María Antonia Paz Rebollo. «Lo barroco en la televisión franquista: tipos y temas; actores y escenarios». *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 91, No. 5, 2014, pp. 773-192.
- Palacio Valdés, Eduardo. «Hoy se cumplen tres siglos de la muerte de Quevedo». *La Vanguardia*. 8 de septiembre de 1945, p. 3. *La Vanguardia*.
- Patricio, Germán de. «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo». *La Perinola: revista de investigación quevediana*. No. 15, 2011, pp. 191-234.
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños*. Cátedra, 2013.
- Rabaté, Colette y Jean-Claude Rabaté. *Miguel de Unamuno (1864-1936). Convencer hasta la muerte*. Galaxia Gutenberg, 2019.
- Rey, Alfonso. «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario». *Bulletin hispanique*. Vol 112, No. 2, 2010, pp. 633-669.

DOCUMENTOS



Brooklyn, Noviembre 2016 © Gerardo Piña-Rosales

ESTO NO ES UN POEM@ CAPTCHA:
REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE, ALGORITMO
Y REPRESENTACIÓN EN TIEMPOS DE PANDEMIA

TINA ESCAJA
Vermont University

Resumen: La pandemia del COVID-19 ha supuesto una profunda crisis que evidencia la fragilidad y la arrogancia de los principios considerados “humanos”, principios implícitos en la alegoría primigenia que vincula los nombres a lo nombrado: “Hágase la luz”, y la luz se hizo. En el siglo XX esa vinculación demiúrgica se desmantela con los llamados “experimentos” vanguardistas, o lo contrario: la confianza en el lenguaje se enfatiza por el hecho mismo de lograr su ruptura. Residuo y acaso certeza como producto de esa crisis que desvincula significado y significante es el principio de analogía, activado por “postvanguardistas” en un momento histórico de profunda angustia tras dos guerras mundiales. En el nuevo milenio, con la pandemia, una nueva crisis de representación se evidencia, crisis a la que apela el proyecto po/ético “Mar y virus,” anclado en el algoritmo como principio literal, literario y metafórico, y en el que la tecnología se presenta como aliado e intermediario de un colectivo que en último término reconsidera la condición post-humana.

Palabras clave: pandemia, poesía, literatura electrónica, COVID-19, ciberfeminismo, Antropoceno, CAPTCHA.

Abstract: The COVID-19 pandemic has led to a profound crisis that reveals the fragility and arrogance of the so-called “human” principles. These principles are implicit in the original allegory that links names to what is named: “Let there be light,” and there was light. In the 20th century, this demiurgic link was dismantled with so-called avant-garde “experiments” or their opposite: confidence in language was emphasized by the very fact of achieving its rupture. What remained after that crisis that separated signified from signifier is the principle of analogy, activated by the “post-avant-garde” in a historical moment of deep anguish after two World Wars. In the new millennium, with the pandemic, a new crisis of representation is evident, a crisis to which the multimedia project “Mar y virus / Virus and the Sea” appeals, anchored in the algorithm as a literal, literary, and metaphorical principle. Technology served, particularly in this time of crisis, as ally and intermediary, establishing the network of a collective while reframing the posthuman condition.

Keywords: pandemic, poetry, COVID-19, cyberfeminism, Anthropocene, CAPTCHA.

La pandemia de la COVID-19 ha supuesto una profunda crisis que evidencia la fragilidad y la arrogancia de los principios considerados “humanos”, principios implícitos en la alegoría primigenia que vincula los nombres a lo nombrado: “Hágase la luz”, y la luz se hizo. “Y el Verbo se hizo hombre y habitó entre nosotros”. La Biblia, libro de libros, construye políticamente esa esencialidad demiúrgica: entre el significado y el significante hay una identidad absoluta, no hay fisura posible, y el enunciado extrapolado de “Ábrete sésamo” se transfiere ineludiblemente a la apertura de la cueva. Pero en la cueva, la humanidad sólo ve sombras, representación de un ideal que en la presunta realidad no existe, según interpretación posible platónica, otro texto de textos, en la alquimia conservadora y excluyente de la construcción filosófica, esto es, literaria. En el siglo XX esa vinculación demiúrgica se desmantela con los lla-

mados “experimentos” vanguardistas. O lo contrario, o sea, la confianza en el lenguaje continúa por el hecho mismo de lograr su ruptura. Si la palabra es capaz de crear, también es capaz de destruir, y aquí se impusieron retóricas de ismos y sus manifiestos que no dejaban de decir siempre lo mismo. Así en el futurista de 1909 o en la retórica, todavía confiada, aunque sospechosa a propósito del lenguaje, del creacionismo: “El poeta es un pequeño dios” (Huidobro).

La crisis de la palabra en el siglo XX, como toda crisis, supuso asimismo una oportunidad, como suele señalarse a propósito del ideograma chino, si bien ésta es otra de las falacias promovidas por occidente: la segunda parte del citado ideograma no refiere tanto a “oportunidad” como a “catástrofe”, o incluso al concepto de “máquina”. La oportunidad en cualquier caso expuso la catástrofe que en el siglo XX coincide históricamente con los genocidios y despropósitos de las guerras llamadas “mundiales”, escondiendo la primera de las mismas una pandemia tildada de “fiebre española”, porque fue España, país neutral, quien la expuso, esto es, quien la nombró. Los intereses involucrados en el conflicto bélico silencian la presencia devastadora del virus contribuyendo a la muerte exponencial de soldados y próximos, y al mismo tiempo “castigan” el desacato español nombrando al virus bajo su sello. Sólo hoy en EEUU, siglo mediante y nuevo virus, se recuperan esas imágenes ocultadas bajo la exuberancia liberada de las flappers posteriores y los locos años 20: “Wear a mask, or go to jail” (Adams).

Entre el significado y el significante se produce entonces la quiebra del no-discurso, la crisis frontal de la palabra, y de la imagen figurativa en pintura. “Hay un juego peligroso, hay un gran salto que no conseguiré realizar jamás”, señala la gran poeta argentina, acaso “post-vanguardista”, Olga Orozco (7). Y esa quiebra nos sigue informando, y los estudios lingüísticos, las filosofías postmodernas, y las indagaciones feministas desmantelan y revelan tanto artificio e imposición arbitraria. El concepto de “hombre” no existe sino como invención que excluye y se limita política y convenientemente a un grupo altamente reducido de la humanidad: hombre-cis, blanco, heterosexual, cristiano acaso, occidental las más de las veces. Así

en las palabras de la Biblia que empiezan a ser revaloradas en estudios recientes, revelando su impronta de construcción sociopolítica. Una de las hipótesis investigadas es que la primera mujer, en el relato bíblico, no “surgió” de una costilla del primer hombre, sino que se trató muy posiblemente de un “error” de traducción del relato sumerio por el cual tanto hombre como mujer se crearon en función de TI, esto es, “el poder de crear vida”. Según se posicione TI en la escritura cuneiforme, el significado se transfiere a “costilla”, un símbolo por lo demás irrelevante en metarrelato alguno (Sanz). El plagio o recombinación judeocristiana aplicó el término exclusivamente a la mujer, Eva, garantizando su subyugación al macho por virtud, otra vez, demiúrgica. Lo mismo acaso con María Magdalena, cuyos textos apócrifos fueron excluidos y su presencia histórica transferida de muy posible esposa y discípula de Cristo a la figura denostada de la prostituta. Y ya sabemos cómo el lenguaje sigue apoyando la misoginia y el principio de privilegio del macho sobre lo que se nombra. Es el caso del masculino genérico, que lo abarca todo y a todas, o la evidencia en el insulto, exabrupto o reprimenda que expone el doble rasero: hijo de puta, coñazo, mal nacido, cabrón, zorra. Y su opuesto: cojonudo, acojonante, es la polla, es un zorro, etc.

Residuo y acaso certeza como producto de esa crisis que desvincula significado y significante es el principio de analogía. Las cosas no necesariamente “son” sino que “se parecen”, esto es, son análogas a conceptos de cosas, se aproximan a ese principio de Unidad perdida. Nosotras, nosotros, no existimos sino en función de quien nos mira, del referente con que se nos asocia, o de la imagen que queremos proyectar, en un juego fracturado de percepciones, simulaciones y “performances”, como diría Judith Butler a propósito de la construcción del género sexual: somos representación de representación sin modelo inicial. Y acaso por ello los selfis, casi siempre manipulados por filtros y Photoshop, se multiplican, intentando capturar esa esencia del ideal esquivo, eternamente frágil y furtivo. Acaso por lo mismo la tecnología se ha convertido en nuestro lugar de retirada, en una verdad ahora en perpetuo residuo y sospecha, creadora de símbolos, reinventora de mitos, una verdad de verdades desde su condición taimada. Nada más real que

lo efímero. Nada más inquietante que el bot que se parece a lo humano, por incompatible que le resulte al concepto mismo de humanidad.

Y entonces vino el, la, COVID -se sigue intentando delimitar ese artículo determinado esquivo. Traducción de una palabra del inglés sin género gramatical, D de "disease", si bien referencia también al hecho de que refiere a una "enfermedad", y no al virus SARS Cov2 que la causa, se le inventan igualmente opciones, digamos que costillas, para intentar seguir controlando y ordenando esa difusa, y definitivamente arbitraria, relación entre significado y significante. Ahora el significante es microscópico, evasivo, no se deja controlar, no para de mutarse. Su persistencia es directamente proporcional a nuestra arrogancia e ineficaz afán de control y captura. Y al fin comprobamos que estamos definitivamente expuestos en y a esa fragilidad, así que no nos queda otra que convertir al bot, la tecnología, la "máquina", segunda parte del ideograma chino que complementa a la "crisis", en aliado. Por lo demás, el virus no "es", es decir, en las categorías biológicas entre vivos y muertos, el virus no pertenece a ninguna de ellas, no tiene entidad. Las referencias son esencialmente analógicas: se trata de "agentes", "partículas infectivas", "materia orgánica inanimada", "entidades incompletas", o sea, se buscan analogías para poder nombrarlos, con dos posibles secuencias de tres letras cada una: ADN / ARN.

El proyecto *Mar y virus / Virus and the Sea* responde quizás a dicha inquietud y fracaso de la representación, a un deseo de apelar por secuencia algorítmica, tanto metafórica como literalmente, al despropósito humano en que nos encontramos por la imposición del, de la COVID. Como en el paradigma bíblico, en el principio del proyecto se sitúa la palabra, el poema, evento literario que nos precede, como el Big Bang del que surgen nuevos parámetros cosmológicos. Ese primer poema alude, y se inspira, en la efervescencia inmediata a la clasificación pandémica provocada por el virus, reproduciéndose verdades falsificadas o menos, e inevitables conexiones vinculadas al origen: ¿Quién fue?, ¿Dónde se dio?, ¿Por qué se produjo?

Murciélagos comidos por civetas comidas por humanos.
 La leche del camello arrebatada.
 Acaso fue serpiente o escorpión.
 Si serpiente,
 se repiten los mitos de un/a Génesis que dádivas ofrece, y mueres
 [en el trato,
 y esa manzana clausura y desmantela. (Mordida en virus)

Otra vez el Génesis, la Biblia, la estafa de lo demiúrgico, de la arrogancia del hombre, literal, varón, Dios con barba, como principio creador unívoco. El poema "Mordida en virus", del que he citado los versos arriba señalados, y que forma parte del proyecto *Mar y virus*, apela a esa manzana del Génesis a la que se muerde y te muerde por alevosía de un pecado original fundamentalmente misógino. Ya en otro poemario, *Caída libre*, invento y redimo a un ser ontológico que es Beba niña, "sin pecado original ni equipaje" (2004, 79), y rompo libros bajo el sello invertido del movimiento de Huidobro.¹ No es ahora "Creacionismo" sino "Destructivism/o". La ruptura de los principios opresivos, que han determinado un canon limitado literario, religioso, universal, y preeminentemente masculino, quedan desarticulados en el nuevo milenio para crear nuevos, en lo posible más inclusivos. Pero volvamos al virus, en el que seguimos, porque la manzana del conocimiento, en el poema señalado, resulta en símbolo y seña.

Los virus causantes de devastadoras pandemias existen desde siempre, nos informan, y su genética se mantiene en nuestro ADN, con mayor o menor éxito analógico. También el mar, nos dicen, principio humano por excelencia, "existe por sus virus, sin ellos camináramos acaso por algas putrefactas, y sin fondo". Éste es uno de los versos del poema homónimo del proyecto, "Mar y virus", poema que recobra y muta en ritmo acaso poético variables de la explosión informativa a propósi-

¹ En las performances "Destructivist/as" invito al público a crear nuevos objetos con las páginas de la segunda edición de *Caída libre* (2007), que censuró en mi opinión los elementos más feministas y contestarios de la primera edición (2004), edición galardonada con el "Premio Hispanoamericano de Poesía 'Dulce María Loynaz'".

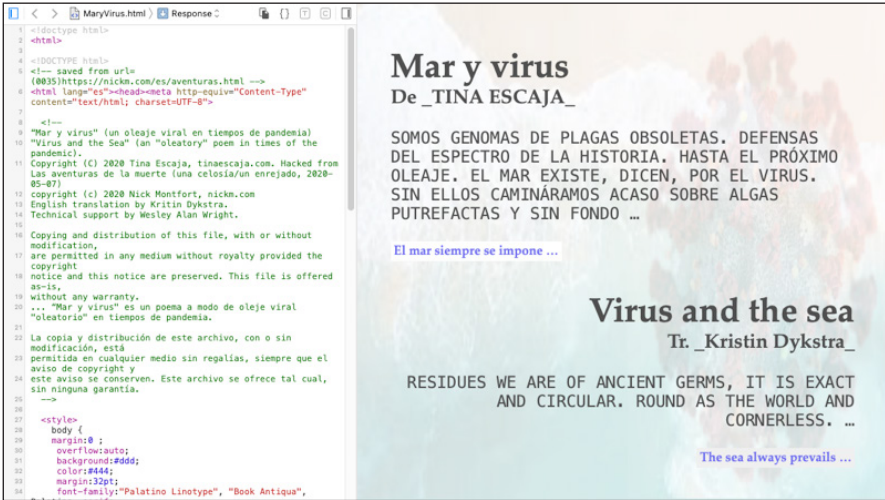


Imagen 1. Captura de pantalla de “Mar y virus / Virus and the Sea”, poema oleatorio, junto al código fuente.

to del virus. Como las olas de ese mar primigenio poblado de virus, los versos de la versión generativa de este poema, clave y matriz del proyecto, se componen y recomponen de forma “aleatoria” e infinita, esto es, “oleatoria”, como reartículo análogicamente en este caso y perfiló en el título completo: “‘Mar y virus’ (un oleaje viral en tiempos de pandemia)”. El principio aleatorio es literal y algorítmico al tratarse de un poema generativo a su vez “hackeado” del trabajo de Rick Montfort titulado “Las aventuras de la muerte (una celosía/un enrejado).” La página fuente, a modo del ADN del poema, nos informa de dicho hackeo, al igual que un laboratorio detecta secuencias de un virus que, como el hacking computacional, se inserta en la célula madre y acaba replicándose. La secuencia viral es algorítmica ahora, se ha insertado en el poema original de Rick Montfort hasta “alterarlo”, (sinónimo de “hacking”), y sustituirlo, esto es, reemplazarlo en esta otra “aventura de la muerte”, colándose por el “enrejado” del genoma algorítmico. Ahora se trata de otra presencia viral que simula el texto de Rick Montfort y lo reemplaza en secuencias infinitas, en oleajes y vaivenes que asimismo actúan como metáforas de las constantes olas y mu-

taciones del SARS-CoV-2, el virus que causa la COVID-19. Sólo dos instancias se mantienen y reiteran: el verbo “ser” en primera persona del plural: “somos,” que inicia todas y cada una de las secuencias oleatorias/aleatorias; y el verso final que sirve de detonante a nuevas opciones generativas: “El mar siempre se impone”. Con dicha reiteración, se incide en la clave existencial e identitaria de lo humano en búsqueda de consuelo y referencia, de la cual lo único que persiste es el mar, detonante y agente primigenio cuya fluidez disuelve asimismo límites, jerarquías, e intentos de definición.

La COVID, el COVID, se presenta entonces en este proyecto como alegoría de un proceso implícitamente reiterado e infinito, como infinitas parecen las mutaciones, hackeos y descalabros que nos asolan, como infinitas parecen las posibilidades versales del poema. Para articularlas, como el virus mismo y sus mutaciones, el proyecto se diversifica en múltiples variantes interactivas: cuantas más opciones, más cerca está la Verdad, en mayúsculas, a modo de analogía de Unidad por multiplicación de significantes.

El 13 de noviembre de 2020 se inauguró en la galería Flynndog de Burlington, Vermont, la exposición colectiva “Messages of the Anthropocene”, “Mensajes del Antropoceno”, en referencia al principio devastador geológico por el impacto humano que es cifra de nuestro tiempo, y que mi instalación elaboró a propósito de la pandemia. El mismo día de la apertura de la exposición, el gobernador del estado decreta la anulación de todo evento social.² La incongruencia de la “apertura” de una exposición colectiva desactivada por la pandemia, permitió ampliar exponencialmente mi segmento: “Mar y virus / Virus and the Sea”. En los meses inmediatos multipliqué pegatinas del virus que superaron el espacio asignado en la galería para canibalizar, esto es, replicarse, como el virus mismo, por el resto de los espacios, repartiéndolos por paredes, suelos,

² “For the time being, the Governor is requiring Vermonters to suspend all social gatherings that involve more than one household, or in other words, getting together with anyone outside of your household for socializing”. <https://www.burlingtonvt.gov/covid-19/update-80>

ventanas, sillas, mesas, e incluso dos archivadores de metal que sirvieron de marco (precario) de mi instalación. Los archivadores, claro, como unidades anacrónicas donde se almacena información humana, en un simulacro tangible de los archivos de información electrónica, o de los mismos QRs. Y al revés, o sea, los QRs o archivos electrónicos a modo de analogía o representación frágil de archivadores de metal.



Imágenes 2 y 3. Vista parcial de la instalación “Mar y virus / Virus and the Sea” en la exposición colectiva Messages from the Anthropocene.



Imágenes 4 y 5. QR invitando a compartir testimonios sobre la pandemia.

La invisibilidad del virus se transfería entonces, multiplicados en pegatinas de distinto tamaño, en su contrario: en presencia desbordante e inescapable. El interior y el exterior se desacralizaba y yuxtaponía. Además de las pegatinas del virus en la galería, distribuí por la ciudad pegatinas con Códigos QR que invitaban, en español e inglés, a compartir testimonios: “Cuenta tu historia COVID” / “Share Your COVID Story”. De algún modo se trataba también de un oleaje que alcanzaba espacios públicos y privados, que superaba los límites de una galería, de un cuarto, de una ciudad, de un país confinado, para alcanzar gentes, espacios y ciudades de otros países a los que envié los códigos. La tecnología se ponía al servicio del encuentro, de la convivencia entre personas a las que se invitaba a conformar las redes de un colectivo. El principio aleatorio mecánico y visceral se entrelazaba, y la instalación se extrapolaba a la de una globalidad habitada de objetos, performances y signos propios del momento: mascarillas y guantes tirados por las esquinas, prohibiciones e instrucciones para mantener distancia o entrar o no a edificios, aplausos nocturnos al personal de salud, etc.

Otras instancias de interacción propiciadas por la tecnología que incluí en mi instalación fueron vídeos y opciones interactivas de Realidad Aumentada. Las imágenes que servían de detonante eran y no eran lo que se percibía, ya que activaban (y

activan) nuevas experiencias a través de una aplicación: Blippar. Como era el caso de las pegatinas QR, entre significado-s y significante-s se encuentra ahora, literalmente, un espacio vacío, una distancia física y no ya metafísica como en los postulados post-vanguardistas. Ahora no es la palabra, el poema, un objeto más, “el único rescate”, como especulaba Olga Orozco a propósito de esa distancia angustiada en búsqueda de “la posible aproximación a lo indecible” (8). Lo que rescata presuntas representaciones es ahora un dispositivo móvil o teléfono inteligente que se interpone en ese punto intermedio de vacío o silencio con el que alcanzamos nuevos paradigmas de Verdad. El teléfono actúa entonces como simulacro demiúrgico o interfaz, esto es, “mediador”, intermediario, entre conceptos y dimensiones, diversificándose los referentes y, en el caso de los QR, permitiendo el contacto con otros humanos a través de una red de testimonios y experiencias del COVID en nuestras vidas. El teléfono “inteligente”, o más específicamente, “simulador” de inteligencia humana (hipótesis de la “Inteligencia Artificial débil”, o sea, que la máquina parece que piensa pero no piensa), actúa como interfaz del interfaz (la aplicación Blippar) en un momento ontológico y físico de deseo de Unidad o encuentro, bajo el paradigma añadido del “no tocar”.



Imagen 6. QR con opción de Realidad Aumentada usando la aplicación Blippar.

La relación extrapolada entre máquina y humanidad, entre creadora y criatura, entre signo y representación, entre realidad y simulación, conceptos todos binarios que se ponen en cuestionamiento en la crisis-catástrofe que nos ocupa, concentran su ambivalencia existencial en el Poem@ CAPTCHA del proyecto *Mar y virus*. El acrónimo CAPTCHA refiere a “Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart”, y Wikipedia explica que se trata de “pruebas desafío-respuesta controladas por máquinas . . . que son utilizadas para determinar cuándo el usuario es un humano o un programa automático (bot)”. O sea, que el objetivo del programa automatizado es el de excluir bots impostores, que se hacen pasar por personas, siendo los bots juzgados por otros bots que discernen lo humano de lo mecánico por virtud de palabras o imágenes no distinguibles por la máquina. En otras palabras, el bot automatizado reconoce lo que no puede reconocer, y eso le da validez y le anula al mismo tiempo. Si, por otra parte, como persona “humana” te equivocas en las pruebas, es decir, no reconoces la bicicleta, o la palabra biselada en la serie planteada, dejas de ser persona por el tiempo que dure la presunta “confusión”. Entre significado y significante se establece entonces una relación existencial directa: “eres”, en cuanto reconoces los taxis amarillos, los semáforos o motos, en el cuadrante de opciones que te llevan, o no, al objetivo último que buscabas o de simplemente “ser”.

Basándome en el proyecto *Mar y virus* y la instalación en FlynnDog construí entonces un Poem@ CAPTCHA, esto es, un poema que en principio no es un poema, que ni siquiera tiene título como tal, y un CAPTCHA que en principio tampoco lo es. Si todo CAPTCHA busca en la distinción entre humano y máquina evitar SPAM, es decir, bots creados por personas humanas para insertarse en tu correo o preferencias con fines publicitarios o directamente maliciosos, como si de virus se tratara, mi CAPTCHA Poem@ pretende lo contrario, esto es, establecer enlaces directos, no soslayados, entre máquina y humanidad para la interacción y el encuentro a través del arte y la poesía, a fin de reflexionar colectivamente sobre las circunstancias históricas que nos asolan. Es por ello que redefiní el acrónimo como “Completely Automated Public test to Tie

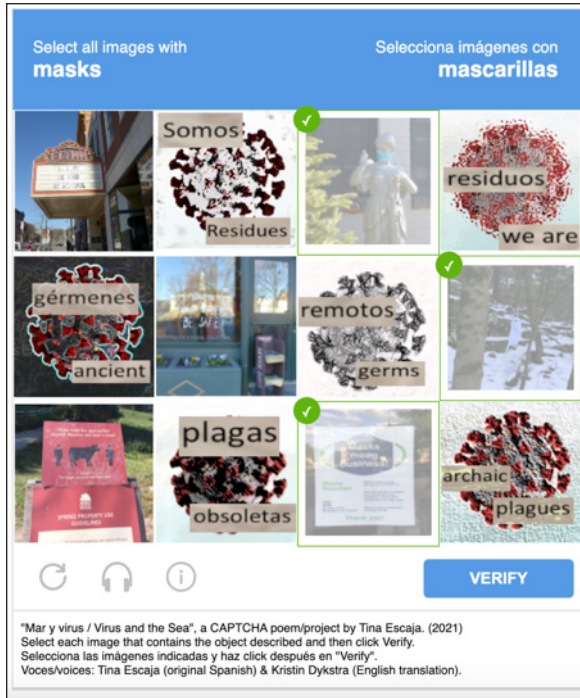


Imagen 7. Captura de pantalla de la primera secuencia de Poem@ CAPTCHA.

Computers and Humans as Allies". Dado el aislamiento y desolación durante la etapa inicial de la pandemia en particular, la tecnología sirvió, y sigue sirviendo en gran medida, como aliada, redefiniendo nuestra propia relación con la misma y con el resto de la humanidad. CAPTCHA Poem@ busca servir de puente, muestra opciones de reconocimiento inquietantemente familiares: identifica las mascarillas en la serie de fotografías; advierte, en la perplejidad fragmentaria de opciones, imágenes refiriendo a situaciones tan nuevas: "Masks Required"; "Keep the distance"; "Be safe".

La serie algorítmica de fragmentación combinatoria en CAPTCHA Poem@ propone, sin embargo, una cierta linealidad al ofrecerse la opción en cada secuencia de escuchar los versos respectivos del poema "Mar y virus" en mi voz y en

la de Kristin Dykstra, traductora al inglés del poema. Palabras extraídas de esos versos aparecen superpuestas sobre las imágenes del CAPTCHA, a modo de residuos o huellas-clave de cada secuencia poética con las que la persona navegando el interfaz puede establecer su propio enlace poético: “imágenes / muertos / lienzos / medievales / código / genético”. Estas “imágenes” de las palabras no son fortuitas; han sido seleccionadas y “recortadas”, como si de un poema magnético de nevera se tratara, del estandarte en el que fue expuesto el poema en la galería Flynnndog, o más específicamente, de la representación (simulación por matriz numérica, esto es, digital) del estandarte físico. Ése es el objetivo del “problema” o juego que presenta este Poem@ CAPTCHA, esto es, llegar en último término a la representación del Poema-estandarte/COVID-19 en la instalación de Flynnndog dedicada a “Mensajes del Antropoceno”, poema que, por lo tanto, se constituye en fin y origen recombinatorio del proyecto, como el mar cuyas olas reiteradas e infinitas pueden escucharse en la posibilidad sonora de dicha secuencia del CAPTCHA Poem@ y que se expanden, metafóricamente, a los testimonios activados por los códigos QR.

Al modo de la pipa de Magritte, este Poem@ CAPTCHA o CAPTCHA Poem@, como ya se indicó, no es un poema ni es un CAPTCHA, y al mismo tiempo sí que lo es. Es y no es un poema que se presenta en opciones fragmentarias y combinatorias, desde un CAPTCHA “humano” que pretende simular a un bot automatizado, que además aparece calificado por y calificando a la palabra Poem@ (según se lea y sitúe esa palabra como sustantivo o adjetivo). Asimismo, en la asignación se produce la negación inmediata: la palabra “Poem@”, con arroba, no existe, pero como sucede en las secuencias pictóricas de Magritte, reconocemos y al mismo tiempo desubicamos dicho reconocimiento, desfamiliarizando los significantes y sus conceptos/representaciones/asociaciones asumidas, revelando en última instancia una realidad y percepción arbitrarias, esto es, aleatorias. Además, la palabra representada, o fabulada: “Poem@”, incluye el término en inglés “poem”, inevitable por el contexto en el que construí este artefacto y señal última de la instancia electrónica, -anclada en el idioma inglés-, exponiendo de ese modo su ontología cibernética, patente en el signo

de la arroba que actúa ahora como sufijo. Como “Poem@”, por lo tanto, se niega también la referencia tradicional al término/concepto “poema”, que además está reubicado en un contexto-otro: un interfaz digital que simula un CAPTCHA, no asociable en sí a poema alguno, a modo de “nuevas” maneras de ver, enunciar, y reflexionar sobre el concepto de cosa, de CAPTCHA, de poema, de virus.

La exposición “La máquina Magritte” se presentó el año 2022 en Madrid bajo la rúbrica del “componente repetitivo y combinatorio en la obra del gran pintor surrealista”. De algún modo, Poem@ CAPTCHA reconceptualiza múltiples niveles de “(sur)realidad” combinatoria en un nuevo milenio asolado por la COVID-19, representando acaso una (incipiente) ontología humano-cibernetica que desactiva la relación asumida entre significados y significantes y con ello la arrogancia demiúrgica primigenia de sustrato unilateral, humano y masculino. El virus ahora se impone y desacraliza, se presenta sospechosamente huidizo como respuesta quizás al descalabro del Antropoceno, el impacto devastador de dicha arrogancia en nuestro entorno que ha activado quizás patógenos como los que nos asolan. Poem@ CAPTCHA se presenta como una de las opciones, diversificadas y tentaculares, de re-conocimiento y prueba, de “test” de lo que nos hace furtivamente humanes, a partir del principio de inclusión, conexión, y ciber-poesía, test que apunta potencialmente a un nuevo y necesario metarrelato de colaboración y encuentro: “Cuenta tu historia COVID”.

Obras citadas

- Adams, Tim. “The big picture: spreading the message about the 1918 pandemic.” *The Guardian*.
 May 3, 2020. www.theguardian.com/artanddesign/2020/may/03/the-big-picture-spreading-the-message-about-the-1918-pandemic#img-1. Consulta 4 de julio 2023.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- “CAPTCHA.” *Wikipedia*. es.wikipedia.org/wiki/Captcha. Consulta 4 de julio 2023.

- Escaja, Tina. *Caída Libre*. Premio Hispanoamericano de Poesía “Dulce María Loynaz.” Gobierno de Canarias, 2004.
- . *Caída Libre*. Prólogo de María Victoria Atencia. Mantis Ed, 2007.
- . Destructivism/o. www.facebook.com/destructivismo/ Consulta 4 de julio 2023.
- . CAPTCHA Poem@. *The New River. A Journal of Digital Art and Literature*. Fall 2021. thenewriver.us/captcha-escaja/. Consulta 4 de julio 2023.
- . “Mar y virus / Virus and the Sea.” (Instalación). (2020-2021). www.youtube.com/watch?v=oLZLEbhu628 Consulta 4 de julio 2023.
- . “Mar y virus / Virus and the Sea”. (Poem@-banner/estandarte). proyecto.w3.uvm.edu/do-over/mary/maryvirus/Banner.jpg Consulta 4 de julio 2023.
- . *Mar y virus / Virus and the Sea*. (Proyecto). (2021-2023). proyecto.w3.uvm.edu/do-over/mary/maryvirus/together.html Consulta 4 de julio 2023.
- . *Mar y virus*. Un oleaje viral en tiempos de pandemia. (Poema “oleatorio”). <https://proyecto.w3.uvm.edu/maryvirus/Mary-Virus.html>. Consulta 4 de julio 2023.
- . “Mordidaenvirus.” [Www.youtube.com/watch?v=VU6AwloqxkI&list=PLf1vZypkkD2JZsO7Da3PRQsT9IHzkduDf](http://www.youtube.com/watch?v=VU6AwloqxkI&list=PLf1vZypkkD2JZsO7Da3PRQsT9IHzkduDf). Consulta 4 de julio 2023.
- Huidobro, Vicente. “Arte Poética.” *Litoral*, no. 223/224, 1999, pp. 32–32. JSTOR, www.jstor.org/stable/43402991. Consulta 4 de julio 2023.
- “La máquina Magritte”. Exposición temporal. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. 14 de septiembre de 2021 a 30 de enero de 2022. Comisariada por Guillermo Solana. www.museothyssen.org/exposiciones/maquina-magritte Consulta 4 de julio 2023.
- Messages from the Anthropocene*. flynnndog.net/messages-from-the-anthropocene-11-13-20-1-31-21/ Consulta 4 de julio 2023.
- Montfort, Nick. “Las aventuras de la muerte”. (2021). nickm.com/es/aventuras.html Consulta 4 de julio 2023.
- Orozco, Olga. “Olga Orozco o la poesía como juego peligroso.” Entrevista de Alejandra Pizarnik. *Zona Franca*, 1964. pp. 7-8.
- Sanz, Javier. “El ninguneo sufrido por las mujeres a lo largo de la historia se debe a un error de traducción.” *Historias de la Historia*. 5 de diciembre de 2013. historiasdelahistoria.com/2013/12/05/el-ninguneo-sufrido-por-las-mujeres-a-lo-largo-de-la-historia-se-debe-a-un-error-de-traducccion Consulta 4 de julio 2023.

“COLECTFICCIÓN”: UNA FORMA TRANSGRESORA DE ENFOCAR LA CREACIÓN LITERARIA

PRISCILLA GAC-ARTIGAS
Monmouth University, ANLE & RAE

Resumen: El objetivo de este ensayo es describir y mostrar con ejemplos la “colectficción”, modalidad creativa que, al individualismo inherente al género de autoficción, opone una forma de artivismo colectivo que surge de la urgencia, consciente o inconsciente, de autores y artistas de responder con el arte a situaciones de crisis social. Representa, en cierta medida, una reacción al “anquilosamiento” (Alberca 2017) del género de la autoficción descrito por Manuel Alberca, uno de los teóricos notables del género autoficcional en la literatura hispánica. En oposición, la colectficción encarna una modalidad de contar realidad(es) y ficción(ones), de relatar y reconfigurar historias donde se transgreden los confines restrictivos del “yo” intrínseco a la autoficción en aras de un abarcador y político “nosotros”. A través de un pacto de lectura que exhorta al lector a entrar en el juego de la creación y a ser parte y partícipe en la reconfiguración de una historia construida desde el entramado social de elementos referenciales reconocibles, de la transgresión de los límites de géneros literarios y de la experimentación con recursos narrativos tradicionales se propicia una colectficción sintetizadora que sobrepasa los límites de “mi” historia para convertirse en “nuestra”.

Palabras clave: colectficción, autoficción, artivismo

Abstract: This essay aims to describe and demonstrate with examples the concept of “collectfiction,” a creative method that, in contrast to the individualism inherent in autofiction, posits a form of collective activism that develops from the urgent, conscious, or unconscious desire of authors and artists to respond to social crises through art. To some extent, it represents a reaction to the “ossification” (Alberca 2017) of the autofiction genre as described by Manuel Alberca, one of the most notable theorists of the autofictional genre in Hispanic literature. In contrast, collectfiction embodies a mode of narrating reality(ies) and fiction(s), of recounting and reconfiguring stories where the restrictive confines of the “I” intrinsic to autofiction are transcended in favor of an encompassing and political “we.” Through a reading pact that encourages the reader to join the game of creativity and to be part and participant in the reconfiguration of a story built from the social fabric of recognizable referential elements, and through the transgression of the boundaries of literary genres and experimentation to transcend the traditional narrative resources, a synthesizing collectfiction that surpasses the boundaries of “my” story to become “our” story is fostered.

Keywords: collectfiction, autofiction, activism.

Artivismo colectivo trascendiendo las fronteras del yo en la creación¹

Acuñamos el término colectficción en el 2017,² pero su conceptualización se fue produciendo a través de años de in-

¹ Este artículo tiene como base el discurso de incorporación de la autora como miembro de número a la Academia Norteamericana de la Lengua Española en el 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=nqrrOsPspQ4>

² Para extensa explicación sobre recursos colectficcionales utilizados por escritores y artistas –la colectficción se da también en otras manifestaciones del arte– referimos al lector al ensayo “‘Vivir para contarla’: de la autoficción a la colectficción en la literatura y las artes”, contenido en el vo-

vestigación sobre la obra de, entre otros, Juan Gabriel Vázquez, Patricio Pron, Pedro Lemebel, Alejandro Zambra y Gustavo Gac-Artigas.³ En palabras de Gustavo Gac-Artigas, autor de colectficción, esta modalidad creativa implica “una invitación [al lector] a ser parte de mi pluma no solamente como parte de la historia, sino a reescribir esa historia al leerla” (entrevista inédita, diciembre 2021). O como afirma la joven poeta norteamericana Amanda Gorman “escribiendo desde mí misma es también yo misma escribiendo a, con y desde un nosotros” (Berna 2022). De este modo, el lector/espectador es llamado a utilizar sus memorias, su imaginación y sus sueños para reconfigurar junto al autor una colectficción sintetizadora en la que los conflictos individuales se desparticularizan y sobrepasan los límites de “mi” historia para convertirse en “nuestra”. Los recursos discursivos predominantes y el objetivo estético y político subyacente en esta modalidad de creación pueden ser codificados bajo los siguientes parámetros: transgresión, pluralidad y polifonía y experimentación.

Transgresión

En las obras colectfccionales, lo primero que se transgrede es el pacto de lectura. Las obras dejan de ser la representación de “mi” historia y hacen una llamada al lector a participar de un juego de descubrimiento y creación y a lanzarse activa y creativamente a la reconfiguración conjunta de una historia que puede ser, a la vez, del autor y suya; una colectficción sintetizadora que comprende la historia del yo y la del tú, real y virtual, y se transforma en la historia nuestra.

La ruptura del pacto de lectura se logra por medio de la utilización de recursos narrativos, pictóricos o dialógicos y de procedimientos creativos experimentales donde lo individual

lumen: *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción* (Iberoamericana / Vervuert 2022) y ampliada en los otros nueve artículos que lo conforman.

³ Gac-Artigas. *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción* (11-31).

sirve para alimentar lo colectivo en una circularidad, “un momento de comunión” (Negrete Sandoval 145). Veamos un par de ejemplos.

En *Y todos éramos actores, un siglo de luz y sombra*, de Gustavo Gac-Artigas, obra cuyo análisis nos llevó a acuñar el término, vemos una invitación expresa al lector a través de la invocación poética que da apertura a la novela. En ella el autor-narrador-protagonista invita al lector a entrar en el *theatrum mundi* para ser parte de un elenco que revive sus memorias, las suyas, al tiempo que lo lleva a tomar conciencia de que en esta historia el lector no es solamente lector:

Yo,
los invoco a ustedes
para que me guíen en este viaje.

Yo,
a ti,
espectador,
te invoco.

En la espiral de la muerte,
baja a morir conmigo,
hermano.

En la espiral de la vida,
sube a renacer conmigo,
hermano.

Y al pisar el último escalón,
desaparece junto a mí,
hermano,
por lo que en esta historia
no hay espectadores,
solamente actores. (10)

Otro recurso para lograr esa ruptura es el utilizado por el escritor uruguayo Mario Levrero en *La novela luminosa* (2018) donde aparece también la explícita búsqueda diegética de comunión con “los otros”, pero en diálogo directo del narrador con el lector a través del uso de vocativos como “Vea usted” (73), “Vaya usted sumando” (122), “Imagine por un momento usted”

(229), “Ya mismo estoy con usted” (477), “Sepa, lector” (492), “Disculpe, lector” (493) con que lo invita a usar sus vivencias, su creatividad para reconfigurar la historia junto a él. “Creo, en definitiva, que la única luz que se encontrará en estas páginas será la que les preste el lector”, declara en un momento Levrero (19).

La explotación de la metáfora del *theatrum mundi* no solo sirve para transformar el pacto de lectura, sirve también como recurso adicional común de transgresión total. A través de su uso, los autores se apropian de estéticas propias del teatro universal para luego subvertirlas y trasponer una historia, la íntima del enunciante, al colectivo social. Siendo un recurso no exclusivo a ellos, es privilegiado por autores como el chileno Pedro Lemebel, el colombiano Fernando Vallejo, la escritora trans argentina Camila Sosa Villada y el dramaturgo venezolano Pablo García Gámez quienes utilizan la voz de un grupo marginado por la sociedad, para llevarnos a “repensar nuestra colectividad” (Souquet 193). De esta forma, estos autores invitan al lector a reconfigurar junto a ellos el mito y el imaginario personal en uno colectivo. Ejemplo paradigmático es la obra del escritor colombiano Fernando Vallejo en la cual el mito de la identidad homosexual se trasciende para crear una colectficción en la que se reconocen los millares de seres anodinos, anónimos, marginados y socialmente invisibilizados que la han ayudado a construir. Al “desparticularizar” sus conflictos internos para darles una dimensión colectiva y política, afirma Lionel Souquet en un ensayo, Vallejo transforma “el “ombli-guismo” solitario de la autoficción en una “colectficción” abarcadora y comprometida” (171).

El aspecto lúdico de descubrimiento predirigido forma también parte importante del juego colectficcional. El juego de billar como metáfora de la sociedad utilizado por el escritor colombiano Juan Gabriel Vázquez en *El ruido de las cosas al caer*, los desafíos mentales del juego de investigación en el que el lector es a la vez detective, cómplice y asesino, como ha descrito Julia Negrete Sandoval en su ensayo sobre Cristina Rivera Garza⁴ o

⁴ En: *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*. Iberoamericana/Vevuert, 2022: 127-150.

los que se producen entre la obra artística de Sophie Calle y la creación literaria de dos escritores tan diferentes como el norteamericano Paul Auster y el español Enrique Vila-Matas analizadas por Dóra Faix en su ensayo “Un experimento ‘colectficcional’ alrededor de la figura de Sophie Calle”⁵ son algunas posibles variantes.

Pluralidad y polifonía

La pluralidad discursiva de la narración se mueve sobre dos ejes como recursos creativos: al interior de una polifonía de géneros literarios y de lenguajes que establecen un diálogo multidireccional entre autor, obra, personajes de la ficción y lector y al interior de una pluralidad convergente de narratorios, narradores, o perspectivas de narración. Las novelas *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, *Y todos éramos actores* de Gustavo Gac-Artigas, y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron representan paradigmas del uso de la polifonía de géneros literarios en conversación que cuestionan la autoría individual dando paso a una colectficción donde convergen textos, autor y lectores. La pluralidad de narratorios, de narradores, de perspectivas de narración, así como la pluralidad de interlocutores, reales o ficticios, son recursos utilizados en muchas obras donde la voz narrativa, fluctuando entre primera, tercera y primera persona del plural, oscilando sin transición o marcadores lingüísticos contribuye a la desterritorialización de la autoficción hacia la colectficción. Por ejemplo, en *Historia secreta de Costaguana*, Juan Gabriel Vázquez establece una comunidad entre el narrador, los narratorios y el lector, multiplicidad de narratorios adoptada deliberadamente como técnica narrativa. En el siguiente pasaje el narrador apostrofa a tres figuras recurrentes en la novela: “los Lectores del Jurado”, el personaje de Eloísa y el escritor Joseph Conrad.

⁵ En: *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*. Iberoamericana/Vevuert, 2022: 217-238.

Yo, que he venido huyendo de la Gran Historia, retrocedo ahora un siglo entero para ir al fondo de mi historia pequeña [...] Durante [...] la noche de nuestro encuentro, Conrad me escuchó contar esta historia; y ahora, queridos lectores —lectores que me juzgarán, Lectores del Jurado—, es su turno [...]: todo lo que supo Conrad habrán de saberlo ustedes.

(Pero hay otra persona... Eloísa, también tú habrás de conocer estas memorias, estas confesiones. También tú habrás de emitir [...] tu propia absolución o tu propia condena). (16)

El ejemplo que sigue, tomado de *El desbarrancadero* (2001) de Fernando Vallejo, es paradigma de los cambios inesperados en la perspectiva de narración que podemos encontrar en obras de colectificación.

Cuando le *abrieron* la puerta *entró* sin saludar, *subió* la escalera, *cruzó* la segunda planta, *llegó* al cuarto del fondo, *se desplomó* en la cama y *cayó* en coma. Así, libre de sí mismo, al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar, *pasó* los que *creo* que fueron sus únicos días en paz desde su lejana infancia. Era la semana de navidad, la más feliz de los niños de Antioquia. ¡Y qué hace que *éramos* niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convirtieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar. Para el año nuevo ya *estaba* de vuelta a la realidad: a lo ineluctable, a *su* enfermedad, al polvoso manicomio de *su* casa, de *mi* casa, que se desmoronaba en ruinas. ¿Pero de *mi* casa digo? ¡Pendejo! Cuánto hacía que ya no era *mi* casa, desde que papi se murió, y por eso el polvo, porque desde que él faltó ya nadie la barría. (7)

La narración que comienza en pretérito perfecto simple y tercera persona del plural, seguida de una vertiginosa ascensión de verbos sin sujeto identificable en pretérito perfecto simple y tercera persona del singular (*entró*, *subió*, *cruzó*, *llegó*, *se desplomó* y *cayó*), se desvía hacia un subjetivo yo (*creo*) para desbordarse sobre un nosotros (¡Y qué hace que *éramos* niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida...) y regresar como bumerán al juego entre el él y el yo (*ya estaba* de vuelta a la realidad: a lo ineluctable, a *su* enfermedad, al polvoso manicomio de *su* casa, de *mi* casa, que se desmoronaba en

ruinas. ¿Pero de *mi* casa digo? [...] Cuánto hacía que ya no era *mi* casa...)

En poesía, género de lo individual por excelencia, dos ejemplos que resultan paradigmáticos de la colectficción provienen de dos poetas tan diversos como lo son Amanda Gorman y Gustavo Gac-Artigas. En ambos se experimenta con el lenguaje y se transgrede el tradicional “yo lírico”. En los poemas de Gac-Artigas se evidencia el dialogismo con el lector y la implícita invitación a juntos reconfigurar el mundo que les rodea. Los primeros versos son del poemario bilingüe *hombre de américa/man of the américas*:⁶

hombre
mírame
devuélveme la condición humana
ancla mi mente vagabunda
en la palabra ultrajada
ábrele las puertas
para que se pierda
en tu universo

y que mi sueño sobreviva en el tuyo (143)

...

escribo para ti
sin conocerte

escribo para ti
para encontrarme

escribo sobre el viento
sin poner un remitente

les pido perdón

sin su permiso
les robé parte de sus vidas
sin su permiso

⁶ Este poemario resultó finalista, en la categoría de poesía contemporánea, en el *International Book Award*.

me permití revivir un instante de sus amores

sin su permiso
me apoderé de sus sentimientos

...

les pido perdón
sin su permiso
hoy me dirijo a ustedes.⁷

En Amanda Gorman, por su parte, autor y lector ya son uno, es decir, el tradicional “yo lírico” se convierte en un “nosotros” antes de comenzar la escritura. Neruda nos decía en su poema “Sube a nacer conmigo hermano”: “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”; en su poema “Escribimos” de la colección *Mi nombre es nosotros*, Gorman nos dice:

Nuestras manos se estiran hacia una
felicidad nebulosa, lejana,
así nos abrimos a lo bueno,
por frágil & breve que sea:
tocarnos,
encontrarnos,
humanizarnos
...
Escribimos
porque podríais escucharnos.
Escribimos porque
estamos perdidos
& solos,
& vosotros, al igual que nosotros,
estáis observando
& aprendiendo. (157-158)

Experimentación

Podemos hallar en las obras colectficcionales experimentación en el juego con el lenguaje, con la hibridez de géneros y

⁷ Del poemario *confieso que escribo*, inédito.

de medios, con los recursos lúdicos, con la estructuración de las obras. *Y todos éramos actores* es un claro ejemplo de la experimentación con el lenguaje, donde convergen lo lírico, lo narrativo, lo filosófico y lo coloquial y dramático-teatral, que facilitan la entrada de las memorias que se despiertan en el lector y lo llevan a reflexionar sobre su propio rol. “En qué momento el verso se transformó en parlamento, se preguntaban, en qué momento la palabra se volvió cuerpo y el susurro en palabra en movimiento” (330), lee el autor-narrador-protagonista en la mente de los lectores-espectadores dentro de su *theatrum mundi*, y les explica que el parlamento surgió de la vida misma y que el sacrificio debe ser colectivo para que el placer de ver las reglas quebradas también lo sea: “Y sin embargo, desde el comienzo del camino la palabra estuvo en movimiento, saltó del libro al escenario, del placer solitario al placer colectivo transformándose en fiesta pagana donde hasta los dioses bailaban y las reglas escapaban aterrorizadas por las ventanas, no las fueran a ultrajar” (300-301).

El experimento con medios diversos podemos apreciarlo en el primer largometraje del cineasta español nacido en Francia, Oliver Laxe, *Todos sois capitanes*, una nueva aproximación a la colectficción donde lo colectivo surge al revés, en el momento en que los protagonistas del filme, de ser los actores sociales, pasan a ser protagonistas y autores.⁸ A mitad de camino entre el documental y la ficción, el cineasta utiliza en el desarrollo argumental del filme el cine colaborativo, como lo fue en su momento el trabajo de creación colectiva en el teatro latinoamericano.

Ejemplo abarcador de experimentación a través de la pluralidad, la polifonía y el juego, es la experiencia colectficcional que se produce de la conversación entre tres autores, tres obras que implícita o explícitamente tienen como eje central la figura de una de ellos —la artista francesa Sophie Calle—, su obra *Double Game*, que reúne texto e imágenes, las novelas *Leviatán*, de Paul Auster, y *Porque ella no lo pidió*, de Enrique Vila-Matas y los lectores. Un fascinante, innovador y envolvente juego de experimentación colectficcional que expande las fronteras de los géneros

⁸ Ver estudio realizado por Agustín Gómez y Marta M. Mata: “*Todos vos sodes capitáns (Todos sois capitanes, Oliver Laxe, 2010): un modo de autoficción colectiva audiovisual*” (2022).

artísticos, geográficos y sociales del que nos hace partícipes Dóra Faix en el ensayo ya mencionado y cuya lectura recomendamos.

La transgresión de la pureza de géneros da paso a la complementación de discursos artísticos en el arte pictórico. Ejemplos paradigmáticos de la colectficción como modalidad creativa transgresora lo son dos artistas chilenos: Guillermo Núñez y Cecilia Vicuña. En la exposición “Spin Spin Triangulene” / *Triangulación de la hilatura* (2022) de Vicuña podemos observar triangulación de medios: audiovisual, plástico y literario, llamado al lector y polifonía de voces.

Al igual que su compatriota Guillermo Núñez en una de las obras de su instalación “Printuras y Exculturas” poco después del golpe del 73 en Chile nos invitaba a meter nuestra cabeza al interior de una jaula.



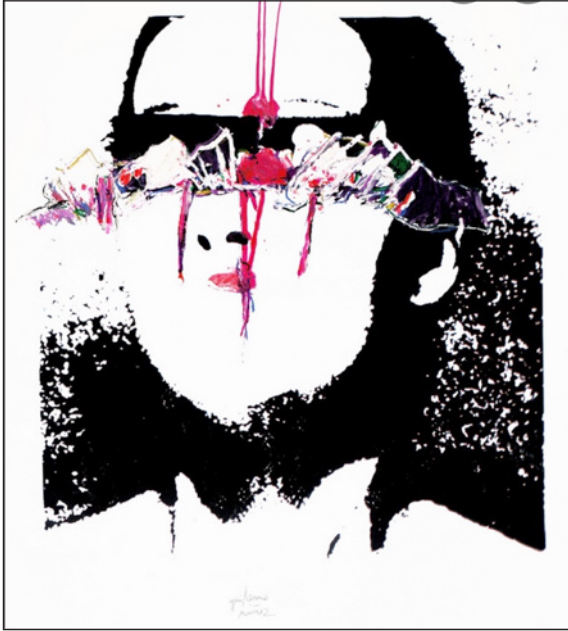
Vicuña nos invita, como dice Gustavo Gac-Artigas, “a escoger nuestro rol en la vida” (2022) al dejar abierto un espacio para la cabeza en las figuras de seres humanos de una de sus obras, como se observa en la foto.

Núñez, en adición, en esta búsqueda de hibridez de medios creativos, a la imagen le añade las palabras como queriendo también subvertir la imaginería popular que suele afirmar que “una imagen vale más que mil palabras”, y más allá de su atrevida y original instalación de la jaula de 1973 que le valió el cierre de la exposición y eventualmente la cárcel, conminó al lector/espectador a la acción directamente con sus palabras:

Usted también es responsable
actúe junto al artista
[...]
dibuje, raye, rompa
escriba
[...]
Transforme usted estas
imágenes
Hágalas suyas
con colores,
imaginación,
recuerdos,
lápiz, tinta china,
rabia
memoria,
anhelos, pinceles (“¿Qué hay en el fondo de tus ojos?”).⁹



⁹ Véase Google.com, “¿Qué hay en el fondo de tus ojos?”, Archivoguilhermonunez.cl (2020), <<https://bit.ly/39qLM3d>> (06-02-2020).



Tanto la invitación de Vicuña a decidir de nuestro rol en la vida como el llamado de Núñez a dibujar, escribir, rayar, pensar, anular, romper, pintar, destruir, esbozar, junto a él “el dolor, lo imposible, la luz, el grito, la noche, lo blanco, la ausencia, el horizonte, el vacío, la alegría, el negro”, es decir, a pintar la ausencia, a recrear lo que el artista-protagonista, con los ojos vendados, estaba viendo al observarse a sí mismo obligado a mirar y a mirarse hacia adentro, representan ese afán de los creadores de promover que el lector/espectador se incorpore activa y creativamente al proceso de creación, a reconfigurar junto al artista la historia propuesta creando así, en conjunto, la colectficción de una época.

La colectficción como reconfiguración colectiva de una época

Si al hablar del rol social del escritor aceptamos, con Gustavo Gac-Artigas que “la historia no se repite” [que] ‘so-

mos nosotros quienes no hemos tenido la entereza y la fuerza necesarias para cambiar y así cambiar el rumbo de la historia” (entrevista inédita, diciembre 2021), y con Bajtín (1989) que el género literario es como un organismo vivo que se produce no solamente en el contexto reducido de la historia literaria, sino también en uno más amplio, el cultural y social, como respuesta a una necesidad histórica, podríamos concluir que la colectficción como modalidad creativa surge como una respuesta de la literatura y el arte para combatir el triunfo del individualismo y la marginación.

En estos momentos de crisis que se intersecan y se suceden, la colectficción representa entonces una propuesta estética de los escritores y los artistas para que volvamos los ojos a la necesidad de recuperar la idea olvidada del bien común, incluyendo la necesidad de inclusión de aquellos seres marginados o invisibilizados a través de obras que compartan las vivencias de una sociedad que busca soluciones escuchando las voces de todos, llamando al lector a ensayar en la ficción la reconfiguración de la realidad. “Estamos viviendo una época que nos confronta y nos lleva a ver nuestro papel como individuos y como parte de ella de otra forma; más amplia, más abierta, más inclusiva, menos idealista y más analítica” (Gac-Artigas, entrevista inédita, diciembre 2021).

En ese sentido, la colectficción, en tanto acto de creación, en tanto acto colectivo, representa un acto político, y aunque se manifiesta de diferentes formas, el objetivo final es el mismo: la transgresión para que “la lectura [sea] ante todo un momento de comunión, de comunicación entre el autor (que es otros) y el lector convertido en autor, en el que se reconfiguran “la intimidad del yo creativo, su obra y la sociedad que lo rodea” (Souquet 193), el instante en el que el yo es tú, es nosotros, como lo describe Julia Negrete Sandoval en el ensayo ya mencionado sobre *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza. O como han dicho recientemente de la novela *Les années* de Annie Ernaux, premio nobel de literatura del 2022: “Pasando del “ella” al “uno/una” al “nosotros”, este libro, cuyo título provisional era *Novela total*, es un texto magistral sobre la memoria individual y colectiva, lo que nos hace individuos y generaciones...” Es decir, el momento en que las obras transgreden los confines

restrictivos del yo en aras de un aglutinador y político nosotros, característico de un contexto sociohistórico de crisis como el del momento presente (López-Gay 2020).

En conclusión, la colectficción es una modalidad creativa donde el artista, con clara conciencia de vivir en una realidad inaceptable, acude a la ficción pues:

solamente la ficción
nos permite sentirnos humanos
al asumir el dolor de la historia

si fuera historia
sería insoportable.

(G. Gac-Artigas 2022:126)

Y con la ayuda del receptor busca trascender el mito y el imaginario personal para reconfigurar una colectficción donde lo ético y lo estético se complementen la que refleje una memoria generacional o histórica y más allá la posmemoria de una colectividad en una época.

Obras citadas

- Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. España: Editorial Pálido Fuego, 2017.
- Faix, Dóra. "Un experimento 'colectficcional' alrededor de la figura de Sophie Calle". *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2022, págs. 217-237.
- Gac-Artigas, Gustavo. *Y todos éramos actores, un siglo de luz y sombra*. Nueva Jersey: Ediciones Nuevo Espacio, 2016.
- . *hombre de américa*. Nueva York: Nueva York Poetry Press, 2022.
- . "Sol Y Dar Y Dad". Cecilia Vicuña, una chilena en el Guggenheim" en *Le Monde Diplomatique*, 2022, <https://www.lemondediplomatique.cl/sol-y-dar-y-dad-cecilia-vicuna-una-chilena-en-el-guggenheim-por-gustavo-gac.html> (09-18-2022).
- Gac-Artigas, Priscilla. *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- . "De la autoficción a la ficción colectiva: Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra de Gustavo Gac-Artigas", en *Impossibilia. Re-*

- vista Internacional de Estudios Literarios*, n.º 14, noviembre 2017, pp. 51-72.
- Gómez Agustín y Mata, Marta M. “*Todos vos sodes capitáns (Todos sois capitanes*, Oliver Laxe, 2010): un modo de autoficción colectiva audiovisual”, en *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2022, págs. 239-262.
- Gonzalez Harbour, Berna. “Amanda Gorman: “Antes creía que los poetas solo contaban si eran viejos y blancos” en *El País*. <<https://elpais.com/babelia/2022-07-16/amanda-gorman-antes-creia-que-los-poetas-solo-contaban-si-eran-viejos-y-blancos.html>> (07-16-2022).
- Google.com. “¿Qué hay en el fondo de tus ojos”. Archivoguillermo-nunez.cl. <<https://bit.ly/39qLM3d>> (06-02-2020).
- Gorman, Amanda. *Mi nombre es nosotros* (Spanish Edition). Penguin Random House Grupo Editorial España. Kindle Edition, 2022.
- Guillermo Núñez Archive-Castillo, Natalia, Neira, Isidora, Archivo Guillermo Núñez, Kickstarter, 2018, <<https://bit.ly/2wboD6L>> (09-02-2020).
- “Guillermo Núñez, Libertad condicional, autorretrato 1979, Moma”, *The Museum of Modern Art*, 2020, <<https://mo.ma/2SzydI0>> (09-02-2020).
- Levrero, Mario. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018..
- López-Gay, Patricia. *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- Negrete Sandoval, Julia É. “Un desafío a la autoficción: de la autoría individual a la autoría colectiva en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”, en *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2022, págs. 127-149.
- Souquet, Lionel. “Fernando Vallejo, de la “ombligoficción” a la colectficción” en *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2022, págs. 167-198.
- Vicuña, Cecilia. “*Cecilia Vicuña: Spin Spin Triangulene*”. *Guggenheim*, NY. (05-27 a 09-05, 2022).

“YO NO DIGO MI CANCIÓN SINO A QUIEN CONMIGO VA”:
MEDITACIONES SOBRE LA POESÍA

MARTA ANA DIZ
City University of New York, ANLE, RAE

Resumen: La poesía - ritmo, repetición, silencio - es el arte que más se acerca a la condición de la música. Música y poesía son también las artes que aparecen más temprano. El cuerpo es armonía de ritmos vitales, caja donde resuena nuestra voz. Objeto de reflexión en este ensayo son el significado de la poesía, y también el encanto de lo que no se entiende, porque leer un poema es mucho más que entenderlo. La poesía se hace, y leerla es, sobre todo, dejar que obre en nosotros. “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va” responde el marinero del romance del conde Arnaldos cuando el conde le pide que le diga la asombrosa canción que apenas ha entreoído. La respuesta del marinero poeta encierra el misterio de la poesía. Hay que embarcarse, ir con ella adonde nos lleve. Esa entrega, esa fluidez, son el modo cognitivo del arte y de la poesía. El ensayo examina también la noción de ritmo, diferente de la métrica, reafirma la rima como privilegio de nuestra lengua castellana y concluye con algunas reflexiones sobre el acto de leer poesía en nuestros tiempos.

Palabras clave: poesía y música, voz, lectura de la poesía, ritmo, significado en poesía.

Abstract: Poetry—rhythm, repetition, silences—is the art form that comes closest to music. Music and poetry are the arts that appear the earliest in our experience. Our body is a harmony of vital rhythms, a resonance box for our own voice. This essay reflects on the meaning of poetry and also on the delight of what we don't completely understand, because reading a poem is much more than understanding it. Poetry is making. And reading it is, above all, letting it work inside us. In the old *Romance del Conde Arnaldos*, the count half-hears a sailor singing a spell-binding song. When Arnaldos eagerly asks him to sing his song again, the sailor responds, “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va”. The sailor's answer holds the mystery of poetry. We must embark on each poem's journey, go with it wherever it may take us. This surrender, this fluidity are the cognitive mode of poetry and the arts. The essay also examines the notion of rhythm, different from meter, reaffirms rhyme as one of the riches of the Spanish language and, in closing, offers some reflections on the act of reading poetry in our times.

Keywords: poetry and music, voice, reading poetry, rhythm, meaning in Poetry

Estas meditaciones sobre la poesía se me impusieron en algún momento, casi como una obligación conmigo misma, cuando hace unos años pasé de estudiar textos medievales a escribir poemas. Diré mucho de lo que ya sabemos, lo que he pensado y creo, lo que otros han dicho antes y mejor que yo.

De poesía, sabemos por lo menos dos cosas que importan. En primer lugar, el poema está hecho de emoción y pensamiento. Para el poeta, pensar y sentir son complementarios: se trata de un pensar emocionado y de un sentir inteligente y reflexivo. También sabemos que todas las artes quieren acercarse a la condición de la música, y la poesía es la que más se le aproxima. Como la música, el poema tiene ritmo, tono, recurre a la repetición en sus muchas formas y también al contrapunto; las dos utilizan pausas y silencio cargados de sentido. Si la ficción nos invita a entrar en vidas, sitios y acciones de otros, la

poesía no cuenta con otro mundo que el de los propios rincones y penumbras que normalmente evitamos. Ante experiencias incompatibles, el dolor, sobre todo, y también el amor, el lenguaje ordinario se queda mudo. Y es la poesía la que más se acerca a decir esos silencios. El poema dice lo que no se nombra, lo que ocurre en los intersticios del vivir. Es una extensión del momento en el que alguien mira una calle, oye una voz, o del silencio que sigue a los desastres.

Es mucho lo que aprendemos de la poesía, que luego pensamos como innato. Algunos poemas, aunque hablen de realidades ajenas a nuestra experiencia, digamos, por ejemplo, un pirata romántico en su velero bergantín, nos dicen el rapto de ser libres mucho antes de que respiremos esa libertad por nuestra propia cuenta. Están los poemas que nos hacen vivir lo que nunca viviremos de primera mano; los que hacen las grandes y las pequeñas preguntas; los que nos seducen y no entendemos del todo; los ricos en imágenes, y los otros, los muy delgados, tan transparentes que parecen oscuros. Amamos a unos poetas, y más tarde a otros. Y así se va abriendo, dice Seamus Heaney, “la anchura del lenguaje”, y con ella, podríamos añadir, el espacio del mundo.

1. De leer un poema; y del significado de ese poema

Paul Valéry aseguraba que uno nunca termina de escribir un poema, sólo puede abandonarlo. Juan Ramón Jiménez hace de esta idea un aforismo: “poema ‘completamente’ acabado, letra muerta”. Algo similar puede decirse de la lectura. Nuestra primera impresión de un poema puede ir de la indiferencia al impacto profundo. Notemos, de paso, que lo mismo podría decirse de nuestro primer encuentro con una persona. Supongamos que el poema nos produce una honda impresión. Después de recibir esa “inexplicable bomba de perfección” que era, para Beckett, el arte de más alto orden, sigue una larga revelación, *literalmente* interminable.

Leeremos el poema, dice Francisco Brines, “desde nuestra riqueza y desde nuestras limitaciones” (16). Cada vez que lo leemos, nos dirá algo más o algo diferente de lo que habíamos

percibido antes. Ocurre con el poema lo que ocurre con las personas: podemos conocerlas bien, pero nunca se acaban de leer. Esa fluidez, toda incertidumbre, es el modo cognitivo del arte y de la poesía.

Desde tiempos remotos, el sonajero, dice Walter Benjamin, ha sido juguete e instrumento para ahuyentar a los malos espíritus y por eso se le da al recién nacido. Puede muy bien ser. Con todo, creo que nuestra primera experiencia lúdica es el arrorró, la poesía de la duermevela, a medias dicha, a medias cantada, puro ritmo y poco sentido, que seduce y entretiene el oído, educa la lengua y comunica alguna clase de emoción. El niño reconoce el juego, y de inmediato participa en su media lengua, machacando acentos y vocales. Con esas canciones, apenas provistas de una línea melódica y de una mínima historia, aprendemos a hablar, nos insertamos en una tradición, aseguramos para siempre los ritmos de nuestra lengua natal. Y no es casual que música y poesía sean las artes que aparecen más temprano. Porque, ¿qué es el cuerpo sino la primera caja donde resuena, rítmico, el pulso que nos animará hasta el momento de morir? Cuando leemos un poema, cuando bailamos o tocamos un instrumento, es el cuerpo, son los oídos, los dedos y las manos los primeros en comprender y emocionarse.

Marcel Proust afirmaba que la literatura es el mejor instrumento óptico para vernos a nosotros mismos. De la literatura, en general, pasa a la poesía José Emilio Pacheco, que aseguraba que no leemos poemas, sino que *nos* leemos en ellos. Y de la poesía, en general, pasa a la paradójica voz de la poesía lírica Inés Azar, cuando dice: “Cuando me conmuevo leyendo un pasaje de Pedro Salinas, o... un verso de Garcilaso, es mi propia voz la que escucho en silencio, ... conmovida” (53). Sí, leer un poema es sobre todo oírlo adentro, y la voz del poema sólo nos llega en nuestra propia voz. De la máscara a través de la cual el actor hacía sonar su voz viene la palabra “persona” (*per-sonare*), que anuncia nuestro modo de concebir la voz como profundamente ligada a nuestra identidad. De un texto oral o escrito que nos parece bueno decimos que oímos una voz, es decir, un modo de discurrir, de pensar y de sentir, un conjunto de rasgos que constituyen una postura singular frente al mundo. Robert Frost decía que cuando estamos del otro lado de la puerta es

cuando oímos mejor lo que él llamaba “el sonido abstracto del sentido”. La puerta interfiere y sólo deja pasar murmullos que apenas se distinguen y que sin falta comunican muchas veces mejor que las palabras enteras el clima de las emociones.

En las formas breves de la canción tradicional y anónima, el sentido común suele vivir al arbitrio del ritmo y de la rima. El sonido les da su encanto, y también el hecho de que las palabras no se entiendan del todo. El encanto de lo que no se entiende es poderoso. Cuando era chica me gustaban los libros editados en España porque en ellos siempre encontraba palabras desconocidas. En una de esas historias, todas un poco didácticas, un chico de mi edad mostraba sus buenas maneras cuando, sentado a la mesa, le respondía al perro que se le acercaba a pedirle un hueso: “Zape, cómo voy a darte el hueso si a mí aún no me han dado la carne?” La lección importaba poco. Pero el “zape”... ah, el “zape”, esa palabra tan extraña, que repetía con tanto gusto, que yo comprendía tan bien y no podía entender, era lo que jamás olvidaría. Explicar, asimilar lo extraño al propio entendimiento, ofrece sus satisfacciones, ensancha por ejemplo el horizonte intelectual, pero infaliblemente embobrecer lo que aclara.

Leer un poema es mucho más que entenderlo. Se hace poesía, y leerla es, sobre todo, dejar que obre en nosotros. A la pregunta qué dice el poema, una respuesta posible es producir una paráfrasis, algo transferible y tranquilizador, cuya ventaja se limita a evitar errores de comprensión en el nivel de la mera superficie. Pero ante la paráfrasis sabemos que nos hemos quedado con la parienta pobre, y que el poema poco, pero muy poco tiene que ver con esa prosa clara e inmóvil. Tenemos que volver al poema, que mantiene lo que dice siempre en vilo. Es que parafrasear de ninguna manera significa que hemos dejado que el poema nos “diga” lo que dice, algo que difiere de persona a persona, algo que acaso ningún examen de literatura podría comprobar. Por eso, la lectura de un poema nunca ocurre de modo colectivo ni uniforme, aun cuando se haga en las escuelas. Se trata de una experiencia siempre particular e íntima. Unas veces de frente, otras de lado, la poesía siempre nos hace entreoír esos rumores que sólo se oyen en las penúltimas fronteras de nuestro yo.

El estudio del significado del poema fue objeto de discusión considerable entre poetas ingleses que hacían también crítica literaria. Para Coleridge, a principios del siglo 19, la poesía que da mayor placer es la que no se entiende por completo, y a veces, estudiar el texto con exhaustividad puede llegar a extinguir el placer. Ya en el siglo 20, por los años treinta, William Empson, tomó la posición contraria: defendió el estudio semántico del poema y ejerció su influencia en los Nuevos Críticos, propulsores de la lectura detallada del texto. En el otro extremo, hubo quienes arguyeron que el significado es externo al poema, y que sólo sonido, rima y ritmo son sus intrínsecos constituyentes. Las dos posiciones llegaron a polarizarse excesivamente hasta formar dos innecesarios campos irreconciliables.

¿Y cómo llegar a la experiencia del poema? Propongo aquí que podemos encontrar la respuesta en el romance del Conde Arnaldos:

Quién hubiera tal ventura
Sobre las aguas del mar
Como hubo el conde Arnaldos
La mañana de San Juan.
Yendo a buscar la caza
Para su falcón cebar
Vio venir una galera
Que a tierra quiere llegar.

...

Marinero que la guía
Diciendo viene un cantar
Que la mar ponía en calma
Los vientos hace amainar
Las aves que van volando
Al mástil vienen posar
Los peces que andan al fondo
Arriba los hace andar.
Allí habló el infante Arnaldos
Bien oiréis lo que dirá
"Por tu vida el marinero
Dígame ahora ese cantar.
Respondióle el marinero
Tal respuesta le fue a dar
"Yo no digo mi canción
Sino a quien conmigo va".

Esa mañana de San Juan, cuando el Conde Arnaldos se va de caza y de lejos entreoye al marinero cantor, lo posee un deseo urgente de oír su canto. No se niega el marinero, pero impone su condición. “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va”. El conde debe abandonar la tierra firme, dejar por un momento sus hábitos predatorios, meterse en el barco.

Habremos de embarcarnos, sí. La experiencia del cantar se hace cantando. La respuesta del marinero poeta encierra, creo, con la mayor fidelidad posible, el misterio de la poesía. Como Vico, que aseguraba que el modo de conocer algo era hacerlo, como el refrán italiano “l’appetito vien’ mangiando”, la experiencia del cantar se hace cantando. Aquí no valen introducciones ni explicaciones. Poeta y lector son sus protagonistas, y aunque vivan en climas y siglos diferentes, son siempre contemporáneos, como decía Virginia Woolf. Esa comprensión sin intermediarios es posible porque el poema y nosotros compartimos la misma lengua, y está condicionada por nuestra decisión de abrirnos a la experiencia poética, es decir, a ser capaces de vivir en la incertidumbre del modo más activo posible. Esta unión de hermanos que se establece entre escritor y lector, la expresó Jean Cocteau de un modo sencillo e inolvidable:

Lector, sacas del bolsillo este libro. Lees. Y si logras leer sin que nada te distraiga de mis palabras, de a poco sentirás que yo te habito y tú me resucitas. Hasta puedes adquirir sin quererlo uno de mis gestos, una de mis miradas. Hablo ahora a la juventud de una época en la que yo no existiré en la carne [...] (10)

2. Del lenguaje

Como todo arte, la poesía es un ejercicio formal. Podemos pensar en el gracioso poema de Valéry donde describe la escena de la escritura: el poeta busca una palabra -dice- que sea femenina, de dos sílabas, que contenga P o F, que termine en una vocal muda, que sea sinónimo de “bisagra” o “quiebra” y que no resulte estudiada ni rara. Más de un siglo después, no sé si pensando en Valéry, dice Luis García Montero:

el poeta que dedica toda una tarde a buscar una palabra, cansado de vivir con prisas, con dogmas -que son la prisa de las ideas-, con ofertas de consumo rápido, reivindica la conciencia individual. Ese poeta es el ser humano dispuesto a entender las riquezas minuciosas e incontables de la realidad y a encontrar un modo honrado de conversar con los demás. (9)

Y mientras el poeta busca, avanza y retrocede, encuentra paisaje y realidad; encuentra puertas que después resultan falsas; encuentra también imágenes plásticas y musicales, porque en el poema trabaja la imaginación, que es la libertad del pensar y que no debe verse como separada ni mucho menos opuesta a la razón. Y mientras trabaja, el poeta también encuentra recuerdos propios, olvidados, ajenos. Porque como todo arte, la poesía también trabaja con la memoria, que para San Agustín era el corazón del espíritu.

“El poema – dice Brines— no suele crecer en el estéril territorio de la certeza” (36). Y antes, Mallarmé, cuando entendía que el poema procede de las tinieblas, y se aclara gracias al poema. El poema parte de una idea o una imagen borrosa, de un ritmo, una pregunta, un sonido, dos palabras que se juntan sin saber uno por qué. Yo nunca sé bien lo que quiero decir pero me interesa averiguarlo, saber adónde va. En mi experiencia, que seguramente no es única, sentarme a escribir el poema con un tema bien acotado es la primera condición de su fracaso. DOA, dicen los relatos de detectives en inglés, “dead on arrival”. El poema se va formando y transformando a medida que escribo una palabra después de la otra. Ocurre con frecuencia que es la forma (es decir, el ritmo y el sonido, que son la sustancia de la música) la que dicta e impone otras ideas y aun otro sentir de los que uno podría haber entretenido antes.

Siempre que alguien se sienta a escribir, entra en contacto íntimo y directo con su lengua, siente, como nunca antes ni después, que depende de ella, de lo que se ha escrito y dicho en esa lengua suya. En el poema, todo se ve obligado a negociar con la lengua. Dentro de esos límites, metido en la vena de su lengua, el poeta va quebrando la almendra dura del silencio y va encontrando su libertad. Todos los grandes escritores y sobre todo los poetas, afirman el poder de la lengua cuando reflexio-

nan sobre su oficio. Wislawa Szymborska señala ese poder del lenguaje del modo más conciso y sustantivo que conozco:

Sólo lo humano sabe cómo ser de veras ajeno.
El resto son bosques mixtos, trabajo de topos y de viento.
(“Salmo”, 130)

El lenguaje vive de elecciones, nos recuerda Szymborska, como la ética. Cada palabra, dónde cortará el verso, hacia dónde se inclinará el sentido, es al mismo tiempo una decisión y un descubrimiento. Así se va afinando la voz del poeta, así el poema lo educa, es decir, lo va llevando. Entonces, si tiene suerte, el poema responde como un dios al ruego de Juan Ramón, cuando pedía a su inteligencia que le diera el nombre exacto de las cosas.

La poesía trabaja con lo particular. Y trabaja el lenguaje y con el lenguaje jugando con sonidos, ritmos y sentidos. ¿Qué hablante de castellano piensa en cántaros de arcilla cuando dice “está lloviendo a cántaros”? ¿Y qué hablante de inglés se imagina perros y gatos cuando oye “It’s pouring cats and dogs?” Sólo podría imaginarlo un extranjero, para quien las metáforas de los cántaros o de los perros y los gatos acaban de nacer cuando aprende la frase hecha. Ocurre que la metáfora, a fuerza de uso y repetición, ha perdido su capacidad de respirar y generar como algo vivo, y se ha vuelto mero significante de ‘lluvia fuerte’. Un siglo antes de los lingüistas del siglo 20, Emerson propuso que la lengua que hablamos todos los días es poesía fosilizada. En nuestro ejemplo, Emerson diría que “llueve a cántaros” nació metáfora y luego se fosilizó en frase que hoy denota un fenómeno climático. Pero adónde iríamos a parar, pregunto, si un día, por pura arbitrariedad, por error, por casualidad o deliberación, alguien dijera “llueve a cántabros”. Ah, apenas la inserción de la consonante B, que convierte los cántaros en cántabros, nos llevaría por otros caminos, nos obligaría a reconfigurar otros pensamientos, otras imágenes, y hasta otros giros del sentir.

Como el arte, la poesía habla una lengua que es extranjera y a la vez inconfundiblemente íntima y nuestra. Muchos procedimientos y estrategias intervienen en el proceso de crear

esa lengua extrañada del arte. Todos ellos, creo, son abarcables por la noción fundamental de "indirección": el decir al sesgo, de modo oblicuo, en diagonal, como quería Emily Dickinson. Deslizamientos, tautologías, malentendidos, sustituciones, figuras retóricas, son todos procedimientos del lenguaje poético para despertar al distraído. Buena parte de la poesía actual desdeña la rima y hasta el ritmo, como el arte de postguerra desdeñó la belleza, o como en los setentas y ochentas, algunos poetas norteamericanos del lenguaje rechazaron la interioridad del yo en la poesía lírica como ficción burguesa. Cada época se levanta contra el pasado más próximo y adopta formas nuevas, quiere imprimir su marca en el río. Quedaría, para un estudio de la alta cultura y la cultura popular, meditar sobre el hecho de que, en las últimas décadas, haya aparecido el *rap*. Muy probablemente debido a la atención que hoy reciben el público y la performance, el *rap* viene a devolvernos el ritmo y la rima, propiedades originales de la poesía que, después de todo, nació pública y oral.

En esta época nuestra de casi absoluto desdén por la rima, quiero recordar que el español, como las lenguas romances, gozan de este excepcional y eficacísimo instrumento poético, y que tal posibilidad no es ley universal, sino ley casi privada, es decir, privilegio. El Antiguo Testamento no usa la rima, como no la incluyen entre sus instrumentos poéticos la mayoría de las lenguas del mundo. La poesía hebrea secular es una excepción, producida muy posiblemente por influencia árabe, la misma influencia que el árabe ejerció en las lenguas romances, que conocen la rima. En cuanto al ritmo, digamos primero que no sólo importa en la poesía. De su valor cognitivo se admiraba Wittgenstein cuando notaba que el ritmo de una oración era importante para comprender su significado.

Del verbo griego *rhein*, que significa 'fluir', proviene nuestra palabra "ritmo". El ritmo, dice Émile Benveniste, es la forma que adopta en un momento lo que está en movimiento, lo que fluye y cambia. El ritmo, insiste el gran pensador del lenguaje, no debe entenderse como un concepto fijo e inalterable sino como la fluida arquitectura de cada caso. Muy probablemente Benveniste se refiere aquí a la confusión entre métrica, esa grilla ideal de patrones rítmicos, y el ritmo mismo, que sólo

se realiza y vive dentro del texto. El ritmo, en fin, concluye Benveniste, “se asemeja más a un dibujo trazado por el agua, o a una toga o un peplo ajustado de manera informal” (285-286, mi traducción).

3. Leer poesía, hoy

A mediados del siglo 20, Wallace Stevens advertía a sus lectores contra el tiempo que ocupaban las noticias. Hoy, ochenta años después, con las noticias de 24 horas, conocemos ese peligro mucho mejor que Stevens en los años cuarenta. De un modo u otro, uno sabe que necesita resistir. Esa presión de las noticias nos cierra la posibilidad de contemplar e imaginar, por un momento dejar de perseguir nuestros acostumbrados blancos, encontrar el silencio que tanto nos hace falta para vivir, el silencio para leer un poema, el silencio que el poema nos regala cuando nos entregamos a él. Lo poético, piensa Louise Gluck, transmite conocimiento, y la poesía, como el arte, asiste al espíritu cuando lo ataca la miseria de la inercia.

Con ironía memorable, aseguraba Joseph Brodsky que la división entre quienes leen poesía y quienes no la leen es tan injusta como la que separa a los ricos de los pobres. Si el lenguaje nos distingue de los animales, razonaba Brodsky, “la literatura, y en particular la poesía, que es una forma superior de lenguaje, representa en cierto sentido nuestro objetivo de especie”. Cuando Brodsky se refería a la literatura, no hablaba del conocimiento literario adquirido en las escuelas; sabía muy bien que Stalin y Hitler eran personas educadas, y que Mao TseTung hasta escribía poemas. Brodsky hablaba de leer, y estaba convencido de que al que ha leído mucho Dickens, por ejemplo, matar le será más difícil que a quien no lo ha leído. Sospecho que sería bastante fácil encontrar contraejemplos. Ahí nomás está Aquiles, esa máquina de matar, músico y poeta. Y, sin embargo, cuando pienso en la creciente atomización de la sociedad, al mismo tiempo exasperadamente individualista e irremediabilmente masiva, puedo estar de acuerdo con Brodsky y con tantos otros poetas cuando aseguran que la literatura es un poderoso acelerador de la conciencia.

Hace unos cuantos años, Helen Vendler, una de las más lúcidas lectoras de poesía que conozco, propuso que lo que hoy llamamos Humanidades debería centrarse en el estudio de las artes y la poesía porque, “más que la historia y la filosofía, son el arte y la literatura los que dejan el testimonio más fiel de nuestro paso por la tierra” (15). ¿Más que la historia y la filosofía? Esa idea, que en su momento me resultó un tanto exagerada, a unos años de distancia, me parece cada día más obvia y más brillante. Para llegar a esa “bruma luminosa” del poema, quien escribe debe de continuo rondar, buscando lo que no sabe exactamente que le falta. Este constante rondar, añadir y adelgazar la cuerda del poema puede, con mucha suerte, hacer estallar un pensar y un sentir, una sintaxis. Allí está el poema, y con una seguridad verdaderamente inexplicable, *allí reconocemos algo que desconocíamos*, que no es otra cosa que lo que el poema mismo fue creando. Este proceso, al que ninguna descripción puede hacer justicia, este rondar no sabemos muy bien qué, es el rodeo de la poesía, que viene a revelarnos nuestra propia humanidad.

Obras citadas

- Azar, Inés. “‘Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?’ Cuerpo, intimidad y voz en la égloga primera de Garcilaso”. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*. Vol. 30, no. 3, 2015.
- Benveniste, Émile. “The Notion of “Rhythm” in its Linguistic Expression” en *Problems In General Linguistics*. University of Miami Press 1971, pp. 281-288.
- Brines, Francisco. *Selección de su poesía*. Prólogo. Madrid, Cátedra, 1968.
- Cocteau, Jean. *La dificultad de ser*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- Discursos de recepción del Premio Nobel de Literatura de Joseph Brodsky, Seamus Heaney, Wislawa Szymborska, disponibles en línea, no paginados.
- Emerson, Ralph Waldo. “The Poet” in *Essays: First and Second Series*. Second Series, New York, Library of America 2010, 216-238.
- García Montero, Luis. *Cincuentena*. Madrid, Hiperión, 2010.
- Norgate, Stephanie, ed. *Poetry and Voice: A Book of Essays*. Cambridge Scholars Publishing, Reino Unido, 2012.

-
- Lodge, David. *20th Century Literary Criticism*. Londres, Longman, 1972.
- Pacheco, José Emilio. "Carta a George B. Moore en defensa del anonimato", en *Los trabajos del mar*, Ediciones Era, 1983.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
- Pinsky, Robert. *Democracy, Culture and the Voice of Poetry*. Princeton University Press, 2002.
- . *The Sounds of Poetry. A Brief Guide*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1998.
- Stevens, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York, Knopf, 1951.
- Szyborska, Wislawa. *Antología poética*. Traducción de Elzbieta Bor-tkiewicz. Colección Visor de Poesía, 2016.
- Valéry, Paul. *Autres Rhumbs*. París, Gallimard, 1934.
- Vendler, Helen. *The Ocean, the Bird and the Scholar. Essays On Poets and Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015.



Lima, Perú, Feb. 2010 © Gerardo Piña-Rosales

LA NOVELA EN LA ÉPOCA COLONIAL:
EL CASO PERUANO

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ
City College-Graduate Center, CUNY

In Memoriam
Antonio Rodríguez Moñino
María Brey Mariño

Resumen: Este ensayo atiende al tráfico de novelas entre España y las Américas y al desarrollo del género en el virreinato del Perú durante el siglo XVII. Por medio del análisis de dos obras de ficción publicadas modernamente, *Historia del Huérfano* (2017 [c.1621]) y *La endiablada* (1978 [c. 1624]), señala las características del género y su contacto con obras peninsulares, tanto como el cuño americano de estas narraciones y su contribución al imaginario peruano virreinal.

Palabras clave: circulación de libros, biografía novelada, tertulias, novela de caballería, novela pastoril, novela picaresca, piratas, “tapadas”, demonios.

Abstract: This essay deals with the circulation of novels between Spain and the Americas and the development of the genre in the Viceroyalty of Peru during the 17th century. Through the analysis of two works of narrative fiction discovered and published contemporarily, *Historia del Huérfano* (2017 [c.1621]) and *La endiablada* (1978 [c. 1624]), it points out the characteristics

of the genre and its links to Peninsular novels, as well as the American stamp of these narratives and their contribution to Peruvian literary culture.

Keywords: book circulation, fictional biography, literary gatherings, chivalric novels, pastoral novels, picaresque novels, pirates, “tapadas,” demons.

En la América virreinal se escribieron novelas cuya factura literaria correspondió al gusto de tres momentos culturales europeos –el renacimiento, el barroco y la ilustración–. Algunas circularon manuscritas en circuitos letrados mientras las impresoras llegaron a un público más amplio. Igualmente se difundieron las obras más representativas del género escritas por admirados ingenios peninsulares. No obstante, el mito de la carencia de novelas producidas en las Indias españolas se propagó por décadas, y se repite hasta hoy día. La errónea afirmación se justifica acudiendo a tempranos decretos emitidos por los Reyes Católicos, quienes, preocupados por el impacto nocivo de los “libros de entretenimiento” en la población indígena, prohibieron su ingreso. Las pioneras investigaciones de Irving A. Leonard sobre el temprano y constante tráfico de libros entre España y América recogidas en su *Books of the Brave (Los libros del conquistador)* de 1949 desmintieron tales fabulaciones. La novela capital de la literatura escrita en español, *El Quijote* (1ra parte, 1605), hizo su periplo transatlántico muy poco después de su publicación en Madrid. Hay constancia de cómo sus elementos centrales y personajes principales fueron apropiados y divulgados en manifestaciones culturales en la América española y pasaron al imaginario colectivo indiano. Tomemos como ejemplo el virreinato del Perú.¹ *El Quijote* llegó a Lima en 1606, apenas

¹ Por las investigaciones de Rodríguez Marín sabemos que los personajes cervantinos desfilaron en fiestas novohispanas, al menos desde 1621. En México, el taller de Mariano Arévalo publicó en cinco tomos la primera edición americana del *Quijote* en 1833 siguiendo la de la Real Academia de 1782. Para un resumen de la temprana presencia de la obra maestra de Cervantes en las Indias españolas, véase González Cañal, 205-23.

salió de la imprenta de Juan de la Cuesta. Por el protocolo notarial (5 de junio de 1606) sabemos que, acompañadas de novelas de caballería y otras muestras de literatura ficcional, 72 copias de la obra cervantina llegaron a esa capital (Leonard, 386-95). Por tanto, no debe sorprender que el caballero de la Triste Figura –don Quijote– y su popular escudero –Sancho Panza– hayan desfilado en unas fiestas llevadas a cabo en la serranía andina, en la villa de Pausa, en octubre o noviembre de 1607, en honor de Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1521-1628), por entonces virrey de la Nueva España y recién nombrado virrey del Perú (Rodríguez Marín, 107-37; 573-96).

Cuando pensamos en “novelas” durante el periodo colonial, vienen a la mente las diversas modalidades del género practicadas en la Península: sentimental, picaresca, pastoril, morisca, caballeresca. Si bien la poesía épica era la variedad literaria preferida –*La Araucana* (1ra parte, 1569) de Ercilla fue uno de los best sellers de la época–, la minoría culta leyó las novelas de caballería, también divulgadas entre los estamentos populares. Las aventuras de osados guerreros y el relato de sus amores contrariados cautivaron a un público iletrado quien los escuchaba por medio de un lector instruido o en versiones contadas por juglares en ferias y peregrinajes. En cuanto a su difusión entre los conquistadores, vale recordar topónimos americanos como Amazonas y California de *Las Sergas de Esplandián*. Otro conquistador, el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, terminó en América su *Libro del muy esforçado e invencible Cavallero de la Fortuna propiamente llamado don Claribalte* (1519) que algunos críticos consideran como la primera novela americana. Si bien Oviedo ofreció continuar la saga, se dedicó a su magna obra, *Historia general y natural de las Indias*. Los ensayos del Premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa recogidos en su *Carta de batalla por “Tirant lo Blanc”* (1991), muestran el perdurable interés suscitado por esta variedad narrativa.

Recordemos que en la época virreinal los autores, ya criollos ya peninsulares, requerían contar con un mecenas o medios propios para financiar los costos de la publicación de su obra y, además, debían estar dispuestos a competir con escritores de la talla de Montemayor, Cervantes, Quevedo, Villarreal. Igualmente, el manuscrito debía pasar las censuras civiles y eclesiásticas. Cuando las pasaba enfrentaba otro obstáculo: las

imprentas americanas en Lima y México privilegiaban la publicación de libros religiosos para la catequización de los neófitos. Si el manuscrito se enviaba a la Península, corría el riesgo de perderse en la travesía transatlántica; si llegaba a su destino y el autor no contaba con un mecenas influyente, sufría el simple olvido o la dilación en imprimirse.

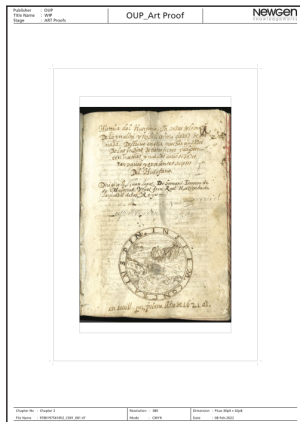
En el siglo XVII el público letrado colonial se restringía a grupos pequeños en las ciudades centrales y por tanto poemas, tratados y novelas circulaban en forma manuscrita en tertulias y academias literarias patrocinadas por virreyes y figuras prominentes; estas academias competían con las españolas y orgullosamente proclamaban que el Nuevo Mundo tenía escritores tan brillantes como el Viejo. La circulación manuscrita dio lugar a que muchas obras se perdieran —así ocurrió, recordemos, con buena parte de la producción lírica española del Siglo de Oro—o pasaran a bibliotecas privadas o de órdenes religiosas esperando ser descubiertas.

La ficción narrativa también se presentó de otra forma. Leyendas indígenas, memorias de viajes, historias de naufragios, inauditas hazañas guerreras y aventuras fantásticas se integran a poemas épicos y también a cartas, crónicas y relaciones escritas primero por navegantes, misioneros, soldados y funcionarios europeos, y después por criollos, indios, mestizos y afroamericanos alfabetizados. Gabriel García Márquez en su discurso al recibir el Premio Nobel (1982) recuerda la “crónica rigurosa” de Antonio Pigafetta —compañero de Magallanes en su circunnavegación del globo—, y la califica de “aventura de la imaginación”.² El escritor colombiano destaca las maravillas —desde pájaros sin patas hasta cerdos con el ombligo en el lomo— descritas por el florentino y observa que en ese libro se atisban “los gérmenes de nuestras novelas de hoy”. Si bien hoy día estudiamos estos documentos coloniales desde diversas perspectivas disciplinarias, estamos conscientes de su pertenencia a la serie histórica. Tomando lo anterior en cuenta, comentaré dos obras de la serie literaria pensadas como ficciones narrativas y por tanto imbricadas en una diversa red de influencias.

² Se refiere a *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1524-25).

Hay acuerdo entre los críticos que el género se inicia en la Nueva España en la primera década del siglo XVII con la novela pastoril *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608), obra de juventud de Bernardo de Balbuena. Sin embargo, en base al estudio de sus recursos narrativos,³ el crítico Óscar Coello ha propuesto reclasificar como novela una relación peruana, *La toma del Cuzco* (1539), atribuida a Diego de Silva y Guzmán.⁴ Si admitimos tal ajuste, la novela se iniciaría en el virreinato peruano más de sesenta años antes de lo aceptado hoy. Apartándome de este debate, me detengo en dos obras del siglo XVII concebidas como ficción, y aceptadas como tal por la crítica. Curiosamente, ambas comparten una peculiar característica: son antiguas por la época en que se escribieron, pero modernas por haberse dado a la estampa contemporáneamente. La primera, *Historia del Huérfano*, de Martín de León (1584-1655), se escribió hacia 1621 y se publicó en 2017; la segunda, *La endiablada*, de Juan Mogrovejo de la Cerda (¿1600?-1665), se concluyó por 1624 y tuvo el gusto de darla a la estampa en una edición actualizada en 1978. Siguiendo la cronología original me ocuparé primero de *Historia del Huérfano*.

Historia del Huérfano (ca. 1621) de Martín de León (1584-1655)



*Ilustración 1: Portada de Historia del Huérfano
Hispanic Society Museum and Library*

³ En este sentido conviene recordar a Hayden White y sus explicaciones de cómo el historiador se vale de los recursos del novelista para hacer más atractiva su prosa y despertar el interés del lector (21-44).

⁴ También es autor del *Poema del descubrimiento del Perú* (1538).

El único manuscrito conocido de esta larga narración que también incluye una amplia muestra de poesía, se encuentra en los fondos de la Hispanic Society Museum and Library en Nueva York (signatura B2519). Inicialmente fue dado a conocer por Antonio Rodríguez Moñino y después publicado (2017) en una cuidada edición por Belinda Palacios.⁵ Como dos investigadores fallecieron mientras lo estudiaban (Rodríguez Moñino y Bryant), el manuscrito adquirió fama de “hechizado”. En principio fue calificado como la biografía de su autor, Martín de León, quien escribe bajo el pseudónimo de Andrés de León. Gracias a las investigaciones de su editora moderna podemos afinar el juicio y situar *Historia del Huérfano* en el espacio de las biografías noveladas (Palacios, Introducción, xxii). Cabe preguntarse entonces quién es Martín de León; qué lo lleva a crear este personaje y colocarlo en tan variadas aventuras como geografías –desde su natal Granada pasando por Santa Fe de Bogotá, Trujillo, Lima, Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico, Cádiz, Madrid, Roma, Ferrara, Milán, Valencia, Granada, Potosí, Guayaquil, hasta llegar de nuevo a Lima–.

Martín de León y Cárdenas nació en Archidona, Málaga (1584).⁶ Cuando tenía dieciséis años (1600) ingresó al noviciado agustino en Sevilla y allí se ordenó sacerdote. Después de una breve temporada en Salamanca, viajó al virreinato del Perú y se estableció en Lima donde estaba en 1612 cuando presencié las honras fúnebres a la reina Margarita patrocinadas por el virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1607-1615), conocido como el “virrey poeta” por su afición a las letras. Muy probablemente Martín de León estuvo cercano o perteneció a esa cúpula literaria algunos de cuyos allegados integraron la famosa Academia Antártica auspiciada por el virrey Mendoza. Según se ha propuesto, León retornó a la Península para 1616. En Europa su carrera lo llevó a ocupar

⁵ Entre otros críticos, estudiaron el manuscrito William C. Bryant, Luis Íñigo Madrigal y Neal Messer. Consigno el resultado de sus pesquisas en el listado de las obras consultadas.

⁶ Este resumen biográfico sigue lo propuesto por Palacios en su Introducción (xi-l) a la ed. moderna de la obra.

altos cargos eclesiásticos en la Italia española;⁷ murió en Palermo en 1655. De sus intereses literarios se conocen solo dos muestras: la *Relación de las exequias ... que ... don Juan de Mendoza y Luna ... hizo en la muerte de la reina nuestra señora doña Margarita* (1613) y la *Historia del Huérfano* (ca. 1621). Compiló y publicó la primera en Lima; concluyó la segunda en España (Palacios, xiv-xvii). Como León continuó su amistad con el antiguo virrey, muy probablemente, propone Palacios, la escribió con el deseo de agradarlo y gozar del favor de tan poderoso personaje.

Escrita en tercera persona, *Historia del Huérfano* por Martín de León cuenta las peripecias del Huérfano, un adolescente oriundo de Granada y de familia modesta, que cuando tenía catorce años se traslada al Nuevo Mundo. Tras una riesgosa aventura, en Lima se refugia en un convento agustino y profesa en esa orden. En viaje de retorno a la Península, se detiene en Santa Fe de Bogotá donde un superior –no sabemos por qué pues faltan folios en el manuscrito– le prohíbe usar el hábito agustino. Escapa y viaja –asumiendo varios oficios– primero a España y después a Italia donde solicita y recibe el perdón papal por su transgresión. Durante el largo periplo muestra una conducta caballeresca y virtuosa. El Huérfano participa por mar y tierra en acontecimientos históricos tales como los ataques de Francis Drake a San Juan de Puerto Rico (1595) y el saqueo de Cádiz (1596) por una escuadra anglo-holandesa. También se desplaza por numerosas ciudades americanas, españolas e ítalo-españolas donde es testigo de señeros sucesos representados coloridamente en la novela. Completa el círculo cuando sus andanzas lo traen de vuelta al convento limeño donde inicialmente había profesado. Allí rechaza cargos influyentes y reafirma su dedicación a la orden agustina y la vida ascética.

Para imaginar al personaje, León acude, como ha comprobado Palacios, a múltiples y variadas fuentes: los tratados

⁷ Según señala Palacios (xv-xvii): el obispado de Trivento (1629) y el de Pozzuoli (1630) –lo ocupó durante 19 años–, el arzobispado de Palermo (1650), presidente y capitán general del virreinato de Sicilia (1651).

de príncipes, las relaciones de soldados y conquistadores, relatos de viaje, sus propias experiencias (xxvii-xxviii). Adereza las aventuras del Huérfano incluyendo episodios que recuerdan tanto la novela bizantina como la picaresca. Retrata a personajes notables –por ejemplo, a Pedro Ozores de Ulloa, el modélico gobernador de la codiciada villa minera de Huancavelica (León, 260-61)— y ofrece detalladas descripciones de ciudades y hechos históricos –ver su recuento de una visita a Guayaquil (León, 382-83) o de las fastuosas celebraciones de la llegada de la futura reina Margarita a Ferrara (León, 193-99)–. Igualmente acude a la inclusión de truculentos sucesos, por ejemplo, el episodio en que el Huérfano desfigura a un contrincante cuando le arranca la nariz de una mordida (León, 188), o la descripción de cómo, en Potosí, un caballero extremeño, Juan de Arcos, apuñala a un rival y “como si fuera una fiera hambrienta, se echó en el suelo y le bebió la sangre a vista de los que con él entraron” (León, 283).

En la presentación del vasto recorrido de tan singular protagonista, el narrador no vacila en incluir digresiones sobre temas muy dispares –moralizantes, climatológicos, geográficos, históricos, costumbristas— ni en acudir a otros textos para fundamentar sus argumentos. En el capítulo 33 intenta explicar la falta de lluvia en la costa del virreinato peruano por medio de las ideas de Miguel Cabello Valboa recogidas en su *Miscelánea Antártica* (1591), cuyo manuscrito León muy probablemente conoció porque, como sabemos, circuló entre la cúpula letrada virreinal (Palacios, xxxii-xxxiii).⁸ En cuanto a las digresiones, tan frecuentes en gustadas novelas de la época –recordemos de Mateo Alemán el *Guzmán de Alfarache* (1ra parte, 1599) y sus dieciséis ediciones en cinco años–, destaco los comentarios del autor sobre un desconocido animal: la llama o “carnero de la tierra” del altiplano andino. Sus observaciones sobre estos camélidos dan pie para expresar ideas peyorativas sobre el temperamento de la población indígena: “[estos] animales que no se hallan en otra nación... sino en

⁸ Ver la edición de 2011 de Isaías Lerner.

las Indias, y parece que naturaleza solo se los dio a los indios, porque otros no pudieran servirse dellos porque los indios son flemáticos, tímidos y muy para poco, y así son los carneros” (León, 285). En otras digresiones el narrador muestra un sentimiento de admiración hacia los criollos compartido por el protagonista:

Por no ser tan ingrato como todos los de España a la magnificencia y generosidad de los nobilísimos criollos y no usar de la zahareña voluntad que muchos les muestran, indigna paga por cierto al general hospicio que nos dan en su opima y excelentísima patria, quise yo parecerme al Huérfano y ser peregrino en mostrarme agradecido, siendo el primero que comienza a sacar a luz una reliquia de sus muchas alabanzas y encomios, para que con la mucha que da sus virtudes, altos ingenios y doctas letras saquen otros mayores volúmenes. (León, 271)

Por otro lado, en la novela se observa una gran preocupación sobre la desaparición de los nativos y las consecuencias que ello tendría particularmente en el laboreo minero y la recepción en España del esperado tesoro indiano (León, 274). Abundan también las críticas a los malos funcionarios y al expolio de la hacienda del rey en el amplio territorio recorrido por el Huérfano. Quizá por ello el autor se refugia en un pseudónimo, y quizá por ello la obra no llegó a publicarse coetáneamente. Más allá de su peripatético protagonista o de su retórica narrativa, *Historia del Huérfano* nos muestra un rico y complejo mural del imperio tanto en América como en Europa. Evidencia igualmente la cultura literaria de Martín de León y la circulación manuscrita entre la cúpula letrada virreinal de ficciones cuya factura híbrida –entre novela y sermón– corresponde al gusto epocal. Pasemos ahora a la segunda obra, *La endiablada* del madrileño Juan Mogrovejo de la Cerda.

**La endiablada (ca. 1624) de Juan Mogrovejo de la Cerda
(ca. 1600-1665)**

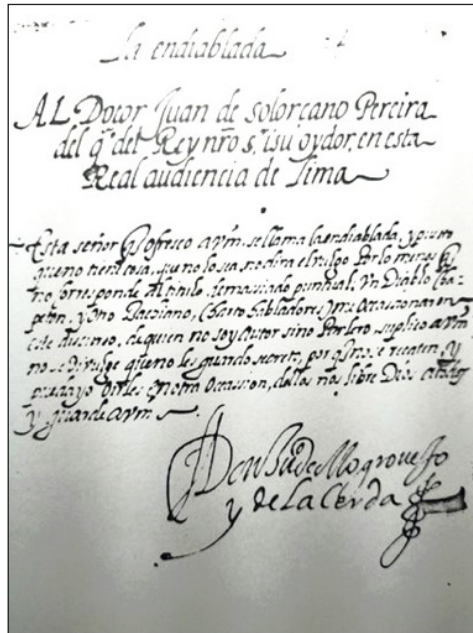


Ilustración 2: portada de *La endiablada*, biblioteca Chang-Rodríguez

Si en la relación de la fiesta de Pausa identificamos las reverberaciones andinas de la creación mayor de Cervantes, y en *Historia del Huérfano* la de Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*, una obra menor en extensión, *La endiablada*, muestra la familiaridad de su autor, Juan Mogrovejo de la Cerda, con la picaresca y su habilidad para, por medio de una conversación de dos demonios, mostrar diferentes matices de la sociedad limeña. Integrado a un volumen de más de mil páginas con textos de diversa pluma que perteneció a la biblioteca del ilustre jurista y oidor de la Audiencia de Lima, Juan de Solórzano Pereira (1575-1655), este relato satírico consta de nueve folios en escritura española del siglo XVII. Casi todas las composiciones incluidas en el volumen son contemporáneas o poco posteriores a la estancia en el Perú de Solórzano Pereira. Como

el oidor cesó en sus funciones en 1626 y retornó a España al año siguiente, se cree que llevó consigo muchos de los manuscritos dedicados a él (Rodríguez Moñino, "Manuscritos", 93-125). Ayuda a precisar la fecha de redacción una referencia en el texto a las prohibiciones contra el uso del manto para velar el rostro por parte de las limeñas conocidas como "tapadas". Las leyes más estrictas contra ello las dio el marqués de Guadalcazar, primero virrey de la Nueva España y después del Perú (1620-28) en 1624. Esto nos permite fechar *La endiablada* hacia 1624, y no después de 1639, año de los manuscritos peruanos más tardíos de la biblioteca de Solórzano Pereira.

La breve novela fue dada a conocer en 1965 por Antonio Rodríguez Moñino cuando publicó el resultado de sus investigaciones sobre manuscritos poéticos castellanos en la Hispanic Society. Gracias a la generosidad de su viuda, doña María Brey Mariño, posteriormente tuve acceso al original y logré estudiarlo, transcribirlo y publicarlo en una edición actualizada (Mogrovejo, *La endiablada*, 53-76). El autor de esta ficción está vinculado a dos ilustres familias españolas: por el lado paterno a los Mogrovejo,⁹ y por el materno a los duques de Medinaceli (Martín Rubio, xvi-xviii). Llegó a Lima (ca.1622) de su natal Madrid en el séquito de su padre, Juan de Bedoya Mogrovejo, nombrado Alcalde del Crimen en la Audiencia de esa ciudad. Al fallecer este (1629), el virrey conde de Chinchón, según explica su hijo, Toribio Alfonso Mogrovejo de la Cerda, en un breve Prólogo (firmado en 1690) a *Memorias de la gran ciudad del Cusco* (concluida para 1664), otra obra del autor de *La endiablada*, nombró a su padre Juan a un corregimiento de "opinión" (*Memorias*, xxiv). Por las *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* de Diego de Esquivel y Navia, sabemos que el autor de *La endiablada* fue regidor (1651), alcalde ordinario (1662) y comisario de caballería (mediados de 1662) en la antigua capital del Incario (2: 100-03, 118-19) donde murió hacia 1665. *Memorias de*

⁹ Una de sus ramas se arraigó tempranamente en el virreinato peruano. Juan Mogrovejo de Quiñones, tío del autor, participó en la captura de Atahualpa en Cajamarca (Ver Martín Rubio, xvii).

la gran ciudad del Cusco (1690)¹⁰ muestra gran aprecio y admiración por esa ciudad y sus habitantes. Entre las obras atribuidas al autor figura el *Árbol de los Veras con algunos elogios y otros árboles de diversas líneas de ascendientes del Conde de la Roca* de A. López de Haro (Milán, 1636) el cual incluye una advertencia al lector y elogios a cinco príncipes cristianos por Juan Mogrovejo de la Cerda. Sin embargo, no hay seguridad de autoría porque el libro contiene elogios y “árboles” atribuidos a otros, pero en realidad escritos por López de Haro para engrandecer el linaje del Conde (Gostautas, 181-99).



Ilustración 3: portada del Árbol de los Veras donde se indica la participación de Mogrovejo de la Cerda, Google books.

¹⁰ Terminada para 1664, fue prologada, dedicada al duque de Medina-celi (1690) y enviada a la Península por el hijo del autor, Toribio Alfonso Mogrovejo de la Cerda. La primera edición moderna (1983) se la debemos a María del Carmen Martín Rubio.

Sin embargo, como se puede constatar en las *Memorias*, el estudio y afirmación de linajes estaba muy dentro del gusto del autor. Otras obras atribuidas a Mogrovejo de la Cerda solo las conocemos de nombre y se las considera perdidas: *El predicador* (mencionada por su hijo en el Prólogo de las *Memorias*, xxiv), *De los hijos ilustres* [del Cuzco] (anunciada por el autor en la Introducción de las *Memorias*, xxvii) y *La dama muda*, comedia citada en una carta del 13 de noviembre de 1636 del obispo del Cuzco, Fernando de Vera, a su sobrino, don Jacinto de Vera (Gostautas, 84).

La endiablada se presenta como una ficción con tintes históricos donde el narrador ofrece dos personajes bien trazados quienes critican severamente las costumbres de los limeños. Encontramos a los protagonistas en la dedicatoria de la obra: “Un diablo chapetón [Asmodeo] y otro baquiano [Amonio], harto habladores, me ocasionaron este discurso, de quien no soy autor sino parlero” (53-54).¹¹ Curiosamente, el narrador se califica de “parlero” –quien habla mucho y lleva chismes (Covarrubias, 85)– otorgándole a su función y al relato, un carácter lúdico reafirmado cuando le pide al destinatario no divulgar lo contado porque desea escuchar a los personajes en otra ocasión. El calificativo “parlero” igualmente remite a la oralidad y el intento de recrearla en el texto por medio de un ágil diálogo. En efecto, dos demonios conversan en la oscuridad de las calles limeñas; el narrador se presenta como testigo de la inusitada charla insertándose novedosamente dentro de la ficción por medio del marco testimonial alternado con el omnisciente.

Asmodeo relata los detalles de su viaje a América y cuan fácilmente gana almas para el infierno; Amonio le asegura mucha ganancia en el Nuevo Mundo. El diablo chapetón asedia al diablo baquiano con preguntas y entonces *La endiablada* adquiere la forma de una conversación agitada. Esta estructura dialógica nos remite a los intercambios entre Calisto y Melibea en *La Celestina* (1499) cuya naturaleza híbrida –entre novela y tragi-comedia– ha llamado la atención de la crítica. Pero

¹¹ En las citas de *La endiablada* he modernizado la ortografía y la puntuación.

ahora el diálogo diabluno va más allá de cuitas amorosas: nos muestra un nuevo y limeño conjunto de tipos urbanos y problemas sociales. En la segunda parte de la narración, el demonio baquiano contesta más preguntas del diablo chapetón. El ambiente americano descrito por Amonio está impregnado de materialismo e hipocresía. Considerando lo anterior, el experimentado diablo limeño le augura al demonio novato que tendrá “ganancia en el viaje puesto que traes oficio . . . tendrás, si en Madrid cuatro tribunales, aquí tu corte en cualquiera parte que quisieres” (62). Amonio subraya la importancia de la honra y cuán fácil es perderla en Lima donde todas las horas son “tan peligrosas” para mancillarla como “las climatéricas para matar la vida” (68). Un entristecido Amonio expresa su dolor por las muchas pérdidas que le ha ocasionado la reciente prohibición a las mujeres de no salir “tapadas” por el velo. Rememora nostálgicamente a las limeñas, capaces de audaces aventuras bajo el anonimato de esta indumentaria:

Aquí, en un auto pregonado, yace la cosa en que más perdí. Ya se acabó lo terso de las manos, lo brillante de los pies, lo airoso del cuerpo, lo vivo del andar, lo despejado del decir y lo lascivo del hacer. Este es el tiempo del desengaño. Ya las mujeres no enamoran tuertas; ya los mantos no son testigos falsos de las caras; ya unos rostros que con el velo parecían reliquias, confiesan que, aunque no de santos, son huesos; ya otros que los esperaban cielos rasos, en quitando las nubes, los hallan pardos, aun cuando están más rasos. Y, en fin, ya dicen la verdad los gestos y hablan claro las edades. (72-73)

Si bien esta ficción peruana denota el influjo de las letras peninsulares (*La Celestina*, Quevedo, la picaresca), recalco su indiscutible sello americano. La precisa localización de las calles en la capital virreinal (de los Mercaderes, los portales de la Provincia), el desfile de sujetos sociales y temas limeños tanto como la descripción de costumbres prevalentes en esa urbe y el lenguaje salpicado de americanismos, afirman su diferencia. Con el obvio propósito de entretener y moralizar, el narrador describe un encuentro fantástico del cual dice haber sido testigo y al hacerlo desarrolla su relato valiéndose de dos protagonistas luciferinos, Amonio y Asmodeo. Cuando ellos

intercambian sus experiencias pasamos del narrador-testigo al narrador omnisciente y, por medio del diálogo y sus interlocutores, a la posibilidad de presentar la realidad desde diversos ángulos, característica de la novela moderna tan evidente en *El Quijote*.

Así contextualizadas, *Historia del Huérfano* y *La endiablada*, novelas peruanas del siglo XVII, trenzan las críticas a autoridades civiles y eclesiásticas, ofrecen nuevos y variopintos sujetos sociales, y a la vez muestran el ingenio, sensibilidad y conocimiento de sus narradores cuando representan las complejidades del mundo colonial. En sus múltiples críticas y desaforadas descripciones, ambas novelas amplían y hasta subvierten patrones narrativos peninsulares. Por todo ello importa reinsertarlas en el horizonte del imaginario virreinal peruano. Su moderna publicación y recuperación amplía ese rico panorama y corrobora una vez más la temprana presencia del género novelístico en las Indias españolas.

Obras citadas

- Bryant, William C. "Martín de León's *Historia del Huérfano*. An Unpublished Narrative of Colonial Peru". *Homage to Irving A. Leonard. Essays on Hispanic Art, History and Literature*, editado por Raquel Chang-Rodríguez y Donald A. Yates, Michigan State University, Latin American Studies Center, 1977, pp. 93-104.
- Cabello Valboa, Miguel. *Miscelánea antártica*, editado por Isaías Lerner, Fundación José Manuel Lara, 2011.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "La endiablada, relato peruano inédito del siglo XVII". *Prosa hispanoamericana virreinal*, editado por Raquel Chang-Rodríguez, Hispam/ Borrás, 1978, pp. 43-76.
- Coello, Óscar. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: "La toma del Cuzco" (1539)*. Fuentes, estudio crítico y textos. Academia Peruana de la Lengua, 2008.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Turner, 1979.
- Esquivel y Navia, Diego de. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna con la colaboración de Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz, 2 Vols, Banco y Fundación Augusto N. Wiese, 1980.

- García Márquez, Gabriel. "La soledad de América Latina". Conferencia en la recepción del premio Nobel en Literatura, 8 de diciembre de 1982. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603>. Visitado 27 octubre 2022.
- González Cañal, Rafael. "Don Quijote de la Mancha en tierras americanas". *Memoria del Nuevo Mundo. Castilla-La Mancha y América en el Quinto Centenario*, editado por Pedro Miguel Ibáñez, U de Castilla-La Mancha, 1992, pp. 205-23.
- Gostautas, Stasys. "Del *Árbol de los Veras* a *La endiablada*". *Estudios de literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, editado por Wayne H. Finke, Ínsula, 1977, pp. 181-99.
- Íñigo Madrigal, Luis. "Nuevas viejas noticias sobre *El Huérfano*". *Cahiers de l'École de Traduction et d'Interprétation* 18 (1996), pp. 151-62.
- León, Andrés de [pseudónimo de Martín de León]. *Historia del Huérfano*, editado por Belinda Palacios, Fundación José Antonio Castro, 2017.
- Leonard, Irving A. *Books of the Brave*. Con una nueva introducción por Rolena Adorno, U of California P, 1992.
- López de Haro, Alonso. *Arbol de los Veras*. Elogios y árboles de diversas líneas de ascendientes del Conde de la Roca por don Juan Mogrovejo de la Cerda. Horacio Estefano, 1636. https://www.google.com/books/edition/Arbol_de_los_Veras. Visitado 26 junio 2023.
- Martín Rubio, María del Carmen. Introducción. *Memorias de la gran ciudad del Cusco* de Juan Mogrovejo de la Cerda, editado por María del Carmen Martín Rubio, Rotary Club. Cia. Cervecera del Sur, 1983, pp. xiv-xx.
- Messer, Neal Anthony. "The crafting of narrative, history and identity in Andrés de León's *Historia del Huérfano* (1621)". Tesis doctoral, University of Kentucky, 2005.
- Mogrovejo de la Cerda, Juan. *La endiablada. Prosa hispanoamericana virreinal*, editado por Raquel Chang-Rodríguez, Hispam/Borrás, 1978, pp. 53-76.
- Mogrovejo de la Cerda, Juan. *Memorias de la gran ciudad del Cusco*, editado por María del Carmen Martín Rubio, Rotary Club. Cía. Cervecera del Sur, 1983.
- Palacios, Belinda. Introducción. *Historia del Huérfano* de Andrés de León [pseudónimo de Martín de León], Fundación José Antonio Castro, 2017, pp. xi-l.
- Rodríguez Marín, Francisco. "Don Quijote en América"; "Don Quijote en América en 1607". *Estudios cervantinos* con prólogo de Agustín González de Amezúa, Atlas, 1947, pp. 107-37; 573-96.

- Rodríguez Moñino, Antonio y María Brey Mariño. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos (siglos xv, xvi y xvii)*. Hispanic Society of America, 1965.
- Rodríguez Moñino, Antonio. "Manuscritos literarios peruanos en la biblioteca de Solórzano Pereira". *Caravelle* 7 (1966), pp. 93-125.
- Rodríguez Moñino, Antonio. "Sobre poetas hispanoamericanos de la época virreinal". *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, editado por Edward M. Wilson, Ariel, 1976, pp. 164-88.
- Vargas Llosa, Mario. *Carta de batalla por "Tirant lo Blanc"*. Seix Barral, 1991.
- White, Hayden. "The Fiction of Factual Representation". *The Literature of Fact: Selected Papers From the English Institute*, editado por Angus Fletcher, Columbia UP, 1976, pp. 21-44.

Lista de ilustraciones

- Ilustración 1: Portada de *Historia del Huérfano*, Hispanic Society Museum and Library.
- Ilustración 2: portada de *La endiablada*, biblioteca Chang-Rodríguez.
- Ilustración 3: Portada del *Árbol de los Veras* donde se indica la participación de Mogrovejo de la Cerda en la obra, Google books.



The Cloisters, Mayo 2017 © Gerardo Piña-Rosales

ALFONSO X EL SABIO (R. 1252-1284) Y EL LEGADO
DEL DERECHO ESPAÑOL EN LOS EE. UU.

DAVID NAVARRO
Texas State University, San Marcos

Resumen: Alfonso X (r. 1252-1284), rey de León-Castilla, protector de poetas, intelectuales, científicos y juristas, elevó el castellano a la categoría de lengua de poder político y literario, acuñando bajo su persona el sobrenombre de “el Sabio”. Entre sus aportaciones a la Europa del siglo XIII, destaca su producción jurídica que sirvió de modelo de Derecho para otros reinos. Su obra de jurisprudencia más importante, las *Siete Partidas* (1256-1265), ejerció de código legal durante la colonización de Nueva España, utilizándose posteriormente en lo que después se convirtieron los estados de Luisiana, Texas, Arizona, Nuevo México y California. Este trabajo examina el legado de las *Siete Partidas* en los códigos de leyes de Luisiana y Texas. El análisis de algunas de sus leyes permitirá apreciar el uso pasado y función jurídica actual que esta obra aún ejerce en la resolución de pleitos en estos dos estados, mostrando una innegable vinculación histórica latente hoy día entre el texto alfonsí y el Derecho norteamericano.

Palabras clave: Alfonso X, Castilla, Derecho, Nueva España, Luisiana, *Siete Partidas*, Texas

Abstract: Alfonso X (r. 1252-1284), King of Leon-Castile, known as the patron of poets, intellectuals, scientists, and jurists, promoted the Castilian language to a political and literary pow-

er status, meriting the epithet of “the Wise”. His contributions to thirteenth-century Europe include juridical works, which served as legal standards for other kingdoms. The most influential text was the *Siete Partidas* (1256-1265), which served as a legal code during the colonization of New Spain, and subsequently in what later became the states of Louisiana, Texas, Arizona, New Mexico, and California. This paper examines the legacy of *Siete Partidas* as a reference manual in some of Louisiana and Texas’ codes of laws. I argue that the referencing of this work and the use of several of its laws in the resolution of lawsuits in these states demonstrates the undeniable historic bond that remains today between this text and the American jurisprudence.

Keywords: Alfonso X, Castile, Law, Louisiana, New Spain, *Siete Partidas*, Texas

Alfonso X, mecenas del castellano y del Derecho ibérico. *Las Siete Partidas*

La reforma del edificio de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1949 incorporó sobre las puertas de la galería superior 23 retratos en bajorrelieve de mármol blanco de personalidades históricas del Derecho que influyeron en el establecimiento de los principios de la jurisprudencia estadounidense. De entre las figuras erigidas, entre las que destacan Moisés, Maimónides, Gregorio IX o Thomas Jefferson, se halla la de Alfonso X (r. 1252-1284), rey de León y de Castilla (imagen 1). Monarca culto y exquisito, protector de poetas, intelectuales, científicos y juristas, Alfonso X es recordado por su insondable papel en la justicia medieval y timón en la forja de manuales de Derecho en Europa occidental. Durante su ardua tarea como rey y legislador, Alfonso X elevó el castellano a la categoría de lengua de poder político y literario, acuñando bajo su persona el sobrenombre de “el Sabio”. La aportación de Alfonso X al derecho internacional se establece a partir de su obra magna las *Siete Partidas* (1256-1265) (imagen

2).¹ Su elaboración perseguía la unificación de la legislación castellana bajo un formato enciclopédico, con una finalidad instructiva del Derecho y de la razón para orientar a monarcas y juristas (Livavić Gazzano 21). Sus disposiciones se recopilaron en tratados legales posteriores y adquirieron vigencia fuera de los límites de la jurisdicción castellana, traducándose al portugués, catalán, gallego e inglés. Durante el Virreinato de la Nueva España, las *Siete Partidas* se emplearon como código legal supletorio y se siguieron utilizando posteriormente en lo que después se convirtieron los estados de Luisiana, Texas, Arizona, Nuevo México y California. Este trabajo examina el legado de las *Siete Partidas* en los códigos de leyes de Luisiana y Texas. El análisis de algunas de sus leyes permitirá apreciar el uso pasado y función jurídica actual que esta obra aún ejerce en la resolución de pleitos en estos dos estados, mostrando una innegable vinculación histórica latente hoy día entre el texto alfonsí y el Derecho norteamericano.

El estudio de una figura tan carismática como Alfonso X abarca un período histórico de profundas transformaciones iniciadas en el siglo XII y de consecuencias que fructificaron en los siglos posteriores. Dichos cambios resultaron en innovaciones institucionales similares a las que experimentaron las monarquías europeas y las nuevas sociedades emergentes del siglo XIII, ahora enmarcadas bajo el término de “estados modernos”. En León-Castilla, Alfonso X se convirtió en mecenas de este nuevo engranaje intelectual e ideológico, en su papel de “maestro de su pueblo”, por lo que su obra tanto jurídica como literaria forman parte de una misma finalidad política y didáctica (Márquez Villanueva 37). Los años de su reinado estuvieron marcados por una serie de ambiciones y proyectos personales y públicos que abarcaron los campos de la política, el Derecho y la literatura, proyectados en un amplio corpus de obras de corte jurídico, historiográfico, poético, científico y de

¹ Todas las citas de las *Siete Partidas* provienen de la edición de la Real Academia de la Historia (1807). Las referencias a esta edición se incluyen entre paréntesis en el texto principal en el siguiente orden: Partida, Título, Ley.

traducción supervisados por el propio rey. Los trabajos compilados en el llamado *scriptorium* alfonsí reflejan además episodios importantes de la vida del monarca y, reproducen, de diversas formas, el pensamiento político sobre el que se asentó su gobierno y su proyecto centralizador. Estas obras buscaban además una relación homóloga entre el orden natural y el político como un producto de la labor gubernativa de Alfonso X y de los que se sirvió para construir su ideario político de gobierno (Fernández Ordóñez 2000, 263).

El orden natural que perseguía Alfonso X se expone en primer lugar por la consagración del vernáculo como lengua de comunicación, una misión que en otros reinos europeos tardó siglos en forjarse. El castellano ya se utilizaba en documentos de cancillería desde el siglo XI, si bien de forma aislada y, fue con el Rey Sabio, cuando adquirió un mayor peso equiparable al de la *latinitas*. La lengua romance comenzó a asumir en gran parte el papel que el latín había desempeñado como lengua judicial, literaria y científica, consolidándose como patrimonio común y unificador político del reino (Procter 4). No hubo por parte de Alfonso X una intención nacionalista del castellano, sino hacer uso de éste como instrumento de comunicación más o menos aceptado por todos para uso legal, político, cultural y cotidiano (Márquez Villanueva 46). El monarca fue sin duda promotor de una lengua que dos siglos más tarde adquirió una estructura definida y homogénea permitiéndola cruzar fronteras y germinar en el Nuevo Mundo.

Además de la unificación lingüística, Alfonso X fue precursor en la centralización del derecho peninsular que se hallaba fragmentado en numerosos sistemas jurídicos y localismos. La invasión musulmana había eliminado el centralismo legal del gobierno visigodo, y el posterior avance y repoblación cristiana durante la Reconquista originó una mayor variedad de compilaciones legales que incluían *costumbres*, derecho local consuetudinario, *fazannas* y fueros.² A partir del siglo XIII, tanto

² La *costumbre*, como indica el término, era un conjunto de tradiciones jurídicas orales empleadas por la nobleza castellana y ligadas al poder feudal (Miceli 2003, 15). El derecho local consuetudinario lo formaban normas

las costumbres como las fazañas y los fueros locales pasaron a recopilarse por escrito computándose en dos textos principales, el *Libro de los Fueros de Castilla* y el *Viejo Fuero de Castilla*, forjando un Derecho general (Tomás y Valiente 60). El redescubrimiento e implantación del Derecho romano recogido en los manuales del *Corpus Iuris Civilis* y del *Corpus Iuris Canonici* coincidió con este período de crecimiento cultural e intelectual europeo del siglo XIII (Pérez Martín 10). En Castilla, el Derecho romano se divulgó de la mano de Fernando III (r. 1217-1252), padre de Alfonso X, con la traducción al romance del *Liber Iudiciorum* o *Fuero Juzgo*, código legal de Derecho romano empleado durante la dominación visigoda de la península durante los siglos V al VIII (Mellado Rodríguez 192).

Sirviéndose de esta tradición legal, Alfonso X renovó la esfera jurisdiccional de Castilla, reconciliando los preceptos consuetudinarios castellanos y los romanos. Como resultado, el Rey Sabio fue responsable de la redacción de tres grandes códigos legales castellanos centralizados: el *Espejo de las leyes* o *Espéculo*, iniciado en 1253, y en vigor en el momento de su finalización en 1255. Ese mismo año, se completó su segundo tratado, el *Fuero Real*, con la intención de reemplazar al *Espéculo* como código legal vigente (Iglesia Ferreirós 128-130). El 23 de junio de 1256, se inicia la redacción de su trabajo más ambicioso e influyente, las *Siete Partidas*, y finalizadas el 28 de agosto de 1265 (Craddock 189).³ Como indica su nombre, las *Siete Partidas* están divididas en siete partes o secciones, distribuidas en un total de 172 títulos y 2.638 leyes donde se cubren todos los aspectos del Derecho: canónico (Partida 1); gobierno del rey (Par-

relativas a la *costumbre* o tradición de la comunidad y establecidas como derecho por los jueces (Miceli 2012, 119). La *fazanna*, por su parte, constituía la sentencia o dictamen jurídico otorgado por el juez en un pleito, y su validez como modelo jurídico estaba fundada por la memoria colectiva de la comunidad (Kabatek 256). Los *fueros* eran un conjunto de leyes, normas, privilegios o exenciones concedidas por el rey o señor feudal a un territorio, municipio o persona (García Gallo 395-396).

³ MacDonald sugiere que tanto el *Espéculo* como el *Fuero Real* se promulgaron conjuntamente en las *Cortes de Toledo* en marzo de 1254 y se emplearon activamente hasta 1265, año en que se concluyen las *Siete Partidas* (xlvii-iv).

tida 2); Derecho procesal y administración de la justicia (Partida 3); Derecho privado (Partidas 4 y 5); Derecho sucesorio (Partida 6); y Derecho penal (Partida 7).⁴ La redacción de la obra se realizó por una nutrida comisión de juristas bajo la supervisión del propio monarca. El empleo, a su vez, de la primera persona al inicio de cada prólogo que encabeza las distintas secciones de la obra, expresa la autoría y potestad que Alfonso X buscaba establecer sobre sus subordinados, al mismo tiempo que avalaba con su presencia narrativa el contenido jurídico del texto.⁵ No se dispone de suficiente información en cuanto la implementación de esta obra durante su reinado. Se desconoce la valía legal del texto durante los siguientes dos gobiernos, el de su hijo Sancho IV (r. 1284-1295), y el de su sucesor Fernando IV (r. 1295-1312). Es posible que el tratado hubiera quedado sumido en un simple manuscrito que no llegó a traspasar las puertas de la cámara regia (Rodríguez Velasco 113). Por otra parte, el carácter didáctico y su concepción como enciclopedia jurídica pudo haber dificultado su promulgación de forma inmediata y, en este caso, habrían sido los letrados quienes fueron introduciendo en sus decisiones y sentencias judiciales el material doctrinal y resoluciones contempladas en esta obra (Martínez Díez 44). Sí parece evidente que, bajo el reinado de su bisnieto Alfonso XI (1312-1350), se reconoce la oficialidad legal del texto como derecho supletorio en el *Ordenamiento de Alcalá* en 1348.⁶ El orden de prelación del Derecho peninsular establecido

⁴ “A servicio de Dios et á pro comunal de todos facemos este libro segunt que contamos en el comienzo dél, et partímoslo en siete partes en la manera que de suso deximos, porque los que lo leyesen fallasen hi todas las cosas complidas et ciertas para aprovecharse dellas” (Partida 1, Título 1).

⁵ “Et por ende nos dos Alfonso por la gracia de Dios ... entendiendo los muy grandes lugares que tienen de Dios los reyes en el mundo, et los grandes bienes que dél resciben en muchas maneras, ... et en el grant lugar que él nos puso, faziéndonos señor de tan buenas gentes, catamos carrera por que nos, et los que después de nos en nuestro señorío regnasen, sopiesemos ciertamente los derechos para mantener los pueblos en justicia et en paz” (Prólogo, 2).

⁶ “È los pleytos è contiendas que se non pudieren librar por las Leys deste nuestro libro è por los dichos fueros mandamos que se libren por las Leys contenidas en los libros de las siete partidas, que el Rey Don Alfonso nuestro Visabuelo mandò ordenar, como quier que fasta aquí non se falla

en 1348 se mantuvo en los tratados jurídicos posteriores hasta 1505, cuando se promulgan las *Leyes de Toro* por los Reyes Católicos. El texto, compuesto por 83 leyes, recoge parte del cuerpo legislativo del *Ordenamiento de Alcalá* y de las *Siete Partidas*, y sirvió como código vigente en la península hasta que fue reemplazado en 1567 por la *Nueva Recopilación de Castilla* de Felipe II. Esta obra fue más tarde reformada en una nueva recopilación en 1775 y, posteriormente, en 1804 de la mano del monarca Carlos IV, se convierte en el cuerpo legal del derecho español moderno (Bernal Gómez 187). Todo decreto jurídico que se promulgaba se situaba a la cabeza en el orden de prelación de las leyes. De este modo, cuando se publica la *Nueva Recopilación de Castilla* de Felipe II, las *Siete Partidas* pasaron a ocupar un puesto de preferencia posterior, pero sin perder su función supletoria tanto en el Derecho peninsular como en el indiano:

1. *Novísima Recopilación*, 1775, 1804
2. *Nueva Recopilación*, 1567
3. *Leyes de Toro*, 1505
4. *Ordenamiento de Alcalá*, 1348
5. *Siete Partidas*

***Las Siete Partidas*: su implantación y legado en Luisiana y Texas**

La colonización de las Indias occidentales se llevó a cabo por medio de la introducción y establecimiento de las instituciones políticas, administrativas y militares surgidas en la península ibérica durante el Medievo (Weckmann II, 402). No se formuló una jurisprudencia nueva, sino que se intentó trasladar el mismo orden jurídico a una realidad que, muchas veces, por sus peculiares condiciones de vida, no se ajustaba a dicho ordenamiento. Por ejemplo, uno de los problemas a los que se enfrentó Castilla para integrar el Nuevo Mundo en su sistema

que sean publicadas por mandado del Rey, nin fueron avidas por Leys" (Título 28, Ley 1).

legal y político fue la división del territorio en reinos y provincias. Mientras este modelo había tenido éxito en la Península, no lo fue en las colonias americanas por la extensión territorial que abarcaba, dando lugar a una serie de problemas jurisdiccionales y de gobierno. La solución fue la de dividir la América hispana en dos grandes entidades: el Virreinato de Nueva España, para la América septentrional, en 1535; y el Virreinato de Perú, en 1542, para la parte meridional (Diego-Fernández Sotelo 285). Ambos representaban dos grandes secretarías organizadas bajo un sistema jerárquico de gobierno encabezado por la figura del Virrey, la Audiencia o tribunal de justicia, con competencia exclusiva en pleitos civiles y causas criminales, y la administración local regida por los Corregidores y Alcaldías Mayores.

Resuelta la organización de gobierno de las colonias, se procedió a implementar el sistema de jurisprudencia que regirían estos territorios. Este Derecho indiano estaba formado por disposiciones legislativas promulgadas por los monarcas españoles o sus autoridades delegadas en las colonias e incluían el Derecho castellano y las costumbres indígenas.⁷ En cuanto al orden de prelación, se aplicó, en primer lugar, las normas delegadas por la Corona a través de cédulas reales; en segundo lugar, el derecho indiano metropolitano, elaborado desde la Península y con carácter general para todas las Indias; en tercer lugar, y con función supletoria, el Derecho castellano el cual rigió una importante sección del Derecho privado; y, por último, las costumbres jurídicas indígenas que no contravinieren el Derecho indiano ni los dictámenes de la fe católica (Bernal Gómez 187):

1. Decretos emitidos por la Corona (cédulas)
2. Derecho indiano metropolitano (*Leyes de Indias*, 1680)
3. Derecho castellano (*Nueva Recopilación, Leyes de Toro, Ordenamiento de Alcalá, Siete Partidas*)
4. Costumbres indígenas locales

⁷ Derecho indiano representa “el conjunto de disposiciones legislativas que promulgaron los monarcas españoles o sus autoridades delegadas, para ser aplicadas, con carácter general o particular, en todos los territorios de las Indias Occidentales” (Bernal Gómez 184).

Las *Siete Partidas* preservaron su papel de derecho suplementario y su carácter enciclopédico sirvió de referencia en el dictamen de la ley en aquellas situaciones y contextos en los que no existía precedente recogido en las cédulas reales, las *Leyes de Indias* o el Derecho castellano más reciente. Por ejemplo, la gestión gubernamental y administrativa de las colonias estaban inspiradas en varias leyes recogidas anteriormente en la Partida 2 y cubrían aspectos como, 1) el papel del Virrey como representante de la Corona;⁸ 2) el nombramiento real de alcaldes y corregidores;⁹ 3) el permiso de la Corona para la construcción de fortalezas;¹⁰ 4) el “quinto real” o la obligación de restituir a

⁸ Las *Siete Partidas* enfatizan la figura del monarca como la máxima autoridad en la formulación y aprobación de leyes por mandato divino: “[a]si puso Dios al rey en medio del pueblo, para dar egualdat et justicia á todos comunalmente porque puedan vevir en paz ... el pueblo es tenuto de guardar et defender al rey que es puesto en semeiante dellos, et demas que es señor natural, ca maguer los señores son de muchas maneras, el que viene por naturaleza es sobre todos para haber los homes mayor debdo del guardar” (Partida 2, Título. 13, Leyes 26-27). En el Derecho indiano, las distintas cédulas reales emitidas para la regencia de Nueva España enfatizan el papel del rey como fuente absoluta de poder, en este caso, otorgando dicho privilegio al Virrey, quien representa al monarca como su Real persona en las colonias (Weckmann II, 412). Esta tradición inspirada en la Partida 2, se institucionalizó en 1535 con la fundación administrativa de Nueva España, nombrando primer Virrey a Don Antonio de Mendoza (Rubio Mañé 137). Los decretos reales aprobados desde Felipe II y recopilados después en las *Leyes de Indias* de 1680 remarcan la importancia de este puesto: “... los presidentes y Oidores de la Audiencia Real, obedezcan en todo al Virrey que es o fuere de la Nueva España, y tengan con él la buena correspondencia que se debe a quien representa nuestra Real Persona, cumpliendo y haciendo cumplir todo lo que de nuestra parte os ordenare” (*Leyes de los Reynos de las Indias* I, Libro 2, Título 15, Ley 36).

⁹ “Judgadores para judgar los pueblos, segunt deximos en la ley ante desta, son homes que tienen muy grandes logares; et por ende los antiguos non tovieron por bien que fuesen puestos quanto en lo temporal por mano de otri sinon de aquellos que aqui diremos, asi como emperadores et reyes que han poder de poner aquellos que son llamados ordinarios” (Partida 3, Título 4, Ley 2).

¹⁰ “Entregar deben al rey nuevo de las villas, et de los castiellos et de las otras fortalezas tambien de aquellas que hobiesen resecebidas por portero [oficio] ... et aquellos á quien él quisiere dar, débenle facer homenaje ... et entregas de tales fortalezas non las deben tardar aquellos que las tovieren

la Corona la quinta parte de los bienes obtenidos como botín de guerra por medio de moneda o material bélico;¹¹ 5) y el cargo de *Adelantado*.¹² Este puesto de tradición medieval peninsular había servido para el gobierno de las zonas fronterizas durante la Reconquista, pero en Nueva España pasó a desempeñar diversas tareas administrativas como la gestión de las nuevas tierras colonizadas, nombramiento de regidores y competencias en jurisdicción civil y criminal. Este título recayó en importantes figuras que participaron en el descubrimiento y asentamientos urbanos de los futuros Estados Unidos, como fue el caso de Pedro Menéndez de Avilés en la región de la Florida (1567), y de Juan de Oñate en Nuevo México (1600) (Weckmann II, 405).

La expansión de la Nueva España en Norteamérica continuó a lo largo de los siglos XVII y XVIII cubriendo los estados actuales de Texas, Nuevo México, Arizona, Colorado, Nevada y California.¹³ Durante este tiempo, las *Siete Partidas* sirvieron como texto legal supletorio en estos territorios junto a la *Nueva Recopilación* y las *Leyes de Indias*. En 1762, la Luisiana pasó bajo control español, tras el acuerdo familiar entre Carlos III de España y su primo francés Luis XV bajo el Tratado de Fontainebleau (Reynolds 1973, 1076). Sin embargo, no fue hasta 1766, cuando se instaura el primer gobernador español en Nueva Orleans, Antonio de Ulloa. Tras varias revueltas con la población local durante los siguientes dos años, el general Alexan-

que non las vengán dar al rey nuevo luego que sopiere quel otro es finado" (Partida 2, Título 13, Ley 21).

¹¹ "El quinto tovieron por derecho los antiguos que diesen al rey todas las cosas muebles que ganasen los homes en las guerras ... et este quinto se debe dar en esta manera, tomando uno de cinco ... que quando alguno que fuese vasallo del rey, ó moviese de su tierra, ó se acogiese á alguno de los lugares de su señorío con la ganancia que ficiese ... fuese tenuto de dar al rey su quinto et todas las otras cosas mayores" (Partida 2, Título 26, Leyes 5-7).

¹² "... aquellos oficiales que fincan por adelantados en lugar de los emperadores, et de los reyes et de los otros grandes señores en las provincias, et en los condados et en las grandes villas, quando ellos non pueden hi ser personalmente. Et estos oficiales deben usar de aquel poderio que han los señores que los dexan en sus lugares" (Partida 2, Título 1, Ley 13).

¹³ Sobre el papel de las *Siete Partidas* en la legislación de California, Nuevo México y Arizona, ver Reich (2007).

der O'Reilly tomó control formal de la provincia en agosto de 1769 y, el 25 de noviembre de 1769, por medio de una *cédula* real promulgó una nueva legislación que establecían las bases de la organización gubernamental en Luisiana y la administración central de justicia en Nueva Orleans (Barthe Porcel 188). Las fuentes primarias jurídicas utilizadas fueron la *Recopilación de las Indias*, la *Recopilación de Castilla* y las *Siete Partidas*, convirtiendo a Luisiana en una nueva provincia de ultramar del Virreinato (Rabalais 1487). Por el Tratado de San Ildefonso, en octubre de 1800, España cedió la Luisiana de regreso a Francia; sin embargo, los derechos de soberanía española sobre la provincia no terminaron hasta noviembre de 1803, cuando Francia transfiere el territorio a Estados Unidos ese mismo año. Hasta esa fecha, las leyes de Luisiana habían sido predominantemente españolas, combinadas con leyes francesas. Una vez bajo posesión norteamericana, las autoridades del nuevo estado redactaron el *Código Civil* de Luisiana de 1808. En dicho compendio, el sistema jurídico español y francés formaron un conjunto legal mixto combinado con la tradición anglosajona. El Derecho penal reflejaba las leyes del *common law* inglés, mientras que, en materia de propiedad privada, individual y obligaciones predominaban las leyes españolas y francesas (Van Kleffens 276). Mientras el *Código de Napoleón* (1804) sirvió como fuente substancial de numerosas leyes del *Código Civil* de 1808 y, por tanto, de clara influencia francesa, "muchas leyes antiguas que quedaron sin derogar, por no ser contrarias ni irreconciliables con dicho código, eran también esencialmente españolas", en este caso, provenientes de las *Siete Partidas* (Barthe Porcel 189). Tal fue la importancia que aún preservaba el texto alfonsí que, en 1820, las autoridades del estado solicitaron a los abogados Louis Moreau Lislet y Henry Carleton la traducción al inglés de toda la obra para acceder a una mejor interpretación de las leyes del estado (Reynolds 1971, 144).¹⁴ El uso de las *Siete Partidas* como fuente de consulta y de citación decayó a partir del

¹⁴ La traducción al inglés de las *Siete Partidas* resultó en un incremento del cien por cien de su citación en las decisiones judiciales de Luisiana (Rabalais 1505).

nuevo *Código Civil de Luisiana* de 1825, pero se mantuvieron algunas leyes del ámbito del Derecho de familia y penal. Por ejemplo, en relación con la administración de la dote, el *Código Civil* de 1825 otorgaba al esposo control absoluto de la misma. Sin embargo, en caso de ausencia del marido o abandono en la defensa de los bienes dótales de la esposa, ella podía por sí misma hacerlo, habiendo sido primero autorizado por el juez competente. Ambos artículos están inspirados en dos leyes de la Partida 4, que otorgaban al esposo potestad de las donaciones y la dote entregadas en matrimonio, pero permitía a la esposa reclamarlas bajo permiso de un juez en caso de un uso incorrecto de los bienes:

Artículo 2.329 – *Código Civil de Luisiana* (1825): “—The husband alone has the administration of the dowry, and his wife cannot deprive him of it; he may act alone in a court of justice for the preservation or recovery of the dowry, against such as either owe or detain the same, but this does not prevent the wife from remaining the owner of the effects which she brought as her dowry.”

Artículo 2.330 – *Código Civil de Luisiana* (1825): “—In case, however, of the husband’s absence, or neglect to sue for the dotal effects of the wife, she may sue for them herself, having first been authorized by the proper judge.”

Partida 4, Título 11, Ley 7: “*Que las donaciones et las dotes que son fechas por razon de los casamientos, deber seer en poder del marido para guardarlas et aliñarlas.* —En posesion debe meter el marido á la muger de la donacion quel face, et otrosi la muger al marido de la dote quel da. ... todavia el marido debe seer señor et poderoso de todo esto sobredicho. ... Pero con todo esto non puede el marido vender, nin enagenar nin malmeter mientre durare el matrimonio la donacion que él dio á la muger, nin la dote que él resciebe della.”

Partida 4, Título 11, Ley 29: “*Si puede la muger demandar la dote que dió al marido mientra durare el matrimonio.* —Baratador o destroidor seyendo el marido de lo que hobiere, de manera que entendiese la muger que vernie el marido á pobreza por su culpa ... si temiere la muger quel desgastará ó le malmeterá la dote, puedel demandar por juicio quel entregue della.”

Dentro de los artículos sobre Derecho penal, el *Código Civil* de 1825, que responsabiliza a los curadores de enfermos

mentales de los daños ocasionados por los pacientes que están bajo su cuidado, denota provenir directamente de una de las leyes de la Partida 7:

Artículo 2.298 – *Código Civil de Luisiana* (1825): “—The curators of insane persons are answerable for the damage occasioned by those under their care.”

Partida 7, Título 9, Ley 8: “*Quién puede facer deshonra*. —Los parientes mas cercanos que hobieren estos atales, o los que los hobiesen en guarda, débenlos guardar de manera que non fagan tuerto ni deshonra á otro ... et si asi non lo ficiesen, bien se podrie facer demanda á ellos del tuerto que estos atales hobiesen fecho.”

El *Código Civil del Estado Luisiana* de 1870, vigente hasta la fecha, reemplazó al de 1825, siendo el primer código legal escrito íntegramente en inglés. El compendio contiene más de 480 referencias históricas a las *Siete Partidas* (Russell 1971, 138). Uno de los apartados donde se mantiene la influencia del texto alfonsí es el apartado de Derecho de familia y sucesorio, que se corresponde con las Partidas 4 y 6. Por ejemplo, en el primero, los bienes no otorgados como dote por la esposa son exclusivamente suyos (bienes parafernales):

Artículo 2.383 (2360) – *Código Civil de Luisiana* (1870): “*Definition*. — All property, which is not declared to be brought in marriage by the wife, or to be given to her in consideration of the marriage or to belong to her at the time of the marriage, is paraphernal.”

Partida 4, Título 11, Ley 17: “*De los bienes que ha la muger apartadamente que no son dados en dote, á que dicen en latin paraferna*. —*Paraferna* son llamados en griego todos los bienes et las cosas, quier sean muebles ó raices, que retienen las mugeres para sí apartadamente et non entran en cuento de dote.”

Por su parte, la viuda que casó sin dote y no tiene disponibilidad económica recibe una cuarta parte de la herencia del marido difunto:

Artículo 2.382 (2.359) – *Código Civil de Luisiana* (1870): “*Surviving spouse in necessitous circumstances-Marital fourth-Annuity-Amount*.”

—When the wife has not brought any dowry, or when what she brought as a dowry is inconsiderable with respect to the condition of the husband, if either the husband or the wife die rich, leaving the survivor in necessitous circumstances, the latter has a right to take out of the succession of the deceased what is called the marital portion; that is, the fourth of the succession in full property, if there be no children ...”.

Partida 6, Título 13, Ley 7: “*En cuánta parte de los bienes del marido rico puede heredar la muger pobre si casó sin dote, et non ha de que vevir.* – Páganse los homes á las vegadas de algunas mugeres de manera que se casan con ellas sin dote, maguer sean pobres; ... et por esta razon tovieron por bien los sabios antiguos, que si el marido non dexase á tal muger en que podiese vevir bien et honestamente, nin ella lo hobiese de lo suyo, que pueda heredar fasta la quarta parte de los bienes dél, maguer haya hijos;”

La independencia de México en 1821 representó el ocaso del Virreinato de Nueva España. Uno de los cambios que se produjeron fue la revocación de los códigos de jurisprudencia peninsulares; sin embargo, las *Siete Partidas* continuaron coexistiendo con las nuevas reglas domésticas que iban formulándose poco a poco en el país naciente (Vance 221). El caso más significativo fue el de la provincia de Texas, que tras su separación de México y la aprobación de su propia constitución en 1836 incorporó el Derecho común o *common law* de herencia británica en las Cortes en 1840, pero preservó el uso de las *Siete Partidas* en varias áreas del Derecho público y privado (McKnight 1959, 299-300). Por ejemplo, en relación con la forma de proceder de un litigio, la ley del 5 de febrero del *Código Civil* de 1840 expone que la adopción del *common law* no se implementaría con la adopción del sistema de alegaciones, sino que los procedimientos en todos los juicios civiles se llevarían a cabo, como hasta ahora, mediante demanda y respuesta.¹⁵ Esta deci-

¹⁵ “The adoption of the Common law shall not be construed to adopt the Common law system of pleading, but the proceedings in all civil suits shall, as heretofore, be conducted by petition and answer” (en McKnight 1959, 323).

sión estaba inspirada en una de las leyes recogidas en la Partida 3 que expone cómo “comenzamiento et raiz de todo pleyto sobre que debe seer dado juicio, es quando entran en él por demanda et por respuesta ante el judgador” (Título 10, Ley 3).

Sobre la disposición del procedimiento sucesorio, Texas es el único estado de la Unión que requiere que el testigo de un testamento tenga al menos catorce años de edad. Este requisito que forma parte del código civil actual del estado tiene su origen en el *Código Civil* de 1840 y ésta basado en las leyes reguladoras del Derecho hereditario recogidas en la Partida 6, que establecían esta edad para poder servir de testigo en testamentos y codicilos:

Tex. Rev. Stat. Probate Code sec. 65 / Act of January 28, 1840, Texas Laws (1840): “... attested by two or more credible witnesses who are at least 14 years of age and who subscribe their names to the will in their own handwriting in the testator’s presence.” (McKnight 1959, 322)

Partida 6, Título 1, Ley 9: “*Quáles homes non poder seer testigos en los testamentos.* — Testiguar non pueden en los testamentos aquellos que son dañados por sentencia ... nin las mugeres, nin los que fuesen menores de catorce años, nin los siervos...”

Las *Siete Partidas* permitían al testador nombrar a un albacea universal sin la necesidad de rendir cuentas ante un tribunal ni ante ninguna parte interesada. Su única obligación era hacer un inventario formal ante notario y testigos, a menos que se le eximiera expresamente de hacerlo. La institución del testamentario universal dio lugar al modelo en el código civil de Texas del albacea independiente, o *independent executor* señalado judicialmente en 1873 y vigente en la actualidad:

Acts 2011, 82nd Leg., R.S., Ch. 1338 (S.B. 1198), Sec. 2.53, eff. January 1, 2014: “—Unless this title specifically provides otherwise, any action that a personal representative subject to court supervision may take with or without a court order may be taken by an independent executor without a court order.” (McKnight 1959, 319)

Partida 6, Título 10, Leyes 1-2: “*Qué quiere decir testamentarios ... Qué poderio han los testamentarios en cumplir las mandas de los testamentos.* —Cabezaleros, et testamentarios et mansesores ... destos homes

atales dexan et encomiendan los facedores de los testamentos fecho de sus almas ... Poderio han los testamentarios de entregar et de dar las mandas que son fechas en los testamentos et en los codicilos en la manera que los facedores de los testamentos lo ordenaren.”

Otro apartado importante donde se plasma la influencia de las *Siete Partidas* es en el reparto de aguas y bienes raíces. Aproximadamente una séptima parte de las tierras privadas de Texas proceden de concesiones españolas o mexicanas, así como los términos de esas concesiones siguen afectando a los derechos sobre la tierra y el agua en la actualidad (McKnight 1979, 5-6). El estado heredó de las leyes castellanas los derechos a la orilla del mar y a los cauces de los ríos navegables, siendo objeto de litigios hasta el día de hoy. Uno de los casos más recientes donde se toman las *Siete Partidas* como referente y precedente fue el de *Severance vs Patterson* (2012). El pleito argumentaba el reconocimiento de la autoridad de los municipios para establecer limitaciones sobre el uso del suelo para mantener su finalidad pública, en este caso, en referencia a la Playa Oeste (*West Beach* de la Isla de Galveston). El Tribunal de la Corte Suprema de Texas determinó que las patentes de tierras de la República de Texas en 1840, confirmadas por la legislación del nuevo estado unos años más tarde, transmitían el título del Estado en la Isla Oeste de Galveston a las partes privadas y, por tanto, no reservaban ningún interés de propiedad o derecho de uso público en la Playa Oeste de Galveston.¹⁶ En la decisión del caso, no obstante, la Jueza Eva Guzmán emitió una opinión disidente en la que argumentaba cómo la presunción histórica del derecho

¹⁶ “The State claims that it is entitled to an easement on privately owned beachfront property without meeting the law’s requirements for establishing an easement—a dedication, prescription, or custom. Under the common law, the State’s right to submerged land, including the wet beach, is firmly established, regardless of the water’s incursion onto previously dry land. In contrast, the State has provided no indication that the common law has given the State an easement that rolls or springs onto property never previously encumbered. There are policies that favor and disfavor the right the State claims, but the right cannot be found in the law. The law allows the State to prove an easement as would anyone else” (*Severance v. Patterson*, 370 S.W.3d 705, March 30, 2012).

del público a utilizar la orilla de una playa o espacio cercano a una zona fluvial se remonta a los días anteriores a la República, y dicho uso público no se anulaba automáticamente aunque el título de propiedad cambiara. Para su opinión, la magistrada empleó como precedente una de las leyes de la Partida 3:

Severance v. Patterson, 370 S.W.3d 705, 746: “—The need to balance public and private rights to the seashore dates back even further than the days of the Republic, when the Texas coast was governed by Spanish law... Given the historic presumption of the public’s right to use the dry beach, dating back to the days before the Republic, see LAS SIETE PARTIDAS, Third Partida, Title 28, Law IV (Samuel Parsons Scott trans., 1931), it is hardly definitive that an ordinary grant of the nature of the Jones and Hall grant automatically extinguished all public use of the shore, even when title shifted.”

Partida 3, Título 28, Leyes 3-4: “*Quáles cosas son que comunalmente pertenescen á todas las criaturas del mundo ... Qué cosas son aquellas que home puede facer en la ribera de la mar. —Las cosas que comunalmente pertenescen á todas las criaturas que viven en este mundo son estas: el ayre et las aguas de la lluvia, et el mar et su ribera ... Et por ende, todo home se puede aprovechar del mar, et de su ribera pescando, et navegando, et haciendo hi todas las cosas que entendiere que á su pro serán ... En la ribera de la mar todo home puede facer casa ó cabaña á que se acoja cada que quisiere, e puede hi facer otro edificio cualquier que se aproveche de manera que por él non se embargue el uso comunal de la gente.*”

Cuando Alfonso X formuló su objetivo de codificar un derecho unificado para su reino en una lengua castellana que iniciaba sus primeros balbuceos, no imaginó las ramificaciones que esta obra desempeñaría a lo largo de la historia, ni la relevancia que adquiriría al traspasar las fronteras locales de León-Castilla. Las *Siete Partidas* salieron de los muros de la corte alfonsí para convertirse en modelo de los futuros manuales de derecho de los siglos posteriores en el Viejo y el Nuevo Mundo. Casi diez siglos después su finalización e implantación en la Nueva España, el legado de las *Siete Partidas* sigue latente en el sistema jurídico de los Estados Unidos, empleándose, en este caso, como referente o precedente en los códigos civiles de Luisiana y Texas. Los lineamientos alfonsinos en

la legislación norteamericana se encuentran principalmente ocultos bajo un manto innumerable de informes y sentencias judiciales. Pero sólo basta con detener la mirada e indagar en ellos para descubrir dicha presencia. Las autoridades de Estados Unidos han reconocido la aportación de este texto legal en el desarrollo del Derecho del país, y de igual manera que otros grandes personajes hispanos que han dejado huella en la historia de esta nación, —Ponce de León, Bernardo de Gálvez, o Fray Junípero Serra—, el retrato de Alfonso X, el Rey Sabio brilla en la Cámara de Representantes desde 1949, para siempre ser recordado.

Obras citadas

- Alfonso X. *Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*. 3 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, Imprenta Real, 1807.
- Architect of the Capitol*. <<https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/alfonso-x-relief-portrait>>.
- Barthe Porcel, Julio. "Las *Siete Partidas* y el vigente código civil del estado norteamericano de Luisiana." *Anales de la Universidad de Murcia* 21 (1962-63): 187-97.
- Batiza, Rodolfo. "The Influence of Spanish Law in Louisiana." *Tulane Law Review* 33.1 (1959): 29-34.
- Bernal Gómez, Beatriz. "El derecho indiano, concepto, clasificación y características." *Ciencia Jurídica* 4.7 (2015): 183-193.
- Biblioteca Digital Hispánica*. < <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008374&page=1>>.
- Burns, Robert I., ed. "The Partidas: Introduction." *Las Siete Partidas, Volume I: The Medieval Church, the World of Clerics and Laymen*. Tran. Samuel Parson Scott. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 2001. ix-xxix.
- Civil Code of the State of Louisiana, Revision of 1870*. Ed. Benjamin Wall Dart, 2 vols. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1945.
- Compiled Edition of the Civil Codes of Louisiana*. Baton Rouge: Louisiana State Law Institute. <https://digitalcommons.law.lsu.edu/la_civilcode/>.
- Craddock, Jerry R. "The Legislative Works of Alfonso El Sabio." *Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*. Ed. Robert I. Burns. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 182-197.

- Diego-Fernández Sotelo, Rafael. "Consideraciones en torno al problema jurisdiccional en el período colonial." *Anuario Mexicano de historia del Derecho* 10 (1998): 277-288.
- El ordenamiento de leyes que D. Alfonso XI hizo en las Cortes de Alcalá de Henares el año de 1348*. Eds. De Asso y del Río, Ignacio Jordán. Madrid: Joachin Ibarra, 1774.
- Fernández-Ordóñez Inés. "Evolución del pensamiento alfonsí y transformación de las obras jurídicas e históricas del Rey Sabio." *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 23 (2000): 263-283.
- García Gallo, Alfonso. "Aportación al sistema de los fueros." *Anuario de Historia del Derecho Español* 26 (1956): 387-446.
- Iglesia Ferreirós, Aquilino. "Fuero real y Espéculo." *Anuario de historia del derecho español* 52 (1982): 111-191.
- Kabatek, Johannes. "Tradiciones discursivas jurídicas y elaboración lingüística en la España medieval." *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 27. 1 (2004): 249-261.
- Leyes de Toro*. Madrid: Ministerio de Educación y Formación Profesional, 1997.
- Livavić Gazzano, Ernesto, ed. *Las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio*. Santiago: Andrés Bello 1982.
- MacDonald, Robert A., ed. *Espéculo: Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla don Alfonso X el Sabio*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Márquez Villanueva, Francisco. *El concepto cultural alfonsí*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- Martínez Díez, Gonzalo. "Panorámica jurídica Bajo-Medieval en la Corona de Castilla." *Boletín de la Institución Fernán González* 204. 64 (1985): 39-56.
- McKnight, Joseph W. *Spanish Elements in Modern Texas Law* (booklet) Dallas: 1979.
- . "The Spanish Legacy to Texas Law." *The American Journal of Legal History* 3.4 (1959): 299-323.
- Mellado Rodríguez, Joaquín. "El fuero de Córdoba: edición crítica y traducción." *Arbor* 67 (2000): 191-231.
- Miceli, Paola. *Derecho consuetudinario y memoria. Práctica jurídica y costumbre en Castilla y León (siglos XI-XIV)*. Madrid: Universidad Carlos III, 2012.
- . "El derecho consuetudinario en Castilla. Una crítica a la matriz romántica de las interpretaciones sobre la costumbre." *Hispania* 63.1 (2003): 9-28.
- Moreau Lislet, Louis and Henry Carleton. *A Translation of the Titles on Promises and Obligations, Sale and Purchase, and Exchange from the Spanish of "Las Siete Partidas"*. New Orleans: Roche Bros., 1818.

- O'Callaghan, Joseph F. *Alfonso X, The Justinian of His Age. Law and Justice in Thirteenth-Century Castile*. Ithaca; London: Cornell UP, 2019.
- Pérez Martín, Antonio. "La obra legislativa alfonsina y su puesto que en ella ocupan las *Siete Partidas*." *Glossae. Revista de historia del derecho europeo* 3 (1992): 9-63.
- Procter, Evelyn. *Alfonso X of Castile. Patron of Literature and Learning*. Cambridge: Oxford UP, 1961.
- Rabalais, Raphael J. "The Influence of Spanish Laws and Treatises on the Jurisprudence of Louisiana; 1762-1828." *Louisiana Law Review* 42.5 (1982): 1485-1508.
- Recopilación de leyes de los reinos de Indias: mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del rey Don Carlos II, nuestro señor*. 4 vols. Madrid: 1841. <https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1998-62>
- Reich, Peter L. "*Siete Partidas* in My Saddlebags: The Transmission of Hispanic Law from Antebellum Louisiana to Texas and California." *Tulane European and Civil Law Forum* 79 (2007): 81-82.
- Reynolds, Russel C. "Spanish Law Influence in Louisiana." *Hispania* 56.4 (1973): 1076-1082.
- . "Alfonso El Sabio's Laws Survive in the Civil Code of Louisiana." *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 12.2 (1971): 137-147.
- Rodríguez Velasco, Jesús. "La urgente presencia de Las siete partidas". *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 38. 2 (2010): 99-135.
- Rubio Mañé, Ignacio. "Organización de las instituciones del Virreinato de la Nueva España." *Boletín del Archivo General de la Nación* 12. 1-2 (1971): 131-174.
- Severance v. Patterson*, 370 S.W.3d 705, 55 Tex. Sup. Ct. J. 501 (Tex. 2012). <<https://casetext.com/case/severance-v-patterson-5>>.
- Tomás y Valiente, Francisco. *Manual de Historia del Derecho español*. Madrid: Anaya, 2004.
- Van Kleffens, Eelco Nicolaas. *Hispanic Law Until the End of the Middle Ages, with a Note on the Continued Validity After the Fifteenth Century of Medieval Hispanic Legislation in Spain, the Americas, Asia, and Africa*. Edinburgh: Edinburgh, UP, 1968.
- Vance, John T. "The Old Spanish Code of las *Siete Partidas* in Mexico." *American Bar Association Journal* 14.4 (1928): 219-224.
- Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*. 2 vols. México: Colegio de México; Centro de Estudios Históricos, 1984.



Retrato en relieve de Alfonso X.

<<https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/alfonso-x-relief-portrait>>



Manuscrito iluminado sobre pergamino escrito en letra gótica del prefacio de las Siete Partidas (c. 1300-1500).

Biblioteca Digital Hispánica <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008374&page=1>>.



Lima, Perú, Feb. 2010 © Gerardo Piña-Rosales

VERDAD HISTÓRICA Y PODER EN *TIEMPOS RECIOS*
DE MARIO VARGAS LLOSA

CÉSAR FERREIRA
University of Wisconsin-Milwaukee

Resumen: Siguiendo los postulados de Hayden White, este ensayo afirma que la novela más reciente de Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios* (2019), pone en entredicho la supuesta verdad histórica sobre los hechos acaecidos en torno a la caída del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala y propone una revisión de los hechos que propician el golpe contra su presidencia.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios*, Hayden White, Jacobo Árbenz

Abstract: In accordance with the postulates of Hayden White, this essay asserts that Mario Vargas Llosa's latest novel, 'Tiempos recios' (2019), challenges the purported historical accuracy of the events surrounding the fall of Jacobo Árbenz's government in Guatemala. Vargas Llosa proposes a reassessment of the events that culminated in the coup against Árbenz's presidency.

Keywords: Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios*, Hayden White, Jacobo Árbenz

Tiempos recios (2019), la novela más reciente de Mario Vargas Llosa, marca el retorno del escritor peruano a la novela histórica, un universo explorado brillantemente en obras como *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La fiesta del Chivo* (2000). Al igual que en estas novelas, Vargas Llosa vuelve a incursionar en dos temas fundamentales de su rico imaginario novelístico: la exploración de los entresijos del poder y el cuestionamiento de la verdad histórica en América Latina.

En *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), Hayden White señala la dificultad de establecer una distinción certera entre un relato histórico y un relato de ficción. Para White, si nos centramos en la estrategia textual que cada uno de ellos emprende, ambos tipos de discurso se dan la mano, pues el realismo histórico característico de los historiadores decimonónicos no es más que una forma particular de poética. Más aún, si el relato histórico busca recrear hechos reales, el relato novelesco hace referencia a hechos ficticios que siempre se originan, al menos en una primera instancia, en datos concretos. Así, al igual que en la novela, en el relato de todo historiador hay una elección de carácter estético que es la que determina la forma en que se trata la evidencia histórica, más allá de las diferentes elaboraciones teóricas que se hagan luego sobre ella. Es posible afirmar, entonces, que *Tiempos recios* se ciñe a los postulados de White, pues la novela de Vargas Llosa pone en entredicho la supuesta verdad histórica sobre los hechos acaecidos en torno a la caída del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala. Dicho de otra manera, *Tiempos recios* propone una revisión de los hechos que propician el golpe contra su presidencia, documentándose para ello con fuentes reales y haciendo uso de las facultades para fabular que le otorga la novela.

Si la verdad histórica es puesta en entredicho en *Tiempos recios*, una de las claves para examinarla será precisamente una mirada detallada sobre las fuerzas de poder que operan en el relato. En otras palabras, *Tiempos recios* centra su atención sobre quienes mueven los hilos del poder en la Guatemala de la década de 1950 y los motivos más íntimos que cada uno de ellos tiene para ejercerlo. Al respecto, conviene hacer referencia

a un ensayo de Alonso Cueto donde el autor hace la siguiente reflexión sobre la novelística de Vargas Llosa:

La obra de Vargas Llosa es una gran exploración narrativa sobre el poder. En el universo de Vargas Llosa, el poder es la única garantía de supervivencia social, la clave a través de la cual se accede a la supremacía, en un universo marcado por la ley de la violencia. Sin embargo, el instinto de poder no es solo social o político. Aparece también en las relaciones íntimas que mantienen sus personajes, en sus afectos y amores privados, en sus rencores, en sus ambiciones y deseos. (“Las novelas de Mario Vargas Llosa” 33)

Para Cueto, entonces, “[e]l poder no es solo un mecanismo de inserción en la colectividad o una condición del dominio político”, sino que “[s]u necesidad también impregna las relaciones privadas” (34). En lo que sigue, veremos cómo funcionan los planteamientos de White y Cueto en *Tiempos recios* y cómo estos se manifiestan en el universo propuesto por Vargas Llosa.

Guatemala es el escenario escogido para el proyecto novelístico del Nobel peruano. En 1954, un golpe militar perpetrado por el coronel Carlos Castillo Armas acabó con el gobierno democrático del coronel Jacobo Árbenz. Árbenz tuvo el dudoso honor de convertirse en el primer presidente latinoamericano, elegido en las urnas, en ser depuesto a través de un golpe de estado orquestado por la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos. El golpe tuvo lugar en pleno apogeo de la Guerra Fría y del macartismo. Sin prueba alguna, el gobierno de Eisenhower tildó a Árbenz de ser un comunista prosoviético y vendió ante la opinión pública norteamericana la idea de que Guatemala se había convertido en un bastión para la expansión del comunismo en América Latina. La novela, sin embargo, pondrá en entredicho esta versión de los hechos. En realidad, Árbenz era un militar nacionalista y reformista; un líder demócrata, de corte liberal que se declaraba un confeso admirador de los Estados Unidos. No obstante, durante su presidencia, Árbenz denunció las penosas condiciones laborales de los campesinos guatemaltecos que trabajaban a las órdenes de la United Fruit Company e impulsó una reforma agraria sin precedentes en el país a través del llamado Decreto 900 de

1952. Esta ley, además de modernizar la agricultura y mejorar las condiciones de vida de sus trabajadores, obligaría a la compañía norteamericana, dueña de un gran monopolio en Guatemala y en otros países de Centroamérica y el Caribe, a pagar impuestos. Fue por ello que, con el apoyo del Departamento de Estado y de la prensa norteamericana, se montó una campaña de desprestigio contra al gobierno de Árbenz. El cerebro detrás de esa campaña fue el publicista Edward L. Bernays, considerado el “Padre de las Relaciones Públicas” (Vargas Llosa 15) y creador del marketing moderno. Este acto de intervencionismo en Guatemala no solo acabó con su democracia, sino que propició un largo periodo de inestabilidad política en el país y un sinfín de gobiernos autoritarios. Esto se inició poco después de la caída de Castillo Armas, quien luego de tres años en el poder fue misteriosamente asesinado en 1957.

Estos son, a grandes rasgos, los hechos recreados por Vargas Llosa en *Tiempos recios*. A lo largo de su carrera, una de las grandes virtudes de la novelística del autor peruano ha sido la de saber dotar a sus relatos de una estructura dinámica y ágil que potencia la capacidad expresiva de lo narrado. *Tiempos recios* no es una excepción. En capítulos de extensión diversa, el autor fusiona una variedad de técnicas y voces narrativas unidas a grandes mudas de tiempo y espacio. A esto se suma una vasta galería de personajes, cuya complejidad humana y cuyos dramas más íntimos conoceremos en detalle. Asimismo, la trama de la novela muestra una inteligente dosificación de datos, tensiones e intrigas, lo que hace de la lectura de *Tiempos recios* un acto tan trepidante como ameno.

Tiempos recios es un texto híbrido, un relato que se sirve de las licencias que otorga la ficción novelesca, pero que también hace uso de recursos propios del ensayo, la historia, la crónica política, la biografía y el reportaje periodístico. La novela consta de 32 capítulos y dos capítulos más que sirven de prólogo y colofón, respectivamente. Al abrirse el libro, un capítulo titulado “Antes” le provee al lector la biografía de Sam Zemurray, el excéntrico dueño de la United Fruit, y de Edward L. Bernays. Bernays es el publicista contratado por Zemurray para vender su producto insignia al público norteamericano —el banano—, hasta convertirlo en un producto de consumo

masivo en hogares norteamericanos, lo que haría de la United Fruit una empresa rica y poderosa. Por eso, ante la amenaza que representa el gobierno de Árbenz para los intereses de la “La Frutera”, Bernays se encargará de montar una campaña de desprestigio contra su gobierno con el apoyo de la prensa norteamericana más influyente de la época.¹ El libro se cierra con un texto final titulado “Después”, en el que, con tintes de una entrevista periodística, Vargas Llosa conversa con Marta Borrero Parra, un personaje fundamental, como veremos luego.

Los capítulos pares de la novela se centran en dos personajes. El primero de ellos es Enrique Trinidad Oliva, el Jefe de Seguridad del presidente Castillo Armas. Trinidad Oliva trabaja junto a un viejo conocido de *La fiesta del Chivo*, Johnny Abbes García, el hombre fuerte del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, quien también reaparecerá en la novela. Bajo las órdenes de Trujillo, Abbes García es enviado a Guatemala para acabar con Castillo Armas, cuya muerte ocurre el 27 de julio de 1957 mediante un plan ejecutado por éste y por Trinidad Oliva y que es narrado en el capítulo XIV. Luego, en un claro juego de perspectiva, el magnicidio es contado nuevamente en el capítulo XXI, esta vez, desde la mirada de Castillo Armas y de su esposa, Odilia Palomo. Tras el asesinato de Castillo Armas, los capítulos pares restantes se ocuparán del penoso destino de Trinidad Oliva y de Abbes García, vale decir, de sus violentas muertes.

Los capítulos impares de la novela narran la vida secreta de Guatemala, es decir, el manejo de todos los hilos de poder. Este retrato incluye la vida pública y privada de sus protagonistas—envueltos en no pocas intrigas y traiciones— y la turbulenta historia política latinoamericana de los años 50. Es notable el talento narrativo de Vargas Llosa para plasmar el perfil del presidente Árbenz en el capítulo III: en rápidas pinceladas, aprendemos de su niñez, su destacada carrera militar y su matrimonio con María Vilanova, una salvadoreña de clase alta. La

¹ Para Vargas Llosa, el caso de Guatemala constituye uno de los primeros casos de las llamadas *fake news* de nuestros días. Véase su entrevista con Raúl Tola.

sensibilidad de María ayudará a abrirle los ojos a su esposo sobre la realidad social de Guatemala, lo cual será crucial tanto en su formación política como en las decisiones que tome como presidente. El capítulo III también narra la participación de Árbenz en la Revolución de octubre de 1944; ésta no solo acabará con la dictadura del general Ubico Castañeda (1931-1944), sino que llevará al poder en elecciones limpias a Juan José Arévalo (1945-1951). Sin embargo, como señala Cueto, en el imaginario de Vargas Llosa, el ejercicio del poder siempre incluye una mirada sobre la vida privada de quien lo ostenta. Así, la primera imagen que la novela nos ofrece de Árbenz no es la de un hombre poderoso satisfecho con su triunfo político; más bien, Vargas Llosa inicia su relato con un perfil íntimo de Árbenz en el que el presidente es descrito como un hombre decidido, pero de pocas palabras, motivo por el cual es apodado "el Mudo". El día de su llegada a la presidencia, el 15 de julio de 1951, Árbenz abandona el saludo a sus partidarios en el palacio presidencial y, algo inquieto, se encierra en su despacho. Allí, medita sobre su futuro político mientras contempla el vaso de whisky que tiene entre manos. Así, el lector descubre una de las flaquezas del mandatario: su predilección por la bebida. Y aunque la tentación de ponerse a beber es grande para aliviar la tensión del momento, Árbenz también está consciente de la responsabilidad que le espera y, tras verter el whisky en el excusado, se hace la promesa de no beber mientras permanezca en el poder. El mundo privado tiene, pues, una participación clara en la elaboración de la identidad del personaje poderoso y es, en suma, un recurso que le otorga verosimilitud a lo narrado. Poco después, el narrador repasa un objetivo fundamental del gobierno de Árbenz: convertir a Guatemala, un país atrasado con una economía semicolonial, en una nación moderna. Esa modernidad solo se logrará impulsando una economía de mercado y una reforma agraria que ponga las tierras baldías del país a producir y que, sobre todo, obligue a la United Fruit a pagar impuestos. Para ello, el gobierno de Árbenz promulgará el Decreto 900, el cual otorgó pequeñas parcelas y créditos agrícolas a unos 500,000 indígenas, ante la protesta de la United Fruit. A la postre, éste sería el detonante de la caída de Árbenz y de un penoso exilio hasta su muerte en 1971.

Las convicciones políticas de Árbenz contrastan con la figura servil del coronel Carlos Castillo Armas, apodado “Cara de Hacha”. A diferencia de Árbenz, Castillo Armas es un hombre de extracción humilde y su enemistad con él se remonta a la época en que eran cadetes en la Escuela Militar. Desde entonces, las diferencias sociales que los separan hacen que Cara de Hacha alimente en sus entrañas un resentimiento por quien más tarde será su enemigo político. Si Árbenz es visto como un cadete con dotes de líder, Castillo Armas, en cambio, es un hombre modesto y de escaso talento que ingresa a la carrera militar más por necesidad que por vocación, pues es el hijo natural de una mujer indígena. Tras el golpe de 1954, la incapacidad para gobernar de Castillo Armas se hace evidente en cuanto llega al poder. En verdad, Castillo Armas no es más que un tonto útil que sirve ciegamente los intereses norteamericanos. Por eso, a pesar de ser el líder del Ejército Liberacionista, Castillo Armas no solo es mantenido en ascuas ante los operativos de la CIA para preparar la Operación Éxito o PBSuccess, sino que desde un principio se siente “un pelele de Washington” (61) que espera instrucciones desde su exilio en Honduras. No obstante, su afán por sacar del poder a Árbenz tiene sobre todo un ingrediente personal. Leemos:

[Castillo Armas] Cerró los ojos, respiró hondo y trató de aplacar el malhumor pensando que pronto derrotaría (y acaso mataría) a Jacobo Árbenz... Lo odiaba desde que ambos eran cadetes en la Escuela Politécnica. Entonces, por razones privadas: aquél era blanco, apuesto y exitoso, y él, en cambio, humilde, bastardo, pobre y aindiado. (61-62)

Obsérvese cómo la cita hace hincapié en el hecho de que la rivalidad entre Árbenz y Castillo Armas, antes que ideológica, es una enemistad “por razones privadas”. Así, el poder vuelve a mostrar un componente privado; una fuerza oculta y secreta en quien aspira a ejercerlo. En este caso, es la envidia que siente Castillo Armas hacia Árbenz lo que más lo motiva para sacarlo de la presidencia. Esa será su mejor venganza.

En el juego de poder que retrata *Tiempos recios*, el servilismo de Castillo Armas tiene un elemento más: la egolatría de

Rafael Leónidas Trujillo, quien probablemente a instancias de la CIA se implicó en el golpe contra Árbenz. Ya Vargas Llosa había demostrado su talento para retratar la vileza del dictador dominicano en *La fiesta del Chivo*. Y aunque sus apariciones en *Tiempos recios* son pocas, su calculadora personalidad es otro ejemplo de cómo el poder es retratado a partir del dato íntimo. Desde su primera aparición en el relato, la soberbia de Trujillo es evidente. El relato lo presenta como un maniático de la puntualidad mientras espera a Abbes García a las seis en punto de la mañana en su despacho. El apoyo de Trujillo al golpe de Castillo Armas, un ser a quien en realidad desprecia y ve como un pobre diablo—un “mequetrefe” con “ojos de ratón” (79-81)—, no tiene otro objetivo que el de alimentar su egolatría. Por ello, a cambio de su apoyo para el golpe contra Árbenz con dinero, armas y hombres, le exige a Castillo Armas que una vez convertido en presidente encarcele y envíe de vuelta a la República Dominicana al general Ramírez Alcántara, un militar que trató de derrocarlo. También le exige una invitación a Guatemala para ser condecorado con la Orden del Quetzal; todo ello para limpiar su fachada de dictador ante los norteamericanos. Sin embargo, Castillo Armas nunca cumplirá con los pedidos del Generalísimo, lo que le granjeará el odio eterno de Trujillo. Así, las pulsiones privadas se muestran como un elemento central para retratar con veracidad los asuntos secretos del poder.

El sucio ejercicio del poder que ejerce Trujillo no sería posible sin la presencia de Abbes García, el brazo derecho del dictador y cuya figura también ocupó páginas importantes en *La fiesta del Chivo*. Abbes García es un ser tan siniestro como inescrupuloso, un hecho que comprobaremos a través de su crueldad y sus perversiones sexuales. Como Armas Castillo, Abbes pagará con su vida su servilismo para con El Jefe. A pesar de convertirlo en un hombre poderoso, Abbes García es visto por Trujillo con desprecio: un hombre de “flojas carnes, barrigudo, miope y de andares de camello”, un sujeto cuya “rechoncha fealdad humana” solo se acentúa con su mal gusto para vestirse (77). No obstante, Abbes García cumple las órdenes del Generalísimo de manera eficiente y decidida. Su crueldad con los enemigos de Trujillo es legendaria y su lealtad hacia él es tal que no sorprende que el dictador opte por nombrarlo agregado

militar en Guatemala meses antes del golpe de Castillo Armas. Todas estas minucias en el ejercicio del poder quedan ilustradas en el capítulo VII. Allí, Vargas Llosa monta un hábil juego de tiempo y espacio en el relato y muestra su destreza narrativa a través de dos diálogos simultáneos que transcurren en 1957, cuando Trujillo ordena a Abbes García que organice el asesinato de Castillo Armas en Guatemala, y, en 1954, cuando éste visita a Trujillo en Santo Domingo, poco antes del golpe que lo convertirá en presidente.

Si el oscuro quehacer entre dictadores y caudillos se manifiesta sin tapujos en *Tiempos recios*, no menos cierto es que el personaje más enigmático de la novela a la hora de ejercer el poder es Marta Borrero Parra. Conocida como “Miss Guatemala”, Marta emerge como el personaje central de la novela al guardar en su entraña un misterio nunca resuelto a cabalidad: el papel que jugó en la muerte de Castillo Armas. En realidad, Marta es un personaje camaleónico, una mujer cuyos poderes secretos se esconden detrás de una belleza descomunal. Vargas Llosa apela otra vez al dato íntimo para retratar a su gran personaje femenino. Al llegar al mundo, Martita es una niña provista de ojos grandes y dueña de una “mirada tranquila, fija, penetrante, que se posaba sobre las personas y las cosas como empeñada en grabarlas en la memoria para toda la eternidad. Una mirada que desconcertaba y asustaba”. Por ello, Símula, su ama indígena, presagia que la “niña tendrá poderes” especiales. (30)

La premonición de Símula se cumplirá a cabalidad, pues todo aquel que conoce a Marta pronto queda hechizado por su belleza y la sensualidad de su mirada. A pesar de ser desheredada por su padre tras quedar embarazada a los quince años, Marta sabrá sobreponerse a todas las adversidades que se le presenten. Muy pronto, se muestra como una mujer que sabe moverse con sigilo en los círculos de poder y capaz de desafiar a los más poderosos. Gracias a ella, Abbes García entra en contacto con el presidente Castillo Armas, quien convierte a Marta en su amante tras su llegada al poder. Al conocerla, el dominicano comprueba que lo que más atrae de ella es “esa manera de mirar quieta y extraña que obligaba a bajar la vista a sus interlocutores, como si resistiendo la suave insolencia de esos

ojos verdegrises tan penetrantes fueran a perder las fuerzas y sentirse derrotados" (148).

Para sorpresa de muchos, Marta escapa de Guatemala con Abbes García la misma noche del asesinato de Castillo Armas. Una vez en la República Dominicana, desarrolla una carrera como periodista radial, "un oficio que por muchos años sería su profesión y su fachada" (313). Marta se vuelve conocida fustigando la actualidad política, atacando con ferocidad a comunistas reales o supuestos, y aplaudiendo a los muchos dictadores que gobiernan América Latina, pues es la época de Somoza, Duvalier, Rojas Pinilla, Pérez Jiménez, entre otros.

La vida de Marta en la República Dominicana llega repentinamente a su fin tras oponerse a los avances del "Negro" Trujillo, el hermano del Generalísimo. Luego de defenderse de su atacante mordién-dole la oreja, la bella dama abandonará la isla hacia los Estados Unidos con la ayuda del "gringo Mike", el enigmático y ubicuo operario de la CIA.

En el capítulo que cierra el libro, titulado "Después", en una vuelta de tuerca más a la trama, Vargas Llosa —mejor dicho, un escritor llamado "don Mario"— visita a Marta cerca de Washington D.C. a fin de entrevistarla. Su casa es descrita como un lugar extraño, repleto de pájaros chillones, bustos de dictadores y una suerte de altar con una llama que arde permanentemente en memoria de Castillo Armas. Aunque Marta tiene ya 80 años, todavía cuenta con esa "mirada verdegrís que parecía trepanar a sus interlocutores, y los dejaba desconcertados y turbados" (337). La conversación entre ambos transcurre entre las respuestas vagas de la bella dama y las cuidadosas preguntas del entrevistador. Entre los datos que comparte con él, Marta dice haber tenido diez maridos y haber "enterrado a todos" (338), para luego afirmar que Castillo Armas fue "el amor de su vida" (338). La conversación llega a un final abrupto, sin embargo, cuando don Mario se aventura a preguntarle por los servicios prestados a la CIA. En ese momento, Marta decide finalizar la visita, pero no sin antes clavarle a su interlocutor una mirada llena de ira, como "si quisiera crucificarme contra la silla" (348). Al despedirse, Marta le hace una última advertencia: que ella no leerá la novela que don Mario prepa-

ra, pero sí sus abogados. El dramatismo de esta escena final no hace sino confirmar la sospecha de que Marta es la única que sabe la verdad de los hechos acaecidos en Guatemala, el más importante de los cuales es quién mató a Castillo Armas y el papel que ella tuvo en su muerte. Así, la novela se cierra con una única certeza: la verdad histórica en Guatemala es imposible de alcanzar.

Tiempos recios es una novela que ilustra a cabalidad la propuesta de White en *Metahistory*; a saber, que la Historia es capaz de ofrecerle a un autor la trama y los personajes de un momento histórico, así como datos valiosos sobre la épica o la intimidad del poder. Sin embargo, está lejos de ser una ciencia exacta pues se sirve de los discursos de la ficción para armar su relato y, al hacerlo, se distancia de la verdad histórica. La novela, en cambio, no pretende alcanzar una verdad histórica, sino que goza de la capacidad de fabular y especular sobre un hecho determinado.

Tiempos recios es una novela que nunca esconde su verdadera intención: reivindicar la figura de Árbenz y dar nuevas luces sobre las circunstancias que rodearon su fallido proyecto reformista. Árbenz es un rebelde que se convierte en un nuevo héroe trágico de la ficción vargasllosiana, esto es, un hombre con convicciones certeras a quien lo derrota el poder norteamericano.

Aunque retratar la verdad fidedigna no es un propósito declarado de la novela histórica, el efecto de verosimilitud de *Tiempos recios* al dar vida a todos los tentáculos del poder es tan logrado que el relato nos regala su propia versión —*su propia verdad*— sobre la historia guatemalteca de ese entonces.² Así, esta nueva novela histórica de Vargas Llosa se convierte en un espacio privilegiado a partir del cual es posible reflexionar sobre el siempre inquietante e incierto destino de América Latina, con todas sus promesas y desencantos.

² Para Rodríguez Rivero, *Tiempos recios* es la “perfecta imbricación de lo novelesco con lo histórico”.

Obras citadas

- Cueto, Alonso. "Las novelas de Mario Vargas Llosa: una teología del poder". *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Gladys Flores Heredia, editora. Academia Peruana de la Lengua-Editorial Cátedra Vallejo-Universidad Ricardo Palma, 2016, pp. 33-55.
- Rodríguez Rivero, Manuel. "La lección del maestro". "Babelia" de *El País*, 11 de octubre de 2019.
- Tola, Raúl. "Mario Vargas Llosa: 'La ONU ignora lo que ocurre en América Latina'". *El Comercio*, Lima, 20 de octubre de 2019: 6-7.
- Vargas Llosa, Mario. *Tiempos recios*. Alfaguara, 2019.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Johns Hopkins UP, 1973.



Mario Vargas Llosa en la presentación de *Tiempos recios* en Guadalajara.
Foto: Susana Rodríguez

NUEVA YORK EN LA OBRA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

FRANCISCO M. CARRISCONDO ESQUIVEL
Universidad de Málaga

Lo que hace a Nueva York un sueño no es tanto su grandeza objetiva sino el hecho de que, por muchas razones, mucha gente proyecta sus sueños allí. En mi caso, es el sueño del provinciano abrumado y superado por esa especie de embriaguez de estar allí (Antonio Muñoz Molina en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 28 de octubre de 2004).

Resumen: Este artículo ofrece una visión de lo que supone Nueva York en la obra de Antonio Muñoz Molina. Parte de la hipótesis de que *Ventanas de Manhattan* (2004) actúa como eje vertebrador en lo que se supone que es una previa visión idílica y una posterior visión realista de la metrópoli estadounidense. En este se explora ese cambio paulatino y progresivo de la visión de Nueva York en la obra de Antonio Muñoz Molina.

Palabras clave: Antonio Muñoz Molina, Nueva York, *Ventanas de Manhattan*, metrópolis

Abstract: This article offers a vision of what New York means in the work of Antonio Muñoz Molina. It starts from the hypothesis that *Ventanas de Manhattan* (2004) acts as the backbone of what is supposed to be an earlier idyllic vision and a later real-

istic vision of this metropolis. This essay explores the gradual and progressive change of vision of New York in the works of Antonio Muñoz Molina.

Keywords: Antonio Muñoz Molina, Nueva York, *Ventanas de Manhattan*, metropolis

Antonio Muñoz Molina (Úbeda [Jaén], 1956; en adelante amm), Miembro de la Real Academia Española y Premio Príncipe de Asturias de las Letras, es un destacado narrador en el panorama de la literatura escrita en lengua española. Mi ensayo persigue como objetivo principal ofrecer una visión de lo que supone Nueva York en la obra del ubetense. Parto de la hipótesis de que *Ventanas de Manhattan* (2004) actúa como eje vertebrador en lo que se supone que es un antes (visión idílica) y un después (visión realista) de la metrópoli estadounidense. *Ventanas...* (2004) fue escrito al comienzo de su estancia como director del Instituto Cervantes de la ciudad. En sus declaraciones, el autor manifiesta su deseo cumplido de vivir allí, lo que le permite conocer de primera mano los ángeles de la urbe, pero también sus demonios. Antes de ese periodo neoyorkino, incide en el cosmopolitismo o el multiculturalismo de la urbe en obras como *El jinete polaco* (1991), cuyo título alude a la conocida obra de Rembrandt custodiada por la Frick Collection. Pero esa visión de tierra prometida cambia, sin duda alguna motivada por el contacto con la realidad. Algo tiene, en este sentido, *Ventanas de Manhattan* (2004) del *Poeta en Nueva York* (1929) lorquiano, como muestras representativas de la relación de los creadores españoles con la ciudad. De hecho, el libro se abre con una cita extraída de una carta del poeta a su familia: “Yo oigo las sirenas y los murmullos de Nueva York” ([8]). En todo caso, a partir de dicha experiencia el idealismo de amm se va convirtiendo en realismo, con la lógica réplica en su narrativa, siendo *Un andar solitario entre la gente* (2018) y *Tus pasos en la escalera* (2019) los ejemplos más significativos de esta nueva visión urbana. El cambio no es radical sino más bien paulatino y progresivo, al igual que las olas del mar erosionan el terreno

en distintos puntos y momentos. Pero el cambio, finalmente, se produce. En este ensayo –de naturaleza analítica e interpretativa y vinculado a una visión europea (española) de la cultura hispanounidense– trazaré el recorrido evolutivo propuesto para la obra narrativa del autor, con abundante evidencia textual que sirva para corroborar mi hipótesis de trabajo.

1. amm fue nombrado en 2004 director del Instituto Cervantes de Nueva York, cargo que ocupó hasta 2006. Fue el tiempo al que él mismo se comprometió, fiel a su palabra, pero, sobre todo, a su vocación literaria, a la que siempre ha querido dedicarse por completo. Fueron unos años bien amortizados para la sede (aumento del número de matrículas, exposiciones, conferencias, conciertos, convenios con museos...), en una especie de aplicación provechosa de todo lo que inquieta al escritor. Y, por supuesto, también su obra se vio beneficiada, con el magnífico prelude de *Ventanas de Manhattan* (2004), culminación de su narrativa relacionada con la ciudad.

Alejado de los saraos y las luces de artificio literario de su país, valiéndose de su anonimía en la metrópoli, amm plasma sus experiencias, la contemplación, el asombro, la asistencia en vivo a todo aquello que antes ha experimentado a través de lecturas, audiciones y visionados, con las ventanas como *leitmotiv* para la inmersión vital a la que se somete. La urbe le brinda todo el arte que siempre ha imaginado (cine, escultura, música, pintura...). Pero no todo es ensueño. La ciudad se convierte por momentos en ruido, insomnio, miseria o debacle... a la ida y a la vuelta, en un escenario próximo al del lorquiano *Poeta en Nueva York* (1929) y su surrealismo llevado a la realidad:

Se ve que no tiene límite la capacidad humana de atesorar cosas horrendas, que no hay cuadro de payasos, bota vaquera de cristal de color caramelo, cenicero de porcelana en forma de sombrero mexicano, perchero con patas disecadas de ciervo, santa cena de plástico iluminado por dentro lo bastante atroces como para que alguien no los compre. (319)

Taxis de nuevo, apuros, atascos, la perspectiva última de las torres de Manhattan desde la autopista que costea el East River por el lado de Brooklyn, de nuevo el reino olvidado de los funcionarios de

aduanas, las colas y los trámites, los malos modos policiales agravados después del 11 de septiembre, la sensación siempre inquietante de aproximarse a una noche abreviada que se pasará entera volando sobre la oscuridad del Atlántico. (373)

Nueva York rezuma ruido desde sus mismas entrañas, día y noche: tuberías, subterráneos, conducciones eléctricas... Y ya no digamos fuera, en la superficie, por tierra, mar y aire: helicópteros, ambulancias, buques... La oscuridad de las ventanas apenas es atravesada por un hilillo de luz artificial, proveniente de la ciudad que nunca duerme. Así pues, en la banda sonora de la Gran Manzana no todo es *jazz*, musicales, estaciones de radio; como tampoco su luminosidad procede de los neones de Broadway. Es la "Ciudad sin sueño" de Lorca, donde, como dice en "Aurora", "[p]or los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre".

La desazón invade a amm desde el comienzo, agravada por la barrera idiomática. Su culturalismo le ha permitido hacerse con un inglés "precario y libresco" (12), lejano a la velocísima realidad oral de lo que se escucha en la calle. Al respecto, es interesante señalar aquí dos hechos: el primero, el dominio paulatino del idioma conforme se va aclimatando a la urbe, conociendo incluso su *slang* característico, como resultado de su inmersión en el torbellino cosmopolita; y a continuación, en ese delicioso contrapunto doméstico e íntimo que supone la narración de la experiencia neoyorkina de su esposa, Elvira Lindo, en *Noches sin dormir* (2015), podemos precisar esa evolución:

Hace once años, [es decir, al tiempo que amm escribía *Ventanas...* [2004]] cuando llegué a esta ciudad, no imaginaba que estaría aquí once años. Ni dos. Me dejé engatusar por Antonio, que tenía entonces la piel más dura para soportar esta ciudad y esa extraña cualidad de alguna gente de pueblo que les hace más fácil el salto de lo local al cosmopolitismo. (15)

El matrimonio vuelve a casa, en lo que parece ser un viaje puntual antes del definitivo, para preparar la mudanza a Madrid. Los ángeles de la urbe brillan en la distancia como sus luces de neón. Sin embargo, solo cuando se ha vivido en Nueva

York se han podido conocer también sus demonios. El 11S marca un punto de inflexión que carga las tintas sobre ellos, hasta el punto de convertirlo en episodio acicate para la marcha final, años más tarde, narrada –al igual que en *Ventanas...* (2004)– en primera persona en *Un andar solitario entre la gente* (2018) y en tercera, más próxima a la ficción literaria, en *Tus pasos en la escalera* (2019).

2. Con una estructuración y una técnica narrativa muy similar a la de *Ventanas...* (2004), *Un andar solitario entre la gente* (2018) funciona en su segunda parte a modo de despedida de Nueva York. Una vez reinstalado en España, el autor vuelve a la Gran Manzana. Deambula por ella como un “Don Nadie” (no en vano este es el título de dicha segunda parte). El título responde mundanamente a lo que desde su culturalismo amm conoce: “Un andar solitario entre la gente” alude a un famoso verso de Luís de Camões que luego retomará Francisco de Quevedo y, siglos más tarde, nuestro narrador. Abrumado por la inmensidad, en *Ventanas...* (2004) se perdía, literalmente, por la urbe. Es la Nueva York paradigmática, conocida de todos: la calle 42, la Sexta Avenida, Broadway... Manhattan. Pero en *Un andar solitario...* (2018) las incursiones se convierten en excursiones, responden a una ruta fijada. Ya no le azora la metrópoli cuadrículada. Es consciente de que el *glamour* es simplemente un escaparate, anuncios en las marquesinas y en los luminosos de Time Square, que prefiere atravesar por el subterráneo antes que por la superficie. amm se ha hecho a la ciudad.

Si antes la exprimió culturalmente, encandilado por las luces, ahora se atreve a internarse en la espesura de sus sombras. El único límite es el impuesto por su condición física: la caminata que su cuerpo aguante. De ahí que sea relevante ese *andar* presente en el título de la obra. Si es absolutamente necesario, prefiere moverse en los medios de transporte públicos. Metros, autobuses y taxis van así perdiendo protagonismo desde *Ventanas...* (2004) hasta *Un andar solitario...* (2018). Es un elogio del *Viaje a pie* (1949) muy al estilo de su admirado Josep Pla. En este caminar, bien distinto al del catalán...

Ha atravesado zonas de estruendo y multitud y parajes de repentino silencio; golpes violentos de martillos contra las planchas me-

tálicas que se usan para cubrir los socavones; palas de excavadoras clavándose en el asfalto y abriendo grietas en él y levantando luego cargamentos de escombros; máquinas taladradoras que hacen vibrar el suelo y temblar los cristales. (365)

[U]no no sabe cómo ha podido soportar tanto espesor de presencias humanas, de ruidos, de tráfico, de objetos, de pantallas digitales tan grandes como pantallas de antiguos palacios de cine, de mendigos, de gente acelerada, de empujones, de duras zancadas de tacones de aguja, de ingentes almacenes o cafeterías o restaurantes de comida barata. Ha subido con una creciente sensación de ahogo. (366)

Ya no es la libertad de sus años en el Cervantes o en las estancias previas. Ahora es el miedo: por la calle se cruza con un hombre de torso desnudo y cabeza rapada con una serpiente al cuello; con una mujer raquílica de uñas como alambres retorcidos; con zombis pegados a las pantallas de sus celulares; con harapientos vocingleros y *yuppies* acelerados, frente a la lentitud de los viejos, obesos, enfermos o mutilados; con gentes con quienes le está vedado cruzar una mirada; con vecinos que no responden a sus saludos matutinos. Es la soledad experimentada en sus propias carnes.

Ante semejante panorama, no es de extrañar que amm sienta más interés por los muertos que por los vivos: “[Y]o ya había aceptado que mis únicas conexiones significativas con la ciudad eran con los muertos, con los ausentes, con los imaginados” (385). Ante la desazón que le provocan la falta de comunicación y su condición perenne de extranjero, vuelve de nuevo a contactar con el reino de las voces que dejó en la primera parte de *El jinete polaco* (1991), pero ahora son otros estos nuevos fantasmas que, como él, residen a su modo en la ciudad.

El elenco de habitantes de este reino es inconmensurable, tanto como la extensión de Nueva York: estatuas (las de Mnemosine en Strauss Park, Duke Ellington a la entrada de Harlem...); nombres del callejero (Edgar Allan Poe Way, Miles Davis Way...); caminantes que el autor imagina son Bill Evans; espacios que antes fueron habitados por Billie Holiday, John Coltrane, Hank Jones, Walter Benjamin... A veces son personajes de carne y hueso, gracias a una especie de toque de la

fortuna cuando seres anónimos conocen a otros famosos que pretenden pasar desapercibidos.

Pero, como ya he dicho, en esta ocasión triunfan los demonios de la ciudad. Si antes implícita, ahora la referencia a Lorca es literal: “En seis meses se marchó de Nueva York y no volvió nunca” (394). amm aguantó más. No sabemos si volverá: “Quizás hay un instinto temporal dentro de mí [...] que me confirma que esta despedida es definitiva. Esta intuición no me provoca congoja, o casi no; lo que siento es alivio” (460). No hay sitio para la melancolía. La etapa neoyorkina de amm, con su relato en *Un andar solitario...* (2018), parece haber acabado, al menos vivencialmente hablando...

3. Al final de la obra el narrador confiesa padecer un estado permanente de inquietud e insatisfacción, al menos a ojos del arraigo residencial al que estamos habituados los españoles: “No sabe uno a cuántos lugares tendrá que ir y de cuántos marcharse para que se le calme la ansiedad de seguir buscando un acomodo nuevo” (455). Es el mismo sentimiento de su esposa en *Noches sin dormir* (2015). Si seguimos leyendo, encontramos lo que parece ser una claudicación a este nomadismo impuesta por la edad y, consecuentemente, la toma de una decisión drástica:

No queda tiempo ya para otros experimentos vitales como los de estos últimos años. Hace diez, quince años, mi vida limitaba todavía con la juventud. Diez o quince años en dirección al futuro indican esa extraña inconcebible, la vejez. No habrá otra ciudad en la que permitirse el espejismo de empezar una nueva vida. (461)

Sin embargo, la solución final no parece ser tan contundente: amm decide instalarse en sus queridas Madrid y Lisboa. La capital portuguesa fue anteriormente escenario de su novela *El invierno en Lisboa* (1987), repleta de alusiones al Nueva York que por aquel entonces conocía sobre todo por el cine y el jazz. Ahora Lisboa es la ciudad de *Como la sombra que se va* (2014) y *Tus pasos en la escalera* (2019), su nueva ficción tras *Un andar solitario...* (2018): la historia de Bruno, trasunto del narrador, quien prepara la llegada de su esposa, Cecilia, procedente de la Gran Manzana.

Las alusiones a la vorágine (social, económica, climática...) neoyorkina son constantes y funcionan como *tertium comparationis* o elemento de contraste frente a la placidez de la vida lisboeta, solo interrumpida por el paso de los aviones enfilándose hacia el aeropuerto. Las aeronaves recuerdan constantemente aquellos atentados del 11S, el ruido molesto que llegó a ser atronador para los protagonistas en aquel triste episodio, vivido en primera persona. Es entonces cuando el miedo y la angustia se rememoran, se recrean y se reconstruyen en la escritura.

El deseo de huida, especialmente de Cecilia, se hace imperioso. La histeria colectiva, amén de otros sentires relacionados con la atrocidad de los atentados (jamás el silencio fue tan aterrador), es detallada por el personaje con el rigor y precisión de quien es una profesional de la neurología. Bruno la escucha absorto, tratando de paliar los efectos negativos a base de ciencia y arte, que es en definitiva la razón por la que se instaló en la metrópoli americana. Finalmente nos damos cuenta de que los demonios eran heraldos del apocalipsis, que Nueva York se ha convertido irremisiblemente en Gotham.

El 11S es la antesala de lo que está por llegar: el fin del mundo, de cuyas señales ha dado cumplida cuenta en *Un andar solitario...* (2018). Sin embargo, los protagonistas parecen estar preparados. Todo queda atrás gracias a la instalación en la ciudad del Tejo. El amor entre los dos sirve de tabla de salvación. Bruno prepara la casa para la amada: la biblioteca, la cocina, el tálamo... Ya no son las largas caminatas de antaño por Harlem o el Bronx, ahora lo son por el barrio de Graça o los alrededores del puente 25 de abril. Incluso el apartamento o su barrio ya no le quedan tan pequeños:

Después de haber viajado tanto en mi vida ahora me he vuelto sedentario. No me apetece nada salir de la ciudad. Ni siquiera he cruzado al otro lado del río en ferry. En los días de mucho calor he tenido una excusa perfecta para quedarme en el apartamento. Y cuando salgo casi nunca me alejo del barrio, que tiene algo de aldea recogida, de mundo completo. (104)

Quizás la claudicación a la que antes aludía parezca definitiva. En varias ocasiones se refiere a la condición de último refugio para su apartamento lisboeta: “Si el mundo va a acabarse no hay mejor sitio que este para esperar el fin” (32); “De todas las ciudades en las que he vivido esta es la que me parece mejor equipada para una espera” (288), nos dice en *Tus pasos...* (2019). amm parece haber encontrado su sitio. El recurso para vivir entre Lisboa y Madrid parece apuntalar un iberismo inconfesado, defendido no con la misma rotundidad con que expresaba su amor por la ciudad de los rascacielos.

4. Se cierra así el círculo que comenzó con *El jinete polaco* (1991): entonces amm se ocultaba tras Manuel, el protagonista disconforme porque no encuentra su lugar en el mundo, que conoce gracias a su profesión de traductor; el joven que quiere salir de su Mágina natal, seducido por las músicas que oye en otras lenguas, de otras latitudes; que se encuentra con las voces del pasado, “voces perdidas de la ciudad” (59), de los fantasmas, las momias, los difuntos... súbditos del reino de las sombras, hasta descubrir las del presente, reivindicadas por su valioso cometido en *Un andar solitario...* (2018):

Vivir mucho tiempo a solas en el espesor cerrado de uno mismo es como trabajar en un sótano o en un pozo. El antídoto de los fantasmas son las presencias verdaderas. Solo las voces cercanas, las voces reales, las voces cordiales de la amistad y la ternura, disipan o alejan las otras voces que no oyes más que tú. (481)

Pero no cualquier voz. Nadia será la del reencuentro, el antídoto contra los fantasmas, la liberadora del reino de las sombras, a la que tuvo en su pueblo, para demostrarle al mundo que uno puede crearse su propia Tebaida incluso en el centro del páramo. Nadia es hija de un militar exiliado a Estados Unidos durante la Guerra Civil Española, por lo que se convierte en el perfecto contrapunto: “Nadia el perfil de Manhattan al otro lado del East River, Manuel los picos de la sierra de Mágina más allá de los olivares y del Guadalquivir” (*El jinete polaco* [1991]: 155).

Han sido necesarios el paso de tantos años, el viaje a tantos países, para que al final los oriundos de Mágina coin-

cidan en Nueva York. Los encuentros fortuitos de los amantes en espacios culturales cargados de simbolismo son muy del gusto de amm: Ana Paula y Bruno en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, mientras contemplan el tríptico de *La tentación de san Antonio* de El Bosco (c. 1501). Nadia conserva en su habitación –heredado de su padre, que lo compró en Mágina– el grabado de Rembrandt cuyo original Manuel ha visto en la Frick Collection...

Son encuentros inadvertidos para él, conscientes para ellas, quienes rememoran el momento. Será más adelante cuando el protagonista comprenda su verdadero significado. Solo en *Sefarad* (2001) el autor parece estar plenamente seguro de la coincidencia con la anciana bibliotecaria en su visita a la Hispanic Society, con que finaliza su *novela de novelas*. Y los aviones, de vuelta a España, procedentes de Nueva York son también finales recurrentes en la producción del ubetense: sucede en *Un andar solitario...* (2018) y muchísimo antes en *El jinete polaco* (1991). Señales de la vuelta a casa.

5. Mágina, Madrid, Nueva York: tres ciudades que son escenarios y protagonistas. Cada una de ellas ejerce una determinada función, de la más local a la más universal. Nueva York es el máximo exponente del culturalismo exhibido por el autor. Es imposible detallar en unas pocas páginas todas las referencias artísticas e intelectuales presentes en la narrativa de amm. El recorrido trazado aquí ha sido transversal, simplemente para mostrar la visión agónica de García Lorca o la contemplación sosegada del paisaje de Pla, pero es la pequeñísima punta del iceberg. Asimismo, para el objetivo que me he marcado en este ensayo, falta adentrarse aún más en estos y en otros hitos de la producción del novelista (pienso sobre todo en *La noche de tiempos* [2009] y *Como la sombra que se va* [2014]), sin desdeñar tampoco la prosa generada por su esposa, Elvira Lindo, en su experiencia americana, con la Gran Manzana como trasfondo: especialmente *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011) y *Noches sin dormir* (2015).

Otra fuente de información, sin duda alguna de enorme interés, son las entrevistas al autor y las reseñas de sus obras, especialmente las que aquí han sido objeto de estudio, que han venido publicándose en los medios de comunicación. Al res-

pecto, son muy jugosas las declaraciones de amm y de Elvira Lindo a periódicos como *El País* (precisamente de ellas he extraído el íncipit de este ensayo); o estudios que tienen que ver directamente con el tema que he abordado (por ejemplo, el breve de Lucía Paratte, de la Universidad de Neuchâtel, sobre la ciudad en tres obras –una de nuestro autor, *Ventanas...* [2004], y las dos de su esposa mencionadas en el párrafo anterior– que tampoco llega a agotar el tema y se detiene sobre todo en aspectos relacionados con la técnica narrativa, más que en esbozar una hipótesis sobre la evolución de la Gran Manzana como protagonista de la producción del ubetense y la gaditana, que como se sabe es el objetivo que me he propuesto en mi análisis).

Por consiguiente, el trabajo no está completado. Queda mucho por hacer, por lo que puede decirse que este ensayo responde a las dos acepciones habituales del término: como tentativa de consecución y como exposición de ideas. Más que la abundancia de su escritura, es la infinita capacidad de evocar que manifiesta amm la que me fascina. Su obra es un inmenso repertorio, una guía de peregrinos para caminar por la vida no solo física sino intelectualmente. Es también un manual de supervivencia, de reivindicación histórica, de enfrentarse a un mundo próximo a extinguirse. Este texto es la mejor muestra de cómo la lectura propia de un lector aficionado deviene en examen atento de ciertas constantes gracias al prurito filológico del ensayista. Queda mucho trabajo por delante. La fascinación es la mejor aliada para no quedarse en el intento. El presente ensayo no es más que la matriz de una espiral cuyo radio de acción pretendo ampliar como una de mis labores en el seno de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Primeras ediciones de las obras de amm citadas en el texto

- El invierno en Lisboa* (1987). Barcelona: Seix Barral.
El jinete polaco (1991). Barcelona: Planeta.
Sefarad. Una novela de novelas (2001). Barcelona: Seix Barral.
Ventanas de Manhattan (2004). Barcelona: Seix Barral.
La noche de los tiempos (2009). Barcelona: Seix Barral.
Como la sombra que se va (2014). Barcelona: Seix Barral.

Un andar solitario entre la gente (2018). Barcelona: Seix Barral.
Tus pasos en la escalera (2019). Barcelona: Seix Barral.

Otras obras citadas

Federico García Lorca (1987): *Poeta en Nueva York* [1929], ed. de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.

Elvira Lindo (2015): *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*, 5ª ed. Barcelona: Seix Barral.

Lucie Paratte (2019): “Una imagen híbrida: Nueva York en tres obras de Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo”, en *Philologie im Netz* 17, 90-94.

Josep Pla (1965): *Viaje a pie* [1949]. Barcelona: Ediciones 98.

SECCIÓN ESPECIAL

Cristina Peri Rossi - Premio Cervantes

LUIS CORREA-DÍAZ

University of Georgia

IGNACIO LÓPEZ CALVO

University of California, Merced

Editores invitados



Cristina Peri Rossi, 2016
Fuente Academia, Nacional de Letras, Uruguay© Lil Castagnet

INTRODUCCIÓN.
EL CERVANTES 2021 PARA DOÑA QUIJOTA

LUÍS CORREA-DÍAZ
University of Georgia

IGNACIO LÓPEZ-CALVO
University of California, Merced

*si don Quijote tuviera que o fuera a cabalgar
de nuevo, me pregunto por dónde lo haría y
con quién y si iría vestido a su usanza, yelmo
de Mambrino y demás, o si lo veríamos otro,
más cyborg-like —aunque ya una armadura
era un marker de esa condición—, tal vez y
sólo quizá elegiría aparecer en sexo opuesto,
como lo hizo in absentia para recibir el premio
Cervantes del 2021...*

Anónimo

Al ganar el Premio Cervantes de 2021, considerado el Nobel en el ámbito de la lengua española, Cristina Peri Rossi (1941-) no solo se sitúa como la vigesimotercera entre los escritores latinoamericanos en haberlo recibido, sino también como la sexta mujer y la cuarta entre las latinoamericanas. Esta escritora uruguaya (y también nacionalizada española) está avecindada en Barcelona desde 1972, donde se exilió, pues, con la llegada de la dictadura, su vida corría peligro en su país natal por su activismo político de izquierdas. Si bien, para aquel entonces, ya tenía publicados cuatro libros y un quinto más terminado, sigue siendo cierto que estas traumáticas experiencias

de la represión política y el exilio han marcado su obra, como se observa, por ejemplo, en uno de los pasajes finales de “El ángel caído”, el cuento que abre la colección *Una pasión prohibida* (1986):

De pronto, por una calle lateral, un compacto grupo de soldados, como escarabajos, comenzó a desplazarse, ocupando las veredas, la calzada y reptando por los árboles. Se movían en un orden que, con toda seguridad, había sido estudiado antes y llevaban unos cascos que irradiaban fuertes haces de luz.

—Ya están éstos —murmuró la mujer, con resignación—. Seguramente me detendrán otra vez. No sé de qué clase de cielo habrás caído tú —le dijo al ángel—, pero éstos, ciertamente, parecen salidos del fondo infernal de la tierra.

Su producción literaria, que aborda la poesía, el cuento, la novela, el ensayo, el género periodístico, la traducción y otras formas de escritura, constituye un testimonio humano y político en clave *alegórica e imaginativa*. Sin embargo, pese a la relevancia del exilio y del activismo político en toda su obra, Peri Rossi no es una simple *cronista de la realidad*; por el contrario, sus trabajos siempre se han propuesto como un holograma crítico de su propia contemporaneidad. A la luz de sus poemas “Melancolía de la literatura” o “Para qué sirve la lectura”, incluidos en el poemario *Playstation* (2009), cabría incluso afirmar que este cuestionamiento adopta a veces las trazas de una especie de testamento o epitafio del ciudadano practicante de la letra contestataria en nuestro mundo actual.

Sin caer en lo panfletario, su literatura de resistencia tanto en los planos de la política como de la sexualidad y del género (incluido el género literario) toma la posta de aquel viejo flaco poseído por la estulticia que trataba infructuosamente de desfacer entuertos mientras el mundo se le reía a la cara a carcajadas. La vida y obra de Peri Rossi, desde sus primeras publicaciones en 1963, son, en definitiva, un ejemplo de valentía, subversión, talento y tesón. Dentro de su aproximación a la sexualidad, su poema precisamente titulado “Estrategias del deseo”, incluido en el poemario homónimo publicado en 2004 o, mejor, el poema “Deseo”, sugieren ya la centralidad del deseo, sea cumplido o no, en su obra. Así, en este último poema leemos:

Las afinidades son moneda antigua
falsas señas de identidad del deseo:
nunca
en ningún lugar
un deseo fue igual a otro

Dentro de ese campo del deseo tiene un papel preponderante el erotismo, con frecuencia de corte lesbiano, según se observa, por ejemplo, en los versos finales del poema “Camello”, del poemario *Las replicantes* (2016):

Pero ahora
mi camello ya no es ciego
conoce su destino:
las playas húmedas de tus muslos
la arena de tus labios
la seda de tu vientre
el agua dulce del cántaro de tus labios
y el salitre de tu concha marina
entre las piernas.

En definitiva, el hogar que supone para Peri Rossi su escritura da la bienvenida a lectores ávidos de encontrarse con la alegoría y el deseo, con la superación de la derrota y el cuestionamiento del patriarcado, con la esperanza, pero también con los malos augurios apocalípticos que se observan en cuentos como “Rumores”, incluido en *Cosmoagonías* (1988).

Por esta razón, entre otras, nunca ha extrañado que su obra haya despertado desde temprano la curiosidad de la crítica especializada, así como la gratitud institucional expresada en una serie de notorios premios, a los que se suma este. Por su parte, la gratitud del público en general se ha manifestado en tenerla como una especie de ícono vivo que se lee, se escucha y se sigue, lo que podría quedar expresado imitando un poema autoparódico de la poeta: *we love Cristina Peri Rossi*. Contamos con traducciones a más de veinte idiomas, artículos, reseñas, notas de variado tipo y extensión, hasta tesis de postgrado y libros individuales y colectivos.

Para este *Boletín de la Academia Norteamericana*, ofrecemos cuatro artículos pensados como una manera de celebrar el pre-

mio concedido a Peri Rossi, de invitar a la lectura de sus obras y de proponer que este galardón obliga a la crítica a considerar nuevas lecturas. A nosotros nos gustaría indicar, al menos, una dirección, no ya la política, la sexual ni la metaliteraria, sino la posthumana, en la que ya estamos embarcados y que, ciertamente, contempla todo lo anterior, pero sin olvidar ese *sexto sentido de la literatura* que es *el humor*. Dicho humor interrumpe las solemnidades y vaticina el futuro, escribiéndolo en parábolas, como recalca en su discurso de aceptación del premio (leído por Cecilia Roth), atribuyéndose con humildad el rol de una *doña Quijota* y volviendo los ojos a nuestra inconclusa historia sin fin del *fuego*.

LA REPRESENTACIÓN ALEGÓRICA DEL MUSEO COMO DETONANTE DE MEMORIAS OLVIDADAS EN LA NARRATIVA BREVE DE CRISTINA PERI ROSSI¹

GLORIA MEDINA-SANCHO
California State University, Fresno

El significado alegórico del museo en la narrativa breve de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi no ha pasado desapercibido por la crítica que ha estudiado su obra. Varios estudiosos se han referido al uso de la alegoría como componente esencial de su escritura, donde a través de abandonados museos se cuestionan jerarquías sociales y de género impuestas y se problematizan clasificaciones históricas y tendencias esteticistas pertenecientes a la cultura occidental.² No obstante, la crítica ha dado poco énfasis a la importancia que estos espacios urbanos tienen como *lugares de memoria*, como sitios catalizadores de memorias colectivas.³ Para iniciar mi estudio de lo alegórico en la narrativa breve de Peri Rossi resultan fundamentales los planteamientos de Walter Benjamin, para quien

¹ Parte del análisis de los cuentos incluidos en este ensayo apareció publicado en mi libro *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012.

² Para un estudio de la narrativa breve de Peri Rossi vinculada al espacio del museo, véase Rueda, Lawless, Sosnowski y Quintana.

³ Pierre Nora ha estudiado detalladamente los sitios y monumentos recordatorios reconocidos por la cultura en su monumental obra *Les Lieux de Mémoire*.

la expresión de *ruina* es el emblema alegórico por excelencia. Teniendo en cuenta la importancia alegórica que Benjamin adjudica a las ruinas que encierra un museo, mi análisis de una selección de cuentos de Peri Rossi se detendrá en esta estética del fragmento, cuya naturaleza fracturada surge, precisamente, debido a una ruptura con el pasado y con la cultura que éste representa. Algunos relatos que abordan temática y estilísticamente el nexo entre memoria y museo se encuentran en las colecciones de cuentos: *Los museos abandonados* (1968) y *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983). Si bien quince años separan la publicación de ambos libros, veo en los relatos escogidos una preocupación similar por querer inscribir un nuevo tipo de lenguaje que surja de la destrucción de la tradición cultural europeizante y al mismo tiempo dé cuenta de una fascinación por ella.

Sin duda el rol que adquiere el museo como contenedor de las ruinas de una cultura pasada y perdida en el tiempo puede vincularse a la percepción alegórica de Benjamin, quien advierte el carácter transitorio que la alegoría confiere a su percepción de la historia, al capturar el proceso de natural decaimiento que define la supervivencia del pasado dentro del presente:

... what is expressed here portentously in the form of a riddle is not only the nature of human life in general, but also the biographical historicity of the individual in its most natural and organically corrupted form. This –the baroque, earthbound exposition of history as the story of the world’s suffering- is the very essence of allegorical perception; history takes on meaning only in the stations of its agony and decay. (citado en Jameson 73)⁴

Jean-Louis Déotte, en *Catástrofe y olvido*, ve esta relación entre museo y alegoría en el pensamiento benjaminiano. Al hablar del quiebre de la razón que sufre el mundo contemporáneo, Déotte observa que para Benjamin “el sitio de la verdad, no es ya el saber, . . . [sino] la memoria involuntaria que ofrece

⁴ Fuente original, Benjamin, *Schriften*, I (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955) 289-290.

una chance a la meditación. Ahora, las colecciones de fragmentos, por lo tanto, una cierta escritura poética –la escritura alegórica– constituyen por excelencia el lugar de la verdad” (183).

En *Los museos abandonados*, tres de los cuatro cuentos que componen esta colección tienen como escenario de fondo un museo. En dos de ellos el personaje femenino lleva por nombre Ariadna, aludiendo a la figura de la mitología griega que ayudó a Teseo a escapar del laberinto tras haber derrotado al Minotauro. Ana Rueda ha señalado la audacia de Peri Rossi al incluir personajes míticos en sus cuentos, los que desligados de una tradición clásica y con una fuerte carga erótica cuestionan la historia que alberga el museo abandonado. En su ensayo “Cristina Peri Rossi; el esfuerzo inútil de erigir un museo natural”, Rueda justifica el rol de estos personajes en la narración al recordar que “la alegoría no acepta el mundo de la experiencia y los sentidos, sino que los sustituye por la presencia surrealista de dioses o semidioses” (198). Por lo tanto, al situarse en una esfera surreal, la Ariadna de los cuentos de Peri Rossi contribuye al avance de la fábula literaria y, al mismo tiempo, a la destrucción de la historia.

Precisamente en el cuento titulado “Los juegos” el narrador-protagonista narra la destrucción paulatina, pero feroz, del museo abandonado a manos de él y de Ariadna, quienes en un enfebrecido juego nocturno de ocultamientos recíprocos arrasan con todo lo que encuentran a su paso:

[A] medida que los animales me iban mostrando su esqueleto, me volvía una necesidad urgente de encontrar a Ariadna. Sin embargo, recorrí toda la sala sin hallarla; . . . Con la furia mesurada de un hombre saturado, blandí el hacha y comencé a quebrar, a destruir esas moles. Durante minutos que se sucedieron regularmente, astillé todo lo que hallé a mi paso, deshice bravas articulaciones, desengarcé estructuras de vértebras milenarias, reduje a astillas piezas enteras de animales prehistóricos. (90)

Frente al imperioso juego erótico de los personajes, el pasado se torna remoto y vacío, convirtiéndose al final en un obstáculo que hay que demoler. Sin embargo, previo a este juego amatorio y destructivo, la pareja ha realizado otros intentos para vencer el tedio y el abandono dentro del museo. El relato

se inicia, justamente, con el juego de traducción de antiguas leyendas en diversos caracteres, aunque pronto este pasatiempo también termina por aburrirlos: “Ariadna cesó de traducir leyendas y yo . . . [dejé de hundir] mis manos en rumorosos cajones, donde descubrir antiguas referencias, archivos de palabras y de formas que socorrieran la ardiente curiosidad de Ariadna” (83). Las leyendas que durante años se han ido repitiendo de una cultura a otra ahora resultan insuficientes para mantener una historia en declinación. Algo similar observa Saúl Sosnowski, para quien “la historia recortada a su espacio momificado, a leyendas muertas en lenguas igualmente muertas, constituyen el escenario en que el hastío regimenta el transcurso del tiempo” (151).

No obstante, Isabel Quintana nota que ya en el juego de la traducción se percibe una actividad creativa, donde la pareja comienza a escribir un nuevo texto a partir del escrito original: “[a] través de este ejercicio los personajes buscan revivir los despojos muertos de los archivos, volver a encontrarse con el pasado, pero desde el presente de la escritura” (27). Dicha recuperación del pasado histórico en el presente, como advertía Benjamin, sólo puede llevarse a cabo si se captura la declinación misma de la historia. En el caso del cuento de Peri Rossi, los archivos del museo que contienen los restos agonizantes del pasado, lejos de reducir la historia al lenguaje del mito evidencian su decadencia y destrucción, lo que curiosamente posibilitará la creación de nuevos textos.⁵ Sólo a partir de un lenguaje lúdico e inventivo, como el de la traducción o el que inscriben más tarde los amantes con sus cuerpos, se podrá forjar una escritura que rompa con el estancamiento formal, con aquellas “estructuras de vértebras milenarias” a las que aludía el protagonista, y dé mayor libertad a la experiencia artística.

⁵ Sin embargo, para González Echevarría “the totalizing reduction of history to the language of myth is itself the reflection of an ethnographic discourse that still remains outside the totality, making its composition possible” (182). Cabe recordar que el archivo, para González Echevarría, es la nueva forma mítica en que la narrativa latinoamericana del siglo XX regresa a sus orígenes legales (esta vez, tomando como modelo el discurso etnográfico).

Sin embargo, pareciera que en el último juego la destrucción precede a la invención. O más bien, ambas dinámicas simultáneamente participan del juego que se esconde tras los muros del museo. Esta práctica lingüística, que necesariamente involucra al espacio físico del museo, es destacada por Cecelia Lawless: “Peri Rossi desmiembra y fragmenta *el cuerpo clásico*, tanto del museo como de la ciudad, a través de su narración; así no queda ningún modelo de unidad sino una reflexión sobre lo fragmentado, lo roto, lo desarticulado” (69). Dicha reflexión recuerda lo planteado por Benjamin sobre “los sitios de verdad”, que en la época contemporánea él vincula a las colecciones de fragmentos que exhiben los museos. No obstante, este imaginario fracturado (que da pie a la rememoración individual y a la memoria involuntaria) cobra sentido para Benjamin sólo cuando no intenta abarcar la totalidad de la experiencia humana ni su continuidad temporal (Déotte 193).

Por otro lado, Michel Foucault señala que la idea de abarcar la totalidad en un sólo lugar, en una suerte de acumulación infinita de tiempo dentro de un espacio inamovible (como lo es el espacio heterotópico del museo), es una idea propia del siglo XIX (26).⁶ Sin embargo, Hazel Gold advierte que ya escritores como Galdós y Clarín miraban con escepticismo la representación del museo como contenedor privilegiado del patrimonio cultural, criticando dentro de sus novelas esta visión totalizante de la historia.⁷ En el caso de los cuentos de Peri Rossi, su escritura también da cuenta de esta imposibilidad de abarcar la historia precisamente dentro de un recinto que tradicionalmente ha sido erigido para contener ese deseo totalizador: “Hacia tiempo que el astrolabio nada medía ya, y en alguna parte, los

⁶ Foucault define los espacios heterotópicos como “real places -places that do exist and that are formed in the very founding of society- which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously repressed, contested, and inverted” (24).

⁷ Gold señala que en el siglo diecinueve el museo alcanza su mayor expansión y adquiere fama como “storage depot of civilization, a place to warehouse works of art whose original cult or ritual value had been replaced by their non-utilitarian display value” (“A Tomb With a View” 314-315).

buriles que empleábamos para escribir sobre las pátinas de cobre, se hollinaban solos” (“Los juegos” 83). Por ende, el abandono y el lento deterioro de los objetos del museo son los primeros indicios de una destrucción que el juego de los amantes sólo vendrá a acelerar.

Isabel Quintana ve en la violenta destrucción que los personajes someten a los objetos, y también a ellos mismos, una postura que recuerda a las vanguardias de comienzos de siglo, en donde se alternan lo lúdico, la violencia y la proliferación de desperdicios (27). En particular, observo que esta negación radical y destructiva de un pasado cultural se conecta más con el Futurismo, y posteriormente con el Dada, en su deseo por desligarse del peso de una tradición opresiva. Por ejemplo, una de las proclamas futuristas de Filippo Marinetti, que atacaba a las prácticas e instituciones culturales, decía lo siguiente: “We will destroy the museums, libraries, academies of every kind, will fight moralism, feminism, every opportunistic cowardice” (citado en Nicholls 88). Pero también en la década de los sesenta y en particular en 1968, año de publicación de *Los museos abandonados*, se vive en París, Nueva York y en varias ciudades de Latinoamérica un momento de gran agitación y rebeldía no sólo contra las instituciones sociales y políticas, sino también contra los valores tradicionales de la cultura. Es en ese contexto histórico en que la destrucción del museo de Peri Rossi adquiere un significado alegórico y a la vez profético, al anticipar en lo literario el escepticismo postmoderno frente a representaciones totalizantes de la cultura.

En su artículo sobre *Los museos abandonados*, Ana Rueda habla del estado transitorio de la historia: “la historia es un tiempo verde, color que se asocia en todos estos relatos de museos con la naturaleza putrefacta, con algas y líquenes mohosos. A esta historia podrida de América Latina y del hombre moderno en general, le toca su fin” (198). Esta visión apocalíptica de la historia ya aparece en “Los juegos” cuando las ratas comienzan a apoderarse de las ruinas del museo ante la mirada indiferente de los amantes, que ven en esto la imagen de una ciudad bombardeada. En cuanto al desenlace de “Los juegos”, el relato finaliza con una nueva inversión de la mitología clásica: es Ariadna quien abandona al narrador-protagonista en el

museo laberíntico y desaparece tras la enigmática sonrisa de una estatua:⁸

Una sonrisa equívoca, maligna, helada y fija en su inmovilidad me amenazaba, con su mensaje indescifrable; ... en un instante, creí ver los agudos rasgos de Ariadna brillando con luz maligna entre las telas del vestido y las gasas del rostro; la estatua se balanceó un momento, verde, azul, tenebrosa, la sonrisa viborante cruzándole la boca, y con un largo larguísimo alarido, se desintegró en el suelo, sobre la confusa pirámide de cosas. (106-7)

Llama la atención que la estatua que evoca a Ariadna porte un “mensaje indescifrable”. Este significado oculto puede deberse a la naturaleza perenne y muda de la piedra, como a su inscripción estética bajo una forma determinada. A propósito del lenguaje artístico que esconde un monumento, Déotte ve un nexo necesario entre la estatuaria y el relato: “hay que dar vueltas en torno a cada uno” (189); pero también agrega, volviendo a Benjamin, que el relato “[e]s esencial a una *sabiduría*. Porque proviene de los lejanos, de los confines . . . [Por lo tanto, e]l contenido del relato es más *enigmático* que *misterioso*” (188). Cabe preguntarse entonces, en este relato de Peri Rossi, ¿cuál es el enigma que calla tan celosamente la estatua para terminar desintegrándose con él?

La clave, si bien no la respuesta, se encuentra en las implicancias alegóricas que guarda la escena de la caída de la estatua. En *Alegorías de la derrota*, Idelber Avelar comenta acerca de la relación inherente que existe entre escritura y alegoría.⁹ De hecho, según Avelar, “lo alegórico se instaura . . . en la materialidad de una inscripción. . . [Así, l]a alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo,

⁸ En este desplazamiento de Ariadna hacia una zona liminar, que recuerda los ritos de pasaje en la obra de Carroll, Kafka, y Cortázar, Quintana concluye que “[es] precisamente en el nivel de lo lúdico que se resuelve el conflicto entre el personaje femenino y los símbolos de la cultura” (29).

⁹ Para desarrollar esta idea, Avelar se basa en Benedetto Croce, quien en su obra *La poesía: Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* afirma que “la alegoría no es un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de criptografía o escritura” (17).

conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido" (18). En el caso de "Los juegos", el desamparo del mundo se expresa al final no sólo en la desolación del museo, sino también en el propio abandono que sufre el protagonista. No obstante, el recuerdo de Ariadna permanece juguetonamente en los objetos, como lo atestigua la sonrisa maquiavélica de la estatua.

La presencia inquietante de este tipo de esculturas persiste a lo largo de todo el relato. Ya desde el inicio el narrador-protagonista advierte un hálito humano en estas figuras, si bien pronto afirma lo contrario: "En el museo, los maniqués y las estatuas tenían la puntual inmovilidad de los muebles y de la cera: se podía perfectamente circular entre ellos, entre ellas, sin que nada se moviera, ninguna cosa nos sorprendiera con un rápido gesto o un grito desgarrador" (81). Curiosamente, el cuento concluye con el largo alarido de la estatua antes de estrellarse contra el suelo. Entonces, ¿qué significado alegórico se esconde tras la caída de este cuerpo inmóvil? Si volvemos a Benjamin, una de las contribuciones más importantes a la teoría de lo alegórico es su vinculación con el duelo, que para llevarse a cabo requiere de la presencia del cadáver.¹⁰ Siguiendo con este pensamiento benjaminiano, Avelar agrega que "el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría" (18). Por otro lado, Philippe Hamon observa en su iluminador estudio *Expositions* que a diferencia de la arquitectura, que es el arte de la composición espacial, la ruina encarna la descomposición de lo real. Advirtiendo que el discurso crítico y teórico en literatura usa términos arquitectónicos –como construcción, deconstrucción, cierre, punto de vista, etc.– para poder hablar del texto literario, Hamon destaca las diversas posibilidades semánticas de la

¹⁰ Aquí Avelar cita directamente a Benjamin de su libro *Ursprung*: "la alegorización de la *physis* sólo se puede llevar a cabo en todo vigor a partir del cadáver. Los personajes del drama barroco . . . mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden adentrarse en la morada de la alegoría" (18).

ruina como objeto textual que incita y demanda una metódica interpretación:

Decomposing and recomposing indeed constitute the fundamental operations of any act of comprehension of the text of the world, or rather, the world as a textual palimpsest to be deciphered. . . Like any other fragmented object, the ruin calls for acts of semantic completion on the part of the narrator, the reader, or any literary character assigned to visit or interpret it. (58)

En “Los juegos”, “el rostro verdecido de la estatua” (107), y su posterior caída, alegoriza el inminente derrumbe del poder masculino en que el protagonista todavía se sostiene. Prueba de ello es que en el cuarto de los espejos él no encuentra como suponía a Ariadna, sino que se topa con su propia imagen reproducida por los espejos hasta el infinito. Así, el enigma por descifrar se oculta en el trauma de la derrota y de la desolación que vive el hombre contemporáneo.

Mientras la pareja de “Los juegos” comienza a descubrir las marcas de su propia ruina, en el último cuento de la colección, titulado “Los refugios”, es la propia Ariadna y su acompañante quienes deciden enfrentar su destrucción dentro de los muros de este recinto. Por lo tanto, el refugio que inicialmente representa el museo para los amantes se convierte al final en el lugar escogido de su propia muerte: “Nos quedamos adentro, en silencio, hasta que todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta” (149). Rueda también se detiene en esta escena final. Al advertir su climax apocalíptico, concluye que en este relato que cierra la colección “estalla el último refugio de la civilización. La historia irrumpe con sus barricadas y su violencia” (198).

Resulta evidente que la historia de América Latina, y en particular la del Uruguay a finales de 1960, enmarca todas las narraciones de *Los museos abandonados*.¹¹ Sin embargo, en “Los refugios” es donde adquiere una relevancia que va más allá de

¹¹ Cabe señalar que en 1968 este libro obtiene en Uruguay el Premio de Narrativa de la Editorial Arca, y en 1974 es reeditado en España por la Editorial Lumen.

lo alegórico. No en vano el clima de inestabilidad social y de rebeldía juvenil frente al orden político imperante es retratado sin intervenciones mitológicas. Para Saúl Sosnowski este relato representa un empeño por abarcar una época, la del año 68, en un contexto más global, en que la escritura alegórica “desde la revisión de sus mitos, [pero también] desde la instalación de sus figuras en el escenario cotidiano de la violencia, . . . adquiere el conocimiento de una apertura optimista a la historia como formulación y apuesta hacia el futuro” (155). Por el contrario, Rueda ve más bien en este libro de Peri Rossi una alegoría negativa de la historia, “una alegoría romántica” (198). Optimista o no, este acercamiento a la historia pasa por una destrucción previa del viejo orden social y, al mismo tiempo, por una fascinación al hurgar entre sus ruinas.

En el relato, el narrador-protagonista –a quien Ariadna llama “Modelador”– encarna este deseo por medir y clasificar los vestigios del pasado:

El museo, reconstruirlo. No bien lo vi, decidí instalarme en él, habitar los dulces cementerios de cera. . . Vaciarlo, desmontarlo, deshuesarlo, destruirlo, separar las habitaciones, aislar los corredores, construir una gran planta única; todo el tiempo que quisiera. . . Las estatuas, en cambio, me atraían con su olor a muerte y a bautismo, a arena, a légamo. Las estatuas, separarlas, clasificarlas, medirlas, estudiarlas, embalarlas. (135)

Lejos de inventar un nuevo orden a partir de los objetos que alberga el museo, el Modelador se detiene y participa en el deterioro de los mismos objetos. Eso sí, ya no tiene esa premura desatada con que su antecesor, en “Los juegos”, destruía todo lo que se abría a su paso. Ahora tiene “todo el tiempo que quisiera” para saciarse ante la visión de este mundo en ruinas. Sin embargo, él tuvo la oportunidad de escuchar el descontento de la multitud que protestaba afuera y, quizás, haber modificado el devenir del museo. Por el contrario, Ariadna sí ha escuchado a los manifestantes y de algún modo esto ha provocado un cambio en ella que le permite rebelarse ante el deseo posesivo del Modelador. Así también lo ha observado Quintana, quien agrega: “A pesar de no pertenecer plenamente a la sociedad

que afuera se manifiesta, el tránsito operado en [el] pasaje por la calle la ha trastocado de un modo crucial. Luego de haber participado en el mundo del pleno artificio –el cine–, [Ariadna] se resiste a ser el fetiche del guardián del museo” (30). Entonces, no es casual que Ariadna le reclame al Modelador que pese a poseer este recinto, él no ha sabido transformarlo: “Podría con él, si quisiera, recrear el mundo, renovarlo, inventar objetos, constelaciones que le alcanzarían, cada una, su serena organización . . . Y usted encontraría en ellas la vida simulada[,] el símbolo perfecto, la alquimia y la semántica” (142).

Ese orden perfecto que simboliza la magia de las palabras no puede alcanzarse en un mundo escindido entre el adentro y el afuera, entre un decadentismo solitario y una realidad violenta y habitual. Mabel Moraña, en su ensayo “Alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi”, define la estructura alegórica como un intento por unir y ordenar la experiencia del individuo con el medio histórico-cultural que lo rodea. Por lo tanto, para Moraña, “la alegoría racionaliza, categoriza y da sentido al material empírico y al conjunto de expectativas y creencias que constituyen el mundo cotidiano” (39). En el caso de los relatos de Peri Rossi, el lenguaje sistemático y alegórico del museo, junto con servir de parodia a un sistema racional y capitalista, busca alcanzar cierta unidad entre los fragmentos dispersos de la cultura.¹² Desde ya este es un intento condenado al fracaso, pues como señala Déotte “lo que se amontona de este modo son las ruinas de mundos anteriores y periféricos” (131).

Por tal motivo, en “Los refugios”, el Modelador comprende al final que ante la llegada del nuevo orden social que representan los jóvenes manifestantes, es mejor colaborar con la destrucción total del museo: “Yo salí un poco más allá de la puerta, y los ayudé a instalar los cartuchos y los hilos conductores de la pólvora” (148). Y si bien tanto Ariadna como él están de acuerdo con este cambio radical de la historia, ellos siguen perteneciendo a ese mundo que está a punto de sucumbir, por

¹² El artículo de Rueda desarrolla en profundidad este principio narrativo del inventario, que dentro de un marco lúdico y poético viene a desordenar sistemas de pensamiento fijos y predecibles (201-202).

lo que deciden quedarse entre sus paredes y morir con él.¹³ A propósito, la propia autora reflexiona sobre el derrumbe de este mundo que simboliza el museo en una entrevista realizada por *Marcha* el 27 de diciembre de 1968:

No concebí un plan previo en esa conexión íntima; surgió sola; sorpresivamente, aun para mí, encontré que había escrito, en tiempos diversos, tres relatos que se desarrollaban en museos, que estaban muy vinculados, y que había una progresión de símbolos y significados que los hacía inseparables y progresivos. Los tres están protagonizados por una pareja que vive una situación límite: la destrucción del mundo, de una civilización, de un orden social, de una estructura, de un tipo especial de cultura, de una manera de concebir el amor, el arte, la sociedad; es el mundo de 'ellos' que se viene abajo . . . (citado en Sosnowski, 150-151)

Entonces, el deterioro paulatino, pero también feroz, de los objetos que guarda el museo tiene en el último de los relatos su consecuente epílogo con la aniquilación total del edificio. Dicha destrucción nos recuerda lo señalado por Hamon acerca del poder amenazante de la ruina, cuya propagación termina no sólo por borrar el objeto arquitectónico y su significado, sino también por hacer desaparecer al propio sujeto que la contempla: "fascinated by this void, the contemplative subject becomes absorbed, loses himself, even loses his voice as it reverberates through the echoes and then fades off, as he himself does, into the ruin" (63). En "Los refugios", mientras la nueva generación destruye el museo para escribir su propia historia, la pareja sucumbe en él aplastada por el peso de su tradición. Así, el deseo de ambos por conservar "[una] pequeña memoria, . . . [un] mundo cerrado y acabado" (143) se derrumba junto a las paredes del museo mismo, y sólo permanecerá inscrito en las ruinas que dan cuenta de este abandono.

¹³ Una explicación marxista sobre esta resolución final de "Los refugios" es desarrollada por Sosnowski, quien ve en el comportamiento de esta pareja una mayor conciencia de clase y del lugar que ocupan en la historia, a diferencia de las dos parejas anteriores que se evadían de la realidad, ya sea a través de un erotismo lúdico, o sea por medio de una ensoñación fabulesca (154).

En la segunda colección de cuentos que incluyo, *El museo de los esfuerzos inútiles*, el deseo por abarcar la historia de la humanidad se ironiza a tal punto que el museo, lejos de contener un mundo acabado y absoluto, alberga los intentos fracasados por lograr este objetivo. Quintana comparte esta idea y ve un paralelo entre ambas colecciones de cuentos al concluir que “sobre los restos del museo detonado en ‘Los refugios’ se ha elevado este otro; un espacio consagrado no a la celebración de una humanidad que se contempla orgullosa en sus monumentos, sino al registro de los incansables y dolorosos esfuerzos de los hombres y mujeres debatiéndose en sus obsesiones” (33). Tal es el caso del relato que encabeza la colección, y que da título al libro, el cual narra las visitas diarias de un hombre a este insólito museo, cuya infinita y variada recopilación de intentos frustrados es descrita con aguda ironía: “Es muy curioso que los esfuerzos inútiles se repitan, pero en el catálogo no se los incluye: ocuparían mucho espacio. Un hombre intentó volar siete veces, provisto de diferentes aparatos; algunas prostitutas quisieron encontrar otro empleo; . . . alguien procuraba perder el miedo; casi todos intentaban ser inmortales o vivían como si lo fueran” (10). De este modo, lo que se ironiza no es sólo el afán de grandeza y eternidad de los seres humanos, sino también su reiterado esfuerzo por conseguir estas metas.

En este inventario exorbitante de proyectos a medio concluir, lo que se exhibe en el museo es justamente lo que la sociedad ha intentado marginar. Es decir, no son las grandes gestas históricas las que se registran en sus catálogos, sino los infinitos fracasos que forman parte también de la historia de la humanidad. En este libro de Peri Rossi lo que se “debe recordar” son los sufrimientos, las derrotas y los esfuerzos inútiles de la gente, no sus victorias. Por otra parte, esta nueva forma de narrar la historia no se basa en una memoria selectiva, sino más bien en la acumulación y el exceso de acontecimientos dispersos e irrelevantes. Como observa Rueda, “el juntar cosas separadas en el tiempo y en el espacio en un mismo lugar –la página que los contiene– es la misma articulación que rige la colección de un museo. Una colección que convoca y disemina . . . en un espacio siempre hipotético. Ideal, por tanto, para la ficción” (202-3). Lo que esta escritura vendría a poner en entredicho es

la noción misma del museo como espacio organizador de la memoria artística y cultural de un pueblo.

Pero ¿qué objetivo persigue una escritura del exceso que desconoce los límites de toda sistematización? Al respecto, la crítica sobre la obra de Peri Rossi ha respondido de diversas maneras. Por ejemplo, Noemí Ulla vincula este tipo de escritura con el “nonsense” y la ausencia de lógica en la literatura, pero también con la escritura “rizomática” desarrollada por Gilles Deleuze y Felix Guattari y el concepto de diseminación propuesto por Jacques Derrida (91). Por su lado, Angel Rama opina que el lenguaje enumerativo de Peri Rossi refleja una percepción inestable de la realidad, “a través del sistema de acumulación que configura una falsa solución de precisión” (243). Rueda tiene una opinión similar al definir “la escritura inventarial de Peri Rossi” como “un lenguaje aparentemente irreprochable y caótico (y en principio interminable), pero no obstante recogido en forma de catálogo y acoplado a la presentación ordenada de la alegoría” (203).¹⁴ Por mi parte veo que dicho lenguaje empeñado en una clasificación absurda, en abierta crítica a la noción de orden y contención que representa el museo, se torna aún más incierto cuando advertimos que lo que cuidadosamente acumula son los esfuerzos frustrados de la gente. En otras palabras, y valiéndome del título del libro de Avelar, lo que Peri Rossi registra con extremado rigor es una “alegoría de la derrota” de nuestra civilización occidental.

Aquí es oportuno destacar que la estructura alegórica en “El museo de los esfuerzos inútiles” cuenta también con una presencia mitológica como en los relatos de *Los museos abandonados*, pero en este caso el personaje femenino sólo deviene al final en un ser mítico. Sin embargo, desde el comienzo el

¹⁴ Cabe recordar que el concepto de “enumeración caótica” proviene del lenguaje poético de las vanguardias literarias del siglo XX. En particular, el movimiento futurista liderado por Marinetti postulaba una escritura que negaba la lógica de la sintaxis, y que empleaba yuxtaposiciones y analogías para crear una sensación de movimiento: “the scatter-gun effect of Futurist analogies is intended to produce a horizontal cross-weave of images which brings together different, initially unrelated zones of experience” (Nicholls 93).

narrador-protagonista ve en la empleada del museo algo que le recuerda a una vestal, no por casualidad la joven se llama Virginia: “[ella] parece una sacerdotisa, la virgen de un culto antiguo y desprendido del tiempo” (12). Dicho culto, al cual el innombrado visitante se adscribe con devoción, no es otro que la lectura infinita de los fracasos del resto del mundo. Así, la contemplación de la ruina ajena es el alimento diario que le permite a este hombre olvidarse del paso del tiempo y del propio sinsentido de su existencia: “Si el tiempo pasa, yo no lo siento, entretenido como estoy todas las tardes. Pero los lunes son días de pena y de abstinencia, en los que no sé qué hacer, cómo vivir” (15). Según Quintana, “el esfuerzo inútil [del protagonista] consiste justamente en recuperar las historias que se condensan en los libros del museo. . . [Por lo tanto, su vida] se constituye a partir de su propia obsesión, que es una especie de segundo orden (una meta-obsesión): la lectura de las obsesiones ajenas” (33).

Al final del relato, Virginia es ascendida por el director del museo a un nuevo cargo. El narrador-protagonista comenta que si bien éste es el mismo, pero con otro nombre, el director lo ha tenido que inventar, porque no existe otro puesto más alto de acuerdo a la ley o el uso: “la ha nombrado vestal del templo, no sin recordarle el carácter sagrado de su misión, cuidando, a la entrada del museo, la fugaz memoria de los vivos” (16). Llama la atención, en este comentario final, que también el espacio del museo adquiriera una dimensión divina. De hecho, llega a convertirse en el templo dedicado a consagrar la memoria cultural de toda la humanidad. En relación con este punto, conviene retomar el pensamiento de Benjamin y sus ideas sobre la cultura y el museo, que Déotte expone de la siguiente manera:

Hay que concebir . . . dos imperativos contrarios [inclusión y exclusión.] . . . [Así, l]a realidad por describir tendrá dos caras, de acuerdo a la lógica que utiliza Benjamin cuando analiza la cultura: la cultura como colección de colecciones.

La fuente de estas colecciones es para él inagotable: es la ruina del mundo. Ahora bien, esta ruina constituye un botín que se acumula; lo que él llama *bienes culturales* . . . [En suma, n]o hay ningún do-

cumento de cultura que no sea, al mismo tiempo, documento de barbarie. (137)¹⁵

En otras palabras, lo que Benjamin ve en la cultura es este carácter inclusivo, pero también excluyente, que determina lo que se va a conservar de la realidad. Sin embargo, Benjamin también advierte que lo que se acumula, ese *botín inagotable* de bienes culturales, no es otra cosa que la selección hecha por los vencedores de la historia. Así, por ejemplo, lo que exhibieron los primeros museos de Europa fueron los trofeos que los ejércitos papales y revolucionarios trajeron de sus conquistas por el mundo (Déotte 138). En el caso de los museos que recrea Peri Rossi, los preciados bienes que se conservan entre sus muros hablan de otra historia por contar: o bien manifiestan en su decadencia y destrucción el fin de una cultura en crisis (*Los museos abandonados*), o muestran en los intentos fracasados de los que no vencieron –y que por eso fueron marginados de la historia– aquella memoria aún más extensa que no habla de éxitos, sino de derrotas (*El museo de los esfuerzos inútiles*).

Otra metáfora con alcances alegóricos que se agrega a la del museo en la escritura de Peri Rossi es la metáfora de la ciudad. De hecho, en el mismo relato “El museo de los esfuerzos inútiles”, una de las empresas destinadas al fracaso referidas en detalle por el narrador tiene que ver con el viaje a lejanas ciudades:

Hay secciones enteras del museo dedicadas a esos viajes. En las páginas de los libros los reconstruimos. Al cabo de un tiempo de vagar por diferentes mares, atravesar bosques umbríos, conocer ciudades y mercados, cruzar puentes, dormir en los trenes o en los bancos del andén, [los viajeros] olvidan cuál era el sentido del viaje y, sin embargo, continúan viajando. Desaparecen un día *sin dejar huella ni memoria*, perdidos en una inundación, atrapados en un subterráneo o dormidos para siempre en un portal. Nadie los reclama. (13; el énfasis es mío)

¹⁵ Para desarrollar este planteamiento, Déotte se basa en las ideas propuestas por Benjamin en “Theses sur la philosophie de l’histoire”, en *L’homme, le langage et la culture. Ecrits français*.

Así, a través del viaje, se establece un puente adecuado entre la metáfora del museo y de la ciudad. Ambos espacios albergarán, entonces, el intento por dejar alguna memoria inscrita entre sus muros o calles. Tal es el esfuerzo inútil que de un modo u otro se irá reiterando en cada uno de los cuentos que componen la colección de *El museo de los esfuerzos inútiles*. Por ejemplo, el relato "Mona Lisa" habla del frustrado viaje de un enamorado a la ciudad de una enigmática dama, cuyo nombre es Gioconda. La referencia inmediata a la pintura de Leonardo Da Vinci, importante pieza del Museo del Louvre, se irá entretejiendo con el tema del amor cortés que enmarca toda la historia. De hecho, el narrador –quien es el enamorado protagonista– compara el comportamiento del amante con el de un coleccionista de arte: "procuré rodearme de objetos que la complacerían, con esa rara cualidad del enamorado para advertir pequeños detalles, como el coleccionista minucioso. Yo me volví un coleccionista, a falta de ella, buscando consuelo en cosas adyacentes" (26).

Quintana destaca el uso reiterado de los objetos de arte como referentes inmediatos del ser amado dentro de la escritura de Peri Rossi, argumentando que la autora lejos de romper con el pasado (como lo hiciera en *Los museos abandonados*) ahora experimenta nuevas formas de aproximarse a la tradición cultural (37). De este modo, Quintana observa que esta suerte de coleccionista de objetos de arte, "sumido en el puro presente de su estado amoroso, vuelve sobre los vestigios de la cultura en una práctica eminentemente *alegórica* que constantemente debe desplazarse" (35). No en vano los relatos que siguen esta pauta alegórica narran el desplazamiento del deseo hacia los objetos que remiten al ser amado como también hablan del constante desplazamiento del personaje a distintos lugares geográficos. Tal es el caso del relato "Mona Lisa", en donde las cosas que evocan el recuerdo de la amada adquieren un interés casi obsesivo en el narrador-protagonista, siendo la ciudad donde habita Gioconda su obsesión mayor: "Uno se enamora, también, de ciertos lugares que asocia indefectiblemente al ser amado y realiza febriles paseos por ellos, en soledad, pero íntimamente acompañado" (28).

El espacio de la ciudad como elemento discursivo que permite la libre asociación del recuerdo (vivido o imaginado), es otro rasgo importante que en la narrativa de Peri Rossi se relaciona con el espacio del museo. A propósito, Lawless señala que dentro del texto urbano que representaría la memoria “las fronteras entre ciudad y monumento se vuelven borrosas ya que estos signos de la civilización se reflejan entre sí” (67-8). En el caso de “Mona Lisa”, el primer encuentro con Gioconda que el narrador-protagonista rememora en su imaginación está ligado a la descripción de un paisaje con toques renacentistas, que el lector reconoce también en la famosa pintura de Leonardo: “Era un otoño vago y brumoso; a lo lejos se diluían los perfiles de los árboles, de los lagos planos, como sucede en algunos cuadros” (26). Esta idea de lo borroso, que en el relato posibilita la fusión entre lo literario y lo pictórico, tiene que ver con el carácter liminal de la ciudad y del museo, puesto que ambos espacios aluden a lugares y culturas del pasado, pero también a una historia por construir (Lawless 69).

Si volvemos a Benjamin y a su reflexión sobre la creación artística en su estudio sobre Marcel Proust, veremos que todo gran trabajo de literatura llega a fundar un nuevo género o a exceder los límites de uno ya existente (*Illuminations* 201). Por mi parte, noto que el trabajo creativo de Peri Rossi excede no sólo los límites de un género literario, sino también las fronteras entre arte y literatura, al fundir ambas manifestaciones culturales dentro del imaginario de la ciudad y del museo. Así, a través de la rememoración que posibilitan estas zonas intersticiales, se construyen nuevas historias que narrar. También, gracias a la alusión a otras obras artísticas, se da un juego paródico que diluye las diferencias temporales y espaciales dentro de la ficción. Por ejemplo, en “Mona Lisa” la implícita mención al famoso retrato de Da Vinci se cambia al final por una alusión al irreverente retrato de Marcel Duchamps: “el pintor . . . decidió vengarse. Ha pintado un fino bigote en los labios de Gioconda, que nadie puede borrar” (31). En definitiva, el intento del protagonista por alcanzar el ideal de belleza renacentista encarnado por Gioconda se ve frustrado, curiosamente al terminar su viaje, por el gesto paródico de otra referencia cultural.

Además de la alusión a otras manifestaciones de arte dentro de la ficción, el estado de ensoñación y los sueños adquieren relieve fundamental en la construcción narrativa de la memoria. Ya Benjamin había observado, a propósito de la obra de Proust, que en el mundo de los sueños la relación entre las cosas es mucho más estrecha de lo que parece en el estado de vigilia. De allí, la profunda nostalgia que siente Proust por un mundo que se le escapa –observa Benjamin, y agrega–: “He lay on his bed racked with homesickness, homesick for the world distorted in the state of resemblance, a world in which the true surrealist face of existence breaks through” (*Illuminations* 204). En los cuentos de la colección *El museo de los esfuerzos inútiles* existe también una búsqueda proustiana del tiempo y del espacio perdidos, una búsqueda que se reflejará en el sueño imposible que persiguen los vanos esfuerzos de sus protagonistas.

Para concluir el presente estudio sobre el significado alegórico del museo y de la ciudad en una selección de cuentos de Cristina Peri Rossi, conviene notar que dicha representación alegórica del pasado no está exenta de contradicciones. Como señala Ángel Rama, existe una dualidad en la escritura de Peri Rossi que se refleja en “su tendencia esteticista y su autocondena del esteticismo en nombre de las ideologías. [...] [Esto se manifiesta en] la ritual celebración de la autoinmolación de un tiempo histórico, que por ser tal va acompañada de desgarrada lamentación” (241). En definitiva, la escritura de Peri Rossi oscila entre la búsqueda de un lenguaje desestabilizador y lúdico, que rompa con autoritarismos generadores de violencia y exclusión, y la fascinación estetizante por dar cuenta de un pasado alegórico, soñado o creado, en donde el sujeto encuentre la resolución al enigma de su existencia. Consciente de los traumas del mundo contemporáneo, Peri Rossi representa con ironía las contradicciones inherentes de la sociedad moderna, enfatizando también cómo dichas contradicciones irán limitando el registro de una memoria colectiva. Entonces no resulta casual que la autora haya escogido el museo y la ciudad como los *lugares de memoria* por excelencia, ya que ellos contienen y al mismo tiempo (de)construyen imaginarios artísticos y culturales. De hecho, ella se permite la aniquilación total de estos espacios para después, gracias a una escritura alegórica, re-

construirlos de nuevo. Eso sí, esta vez se dará cabida a lo que ha sido olvidado de la historia: a los esfuerzos inútiles, a los vencidos de la historia. Como la misma Peri Rossi señala: “En las ciudades modernas, que se construyen y se destruyen rápidamente, los lugares sacralizados por el amor (cines, cafeterías, hoteles, paseos), los santuarios de la memoria se derrumban vertiginosamente . . . de modo que [al sujeto moderno] sólo le quede pasear por la ciudad como un cementerio baldío” (citado en Emmi, 24). Frente a este destino de ruina y desolación, la escritura alegórica de Peri Rossi se erige como el último santuario de la memoria, este es el esfuerzo –¿inútil?– de la autora por dar testimonio de su lucha contra el olvido.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Trad. Justo Pastor Mellado. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Emmi, Stella. “Cristina Peri Rossi, *Cosmoagonías*.” *Revista Iberoamericana* 58 (1992): 1196-1199.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces.” *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- Gold, Hazel. “A Tomb with a View: The Museum in Galdós’ *Novelas contemporáneas*.” *MLN* 103 (1988): 312-334.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Hamon, Philippe. *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Berkeley, Los Angeles, & Oxford: U of California P, 1992.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1971.
- Lawless, Cecelia. “El cuerpo postmoderno en tres cuentos de Peri Rossi.” *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Ed. Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1995. 65-79.

- Moraña, Mabel. "Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi." *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (1987): 33-48.
- Nicholls, Peter. *Modernisms. A Literary Guide*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *History and Memory in African-American Culture*. Ed. Genevieve Fabre y Robert O'Meally. New York & Oxford: Oxford UP, 1994. 284-300.
- Peri Rossi, Cristina. *Los museos abandonados*. Barcelona: Lumen, 1974. ---. *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Rama, Angel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.
- Rodríguez, Mercedes M. "Variaciones del tema del exilio en el mundo alegórico de *El museo de los esfuerzos inútiles*." *Monographic Review* 4 (1988): 69-77.
- Rueda, Ana María. "Cristina Peri Rossi: el esfuerzo inútil de erigir un museo natural." *Nuevo Texto Crítico* 4 (1989): 197-204.
- San Román, Gustavo. "Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 151-164.
- Sosnowski, Saúl. "Los museos abandonados." *Sur* 49 (1981): 147-155.
- Ulla, Noemí. "Discurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de las escritoras uruguayas Armonia Somers y Cristina Peri Rossi." *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Ed. Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1995. 81-91.



NYC, octubre 2016© Gerardo Piña-Rosales

EL MUNDO NARRATIVO DE CRISTINA PERI ROSSI:
“DETENTE, INSTANTE, ERES TAN BELLO”

MARÍA ROSA OLIVERA-WILLIAMS
University of Notre Dame

*Mi casa es la escritura
la habito como el hogar
de la hija descarriada
la pródiga
la que siempre vuelve para encontrar los rostros conocidos
el único fuego que no se extingue*
“Mi casa es la escritura”, Cristina Peri Rossi¹⁶

Cualquier autor que navegue sin dificultad por los géneros de la prosa, la poesía o el ensayo cuando se le pregunte el por qué de la elección de un género u otro, dirá que no es una elección voluntaria o consciente, sino que es el tema o una emoción lo que le lleva, sin saberlo, a escribir en un género u otro. No es el caso de Cristina Peri Rossi (1941-), cuya extensa obra—comenzó a publicar en 1963 y su ritmo de publicación es constante, en 2017 apareció su novela *Todo lo que no te pude decir* y en 2020, la novela autobiográfica *La insumisa*—demuestra que los géneros literarios son imposiciones culturales o más bien resultantes de las dinámicas de poder como lo son las identidades, los géneros sexuales, el sexo, la raza y la clase. Su narrativa, tanto ficción como ensayo, se impregna de poesía y su poesía

¹⁶ Poema recogido en *Habitación de hotel*, 9 (2007).

de narrativa. No solo los géneros literarios se retroalimentan en su obra, sino que un tema exige ser desarrollado en casi todos los géneros simultáneamente.

En una reflexión de 2017 sobre su vida y obra que toma como título un verso de *Fausto* (*Primera parte*, 1808; *Segunda parte*, 1832), la famosa tragedia de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), “Detente, instante, eres tan bello” (*Erotismo, transgresión y exilio* 21), Peri Rossi, legitimada por el gran autor e intelectual alemán y en constante diálogo con el canon literario y crítico, explica su postura marginal e incómoda respecto a las imposiciones del sistema editorial y a ciertas pautas de lectura. Peri Rossi afirma la libertad del arte uniendo su voz a la de otros creadores, mediante constantes citas, en un coro que trasciende el tiempo y el espacio:¹⁷

Heme aquí, al final de mi vida, como siempre, en una situación poco cómoda. Soy una escritora uruguaya que vive en Barcelona, escribe en castellano y es, por tanto, una especie de extranjera en todas partes. Para los españoles, soy barcelonesa, para los barceloneses, soy uruguaya, y para los uruguayos, soy española. Lo cual demuestra que quizás acerca del ser no hay mucho que decir, porque las esencias no tienen nombre, sino existencia. Primero se siente, después se sabe. El equívoco se extiende también a mi obra. Lo cierto es que a los críticos y a los libreros no les gusta una escritora poeta, narradora y ensayista. Deslizan subrepticamente la sospecha de que quizás es porque no se siente plenamente realizada en ningún género . . . ¿Cómo se clasifica a una escritora así? Escribo con mis voces, no con mi voz, y si mezclo géneros y a veces soy muy lírica en novela y muy narrativa en un poema es justamente para afirmar la libertad del arte, al cual no le conviene ponerle moldes. (“Detente, instante” 29).

¹⁷ En “Detente, instante, eres tan bello”, Peri Rossi, como es su costumbre, no solo cita a otros creadores, sino que se cita a sí misma citándolos. Dos veces cita obras propias que citan el verso de Goethe: una, un extenso pasaje sobre su poética que aparece en la antología de 1976 *Nueve poetas del resurgimiento*, aunque ella escribe que la antología es de 1974 y el título, *Siete poetas del resurgimiento* (25-26) y, dos, un poema que toma el verso de Goethe como título perteneciente al poemario de 2014 *La noche y su artificio* (26). Parece que el verso citado se ha convertido ya en propiedad de Peri Rossi; es tan suyo como de Goethe.

Esta reflexión sobre su arte recuerda a uno de los personajes de *La nave de los locos* (1984), Morris, que al llevar su libro a una editorial del “Gran Ombligo,” ciudad imaginaria que representa cualquier gran ciudad del mundo moderno, para su posible publicación, tiene que rellenar un formulario en el que la primera pregunta es el carácter de la obra: “a) novela, b) cuento, c) poesía, d) ensayo” (128) y cuya respuesta no admite digresiones.

La vida y la obra de Peri Rossi se han enfrentado constantemente a imposiciones externas limitantes, con el agravante de haberse iniciado en un momento histórico que prometía libertad y nuevos espacios para los jóvenes, especialmente en América Latina, la década de los 60 y la revolución de la juventud. Este ensayo propone leer el universo narrativo de Peri Rossi como el proyecto existencial de una generación que soñó con transformar el mundo, pero su sueño fue abortado por dictaduras, exilio, prisión, tortura, muerte, desaparición. En su caso particular, es un proyecto del deseo de capturar el presente como un instante de plenitud, ya sea por la iluminación del conocimiento o la intensidad del placer sensual. Es un deseo paradójico y demoníaco—Mefistófeles tentando al viejo científico—que solo parece parcialmente posible en la morada heideggeriana del lenguaje.¹⁸ Por un lado, Peri Rossi encuentra en el lenguaje y la escritura el placer de pertenecer—su casa, donde su voz deja oír las voces de toda la tradición de occidente—y, por otro, la angustia de quedar a la intemperie si su escritura no llega a los demás, si dejan de leerla, si su voz no es recogida por otros creadores, silenciándola y silenciando a la tradición literaria. El lenguaje como la casa del ser exige comunidad y es la comunidad lo que se pierde por la experiencia del exilio y sus profundas cicatrices emocionales. El exilio como la expulsión del círculo de la comunidad hace experimentar la cercanía de la muerte, lo que llevó a Peri Rossi a escribir sin pausa. En sus propias palabras, “Una de esas máquinas para detener el tiem-

¹⁸ Me refiero aquí a la conocida frase de Martin Heidegger “El lenguaje es la casa del ser” (*Language is the house of Being*, 83). Ver “Letter on Humanism” (*Global Religious Vision*, vol.1, no. 1, 2000).

po que todos quisiéramos poseer en algún momento para mí es la escritura . . . Es la única “casa” que he tenido” (“Detente, instante” 27).

La Generación del 72

En 2013, Brantley Nicholson y Sophia A. McClennen resucitaron el concepto generacional que Cedomil Goic había propuesto en *Historia de la novela hispanoamericana* (1972) y *Mitos degradados* (1992) para el estudio de la ficción latinoamericana, el cual, si bien ofreció grandes aportes, fue abandonado por varias décadas debido a su rigidez estructuralista, en una colección de ensayos enfocados en la generación del 72 (*The Generation of '72: Latin American's Forced Global Citizens*). Ciertamente, estudiar como generación la narrativa de ficción de escritores tales como Luisa Valenzuela (1938-), Antonio Skarmeta (1940-), Ricardo Piglia (1940-2017), Cristina Peri Rossi, Ariel Dorfman (1942-), Fernando Vallejo (1942-), Osvaldo Soriano (1943-1997), Reinaldo Arenas (1943-1990), Diamela Eltit (1949-) y César Aira (1949-), es acertado si se comparan los contextos históricos en que este grupo creó el corpus principal de su obra con los del grupo que lo antecedió, los novelistas del Boom y del Post-Boom, la llamada generación X, calificada como tal según la meditación del escritor mexicano Jorge Volpi sobre las nuevas fronteras de la literatura latinoamericana en *El insomnio de Bolívar* (2009).

A diferencia de los escritores del Boom y de la generación X, para la generación del 72, de la que Peri Rossi es una representante paradigmática, la internacionalización en su etapa global no fue buscada, sino forzada, como observan Nicholson y McClennen, experimentando, por tanto, los aspectos negativos de la misma.¹⁹ El exilio político no es la búsqueda del espíritu

¹⁹ Nicholson y McClennen escriben: “It is a generation that, for the first time in twentieth-century Latin America, experiences the roundly negative aspects of globalization and whose writers make less voluntary trips to the cosmopolitan center than enter into acquiesced global citizenship through political exile” (Nicholson y McClennen 13-14).

cosmopolita que llevó a los escritores del Boom a vivir en España, estableciendo una red de creadores latinoamericanos en Europa que les permitió empaparse de las nuevas corrientes estéticas en boga y conocer el mercado editorial del Primer Mundo. Los escritores del Boom se beneficiaron del “poder blando” de una política cultural que fue posible en plena Guerra Fría tanto en Estados Unidos, a través de instituciones filantrópicas como la Fundación Rockefeller, el Centro de Relaciones Interamericanas y la Asociación Americana de Prensas Universitarias, como en Cuba, a través de los programas y premios de Casa de las Américas, y en España, que puso la literatura latinoamericana en el mapa europeo gracias a sus editoriales, especialmente Seix-Barral con el poeta catalán Carlos Barral y la agente literaria Carmen Balcells, que acuñó el término “Boom”. Los escritores del Boom se transformaron en prestigiosos embajadores de la cultura. La ficción latinoamericana no solo ganó lectores en todo el mundo gracias a las traducciones casi inmediatas de las novelas a la mayoría de las lenguas modernas, sino que también imprimió su estilo en el canon de la literatura mundial.

Jóvenes escritores como Volpi experimentan la globalización de forma natural, lo que, según Nicholson y McClenen, los asemeja al Boom, en las ventajas que ofrece el viaje real y metafórico a otras culturas, lo que les permite admirar a García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes tanto como “Sebald o McEwan, Lobo Antunes o Tabucchi; ninguno de ellos siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos, o al menos no sólo con ellos” (Volpi 156). Las imágenes de América Latina en las obras de estos autores se liberan de la impronta del Boom; parafraseando a Volpi, en la obra de los jóvenes escritores, América Latina nunca fue menos latinoamericana.

Sin embargo, el exilio de la generación del 72 que obligó a sus integrantes a convertirse en ciudadanos del mundo supuso una pérdida. Era la cicatriz del fracaso de sus proyectos de juventud. Expulsados del círculo de su comunidad afectiva, lingüística, social, política y nacional, tuvieron que crearse de nuevo como escritores. No llegaron a los países que los acogieron con la infraestructura cultural que apoyaba a los escritores del Boom para lanzarse al mercado internacional. Si bien el exi-

lio conosureño de los 70 tomó las dimensiones de una diáspora, fue, en realidad, una experiencia solitaria.²⁰ Se enfrentaron al mundo editorial globalizado desde la postura vulnerable de la soledad y el sentimiento de una derrota. Peri Rossi se exilió en 1972 con una obra que incluía cinco libros: *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1969), *El libro de mis primos* (1969), *Indicios pánicos* (1970), *Evohé* (1971) y un poemario terminado pero inédito, *Descripción de un naufragio* (1975). Había recibido, además, dos premios: el premio de la Editorial Arca en 1968 por *Los museos abandonados* y el Premio Marcha en 1969 por *El libro de mis primos*. No obstante, al llegar a España, país no buscado, sino al que pudo acceder, tuvo que “empezar todo otra vez” (“Detente, instante” 33) y ese recomenzar era volverse a crear como escritora en un país ajeno.

Pensar la obra de Peri Rossi en el contexto de la generación del 72 es enriquecedor, pero también es necesario tener en cuenta la producción de las mujeres de esa generación. Sus aportes, especialmente en el campo de la ficción, género al que las mujeres latinoamericanas accedieron de manera destacada a partir de los años 50, permiten hablar de una novela feminista que se desarrolla en el siglo veinte siguiendo los hitos del feminismo o feminismos latinoamericanos.

En otros trabajos defino la novela feminista como “una obra de ficción que retrata, desde un punto de vista femenino que evoluciona, un mundo deformado por construcciones culturales que menosprecian el potencial de los individuos, especialmente de las mujeres y de todos aquellos que no se adhieren al sistema patriarcal, heterosexual, blanco y eurocéntrico”.²¹ En estas novelas surge la voz de una mujer que revela un mundo

²⁰ En el caso uruguayo hubo una excepción, el exilio de los miembros de *El Galpón* en México, donde el colectivo teatral pudo permanecer unido con su propia sede en la casa de la familia Salinas de Gortari y adoptar una postura combativa de denuncia.

²¹ María Rosa Olivera-Williams, “La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo XX” (*Escrituras contracanonicas en Iberoamérica, Sic*, no. 29, año xi, 2021), 93. Ver de próxima aparición, “Twentieth-Century Women Writers and the Feminist Novel” (*The Oxford Handbook of the Latin American Novel*, Oxford University Press).

desde una posición descentrada. Las novelas potencian esa voz y esa perspectiva al hacer posible imaginar cambios concretos más allá de la ficción. En el caso de la ficción de Peri Rossi, esa posición descentrada y *queer* va acompañada de una estética experimental donde la perspectiva de género es importante. Peri Rossi, al igual que las demás escritoras de la generación del 72, estuvo más cerca del desarrollo de los movimientos feministas que sus predecesoras. En los 80, y como resultado del activismo político de las mujeres en la década anterior, los movimientos feministas latinoamericanos teorizaron sobre las condiciones de las mujeres en sus respectivos países de origen, teniendo en cuenta las variadas y específicas opresiones contra las mujeres por su condición de mujer.

La década de 1980, asimismo, fue testigo del auge de la novela feminista latinoamericana. Por primera vez, la ficción de las escritoras latinoamericanas alcanzó un éxito inimaginable en los mercados mundiales. Rosario Ferré calificó paródicamente la explosión de la novela feminista como “Boomito” por para establecer un paralelismo con el Boom latinoamericano de los novelistas masculinos de los años 60 (Olivera-Williams, “Boom, Realismo Mágico” 280). Sin embargo, el boom de las escritoras no hizo mucho ruido en la esfera cultural. El uso paródico del diminutivo por parte de Ferré podría apuntar a que se trata de una secuela del Boom original. Así, como la novela del Boom había imprimido una imagen de América Latina en el canon literario mundial, las novelas feministas que lograron gran éxito editorial, como *La casa de los espíritus* (1982) de la chilena Isabel Allende o *Como agua para chocolate* (1989) de la mexicana Laura Esquivel, tuvieron recepción crítica complicada y desapareja. Ignorando las posibilidades que la parodia tiene en la pluma de estas autoras, el mercado se enfocó en el atractivo del erotismo y la sexualidad desde lo femenino junto a trazas del realismo mágico.

En “Sociedad Anónima” (1999), Diamela Eltit reflexiona sobre las estrategias del mercado neoliberal que transforman las nuevas versiones del melodrama y el folletín romántico en clave femenina, y que tanto en las novelas de Allende y Esquivel, en una versión domesticada de la cuestión de género, intensificando así “la asimetría social entre las construcciones

culturales asignadas a lo masculino y lo femenino” (39). Eltit ve en la literatura una poderosa posibilidad de cambiar esa asimetría social porque el género como construcción cultural se crea a través del lenguaje. La literatura, que no sigue las convenciones literarias “conservadoras”, que “descentra” los “centros”, como hizo Joyce, puede descolonizar el género, la raza, la clase y el sexo (Eltit, “Errante, errática” 23). Es precisamente en este tipo de literatura donde se encuentra la ficción de Peri Rossi. Su decisión estética y ética—crear una obra donde los deseos humanos encuentren su espacio, ofrezcan placer y permitan imaginar un presente y un futuro más democráticos—no la dejó en una situación económica cómoda, pues parece que no seguir los mandatos del mercado editorial tiene consecuencias financieras negativas. En “Detente, instante”, Peri Rossi habla de su “inseguridad económica” como “fardos pesados” que “lastran la vida cotidiana” (29; 34). Sin embargo, quien solo encuentra su casa en la escritura tiene que ser fiel a la literatura como una sacerdotisa, imagen romántica que aparece en muchas obras de Peri Rossi y reafirma en la creación de la niña nacida para la literatura en *La insumisa*. Pero ¿por qué intentar etiquetar la obra de Peri Rossi siendo ella una escritora que detesta las etiquetas? La respuesta es sencilla. A pesar de la soledad que la escritora uruguaya, nacionalizada española y con residencia en Barcelona, siente y que se articula en haber llegado al final de su vida en “una situación poco cómoda”, no entendida por “críticos y libreros” y acompañada por la pobreza (“Detente, instante” 29; 34), leerla en el contexto de la generación del 72 y la evolución de la novela feminista enriquece su obra. Ya Ángel Rama ubicaba la ficción de una joven Peri Rossi dentro de la narrativa de los escritores uruguayos de la década del 60 para quienes la imaginación era su clave y, por ello, los agrupaba bajo el rótulo de “la imaginación al poder” (400). La imaginación para estos escritores—Mercedes Rein (1930-2006), Gley Eyherabide (1934-2015), Teresa Porzecanski (1945-), Peri Rossi, Mario Levrero (1940-2004) y Jorge Onetti (1931-1998)—, según el crítico uruguayo, “funciona con un desborde entusiasta mayor [que la que había subrayado para el inicio del ciclo de treinta años de “literatura crítica uruguaya”] y se manifiesta no en oscuras visiones proféticas ... sino en radiantes o apocalípticas imáge-

nes que deslumbran” (401). Asimismo, en *La novela en América Latina*, Rama estudió la tendencia de los escritores latinoamericanos hacia “la legítima invención imaginaria” ampliando el campo de investigación de lo uruguayo a lo continental para enfatizar “la contribución de la fantasía y la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y las grisuras cotidianas” (Rama 465; 502-503). En este mismo trabajo, asocia las tendencias líricas de la narrativa de Peri Rossi con la de otras escritoras latinoamericanas como la venezolana Laura Antillano (1950-), pero también conecta su obra con las de las argentinas Luisa Valenzuela (1938-) y Liliana Heker (1943-), en lo referente a la creación original y sutil de la intimidad. Si bien Rama no estudia la especificidad de género en la producción narrativa de las autoras latinoamericanas, sí apunta ciertas características que las unen como escritoras mujeres.

Imaginación, derrota y subjetividad

El mundo narrativo de Peri Rossi puede dividirse en tres etapas. La primera está dominada por la imaginación, original y desbordante que se convirtió en su estilo; la segunda está marcada por el sentimiento de la experiencia de la derrota que imprime el exilio y que la lleva a cuestionar todo en un intento de rescatar los fragmentos del pasado; y la tercera se caracteriza por la inmersión en el mundo subjetivo, en la sensualidad, en las emociones, lo que movió a Sonia Mattalía a decir que la escritura de Peri Rossi puede leerse como “un tratado de las pasiones” (Mattalía 839). En las dos primeras etapas, la alegoría tiene un rol clave. Para Idelber Avelar, la alegoría “florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido” (7). Por eso, resurge con fuerza en una América Latina posdictatorial. En las ficciones alegóricas publicadas en situaciones precarias debido a la situación política (gobiernos autoritarios o dictaduras), la alegoría no necesariamente funciona según el concepto clásico-romántico de imagen ilustrativa que cubre lo que por miedo no se puede decir, sino en su íntima relación con las ruinas y los destrozos de un pasado cer-

cano en el que se forjaba un corte temporal para un futuro más justo. Para Avelar, la alegoría es hija del duelo y, de ahí, “el vínculo . . . constitutivo, entre lo alegórico, y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo” (8). Entendiendo este concepto de alegoría, Peri Rossi lo utiliza, como se verá, en las dos primeras etapas mencionadas. Si bien en la primera se busca la destrucción de un presente nocivo, tan deseado como pasado ya, y se vislumbra el futuro como el nacimiento de un nuevo tiempo histórico, en la segunda el narrador se sitúa en el tiempo del exilio como el tiempo póstumo en el que se acepta la derrota como determinación de la propia escritura. En la tercera etapa, la de la inmersión en la subjetividad, se destaca un discurso obsesivo, exaltado, por momentos hermosamente poético, en las pasiones humanas: el amor, el sexo, el juego, la duda, la culpabilidad, etc., donde “el hermoso instante” de Goethe, tan citado por Peri Rossi, parece detenerse por el exceso del discurso. Esta etapa refleja un nuevo giro en la comprensión del mundo, que si antes se entendía por conceptos colectivos como el de Estado-nación, clase o sociedad, en el siglo veintiuno los esfuerzos de liberación, como lo es articular las pasiones humanas, ocurren a partir de la experiencia singular de intersección entre las estructuras sociohistóricas y los individuos.

La ebullición imaginativa que originó “radiantes o apocalípticas imágenes que deslumbran” (Rama, *La generación crítica* 401) destaca en los dos libros premiados de la creación narrativa de Peri Rossi antes de su exilio: la colección de cuentos *Los museos abandonados* y la novela *El libro de mis primos*. En ambos, la imaginación liberada se une a un deseo revolucionario para cambiar vetustas estructuras de poder. Los epígrafes de ambos libros dan cuenta de ello: en *Los museos abandonados* aparecen los versos del poeta haitiano René Depestre (1926-), “Por la revolución / por la poesía” y en *El libro de mis primos*, una línea del microrrelato “Una de dos”, del escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001), “En casa me esperaba la familia: un pasado remoto”. Dos relatos de *Los museos abandonados*, “Los juegos” y “Los refugios”, alegorizan el vaciado de los mitos que sirvieron para estructurar simbólicamente el sistema patriarcal de Occidente tanto en la construcción heterosexual de los géneros—masculino / femenino—(“Los juegos”), como en

la construcción de sistemas políticos autoritarios y represivos (“Los refugios”).

En ambas historias, el museo, como la institución al servicio de la sociedad, y su desarrollo, que expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su entorno con fines de educación, estudio y disfrute, ha perdido su objetivo. Como señala el título de la colección de relatos, los museos están abandonados; sus únicos ocupantes son una pareja que cuida las ruinas de esa institución. La mujer en ambas historias se llama Ariadna, con lo que se alude al mito griego de Ariadna, Teseo y el Minotauro. En “Los juegos” se recrea con nuevo sentido el mito. La Ariadna de la historia de Peri Rossi es creada como tal por el narrador y el compañero de la mujer, quien inventa juegos para paliar el aburrimiento de vigilar el museo convertido en mausoleo: “Tampoco sé si se llamaba Ariadna, o si ése era un nombre que yo le había inventado, para que el juego fuera más hermoso” (81). Una vez bautizada por él y con la carga mítica de ser el salvoconducto del hombre, comienza un juego erótico que consiste en perseguirse desnudos por los solitarios salones del museo.

En la pasión erótica del juego que destruye las piezas del museo, el papel creado para Ariadna por el mito y su compañero lo cambia ella misma. La moderna Ariadna hace que el Teseo contemporáneo se encuentre solo en el salón de los espejos, donde se pierde en el horror psicológico de ver su desnudez multiplicada tanto en la exactitud de la imagen como en la deformación de sus “rasgos más notables para desmesurarlos, ridiculizarlos” (98). Esta Ariadna no arma al narrador para matar al Minotauro, sino que los espejos son el monstruo que lo muestra en toda su vulnerabilidad. Para que él sea el creador de los juegos y el que nombra todo, incluida ella, ella/mujer debe ser el espejo donde se refleja idealizado. Virginia Woolf, en su famoso ensayo *A Room of One's Own*, explica: “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man twice its natural size” (30). Pero Ariadna deja de ser el espejo que le permitía al hombre ver su figura aumentada a su doble. El narrador cae al suelo del museo y sobre él cae un ropero y la estatua de una vestal, la cual antes de estallar en mil fragmen-

tos le hizo pensar que escondía “los agudos rasgos de Ariadna” (107).

Si en “Los juegos” la estructura mito-poética que da fundamento a la historia de la identidad del narrador se derrumba al mostrarse su significativo vaciamiento a finales de los años 60, en el último relato del libro, “Los refugios”, se pone fin a los ecos del mito mediante la alegorización de la explosión final del museo. Los jóvenes revolucionarios, avivando los carteles con los lemas de “socialismo”, “paz”, “justicia” y “amor”, destruyen el museo, que ya está en ruinas porque no consiguen que Ariadna, como su mítica guía, salga con ellos “a matar y morir” (133). También lo destruyen porque no encuentran en él un soporte simbólico para sus ideales. Así, el museo, Ariadna y el curador desaparecen en la explosión de las bombas con las que los jóvenes se deshacen de una estructura mítica que ha perdido su fuerza y su razón de ser. En otro trabajo dije que la destrucción final del museo podía leerse como un fuego catártico que ponía fin a mitos vacíos y alejados de la realidad, pero que también dejaba al presente sin una guía mito-poética.²² Si bien sigo pensando que lo dicho es correcto, esta ausencia de guía simbólica debe precisarse como un fenómeno transitorio, ya que la Ariadna que no pudo quedarse con los jóvenes en la calle para matar y morir en la lucha por un nuevo futuro, solo pudo dormirse cuando escuchó a los jóvenes llegar a la puerta del museo. El sueño de la Ariadna contemporánea recuerda el sueño de la Ariadna de Hesíodo en Naxos, que, abandonada por Teseo, inicia una nueva etapa cuando despierta y se reencontra con Dionisio. El museo, como custodio de mitos vacíos, tenía que explotar “como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta” (“Los refugios” 149) para poder concebir un nuevo museo para las nuevas generaciones.

La novela *El libro de mis primos* (1969) presenta también la destrucción de estructuras de poder anquilosadas, la familia

²² María Rosa Olivera-Williams, “Desde un ángulo homosexual: las representaciones de los géneros en los relatos breves de Cristina Peri Rossi”. (*Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, coordinado por Jesús-De-Tejada, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, 53-68).

y el Estado, por medio de la revolución de los niños y los jóvenes y el poder de la literatura. La familia de Oliverio, el niño que narra la novela, es jerárquica, patriarcal, despótica y está en decadencia. Los patriarcas, el abuelo y el padre del niño, antes despóticos y aterrorizadores, en el presente de la narración son cosificados para mostrar su decrepitud. El abuelo está tan débil que hay que tocarlo como si fuera “un cristal muy sensible que en cualquier momento se puede romper” (85), mientras que el padre, que impresionaba por su alto porte, su potencia de voz y su crueldad con los humanos, los animales y la naturaleza, en la larga agonía de su enfermedad ha quedado reducido a un juguete de los primos, que lo lanzan de un lado a otro de la cama y cuentan los pocos dientes que le quedan y “las tiritas de piel que iba perdiendo, como escoriaciones sucesivas de un tronco de árbol” (20). La estructura patriarcal de esta familia agoniza y les corresponde a los niños terminar con ella.

En 1969, el paralelo entre la familia de Oliverio y la situación política de Uruguay, así como la del resto de los países del Cono Sur, es claro. En Uruguay, Jorge Pacheco Areco (1967-1972) gobernó el país con decretos y medidas prontas de seguridad, se enfrentó al levantamiento de los jóvenes—el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLNT)—de manera brutal con asesinato de estudiantes, censura de los medios de prensa y prohibición de los partidos de izquierda, haciendo posible el gobierno cívico-militar de Juan María Bordaberry (1972-1976) que culminó en la dictadura militar (1976-1985). El sistema político en crisis fue enfrentado con violencia también por los jóvenes a partir de 1963. Sin embargo, la revolución histórica no tuvo el mismo éxito, a diferencia de la revolución de los primos, liderada por Oliverio, que consigue acabar con los mayores de la familia con una piedra mágica que derriba a las tías y al abuelo hasta que finalmente se escucha “el ruido de la casa deshaciéndose . . . el ruido de la casa eran vidrios rotos, muebles quebrados, paredes estriadas, cerámicas desmayadas, sangre sangre que corría” (164) y el alboroto de los niños por la destrucción de un sistema de poder estulto. Si, como propuso Giorgio Agamben en “Sobre los límites de la violencia”, solo la “violencia revolucionaria” puede “romper la continuidad del tiempo humano y dar así inicio a una nueva época”, debe-

mos preguntarnos si la violencia del MLNT contra la violencia del Estado puede entenderse como “violencia revolucionaria”. Para Agamben “la violencia revolucionaria” es “la violencia que, en la negación del otro, hace la experiencia de la autonegación propia y, en la muerte del otro, lleva a la consciencia la muerte propia” (6-7). Aunque la violencia revolucionaria en términos de Agamben es cuestionable en su versión histórica en Uruguay, en la ficción de Peri Rossi es real. Así, en el momento en que cae la vieja casa patriarcal de los primos de Oliverio, surge la posibilidad de ejercer la “violencia revolucionaria” contra un poder estatal tan anquilosado y dañino como el de la familia, cuando Federico, el primo mayor e ídolo de Oliverio, se une a la guerrilla que va a tomar la ciudad.

La novela usa la imaginación exacerbada, que en varios pasajes coquetea con el realismo mágico, para transformar la sociedad. Es una propuesta literaria que se asume con el potencial de cambiar estructuras de poder. Por eso, Rama la pensó como el estadio más imaginativo de la literatura crítica uruguaya. Como señala Pia Pasetti, en *El libro de mis primos* la literatura como praxis social transformadora necesita apoyarse en una comunidad de creadores. Peri Rossi, por medio de las citas, se une a otros escritores latinoamericanos y españoles del siglo veinte que representan la “literatura comprometida”. Así, en la sección XI de la novela, cita a Rafael Alberti, Heberto Padilla, Ernesto Cardenal, Salvador Puig, Vicente Huidobro, Juan Gelman, Sarandy Cabrera, César Vallejo, Gonzalo Rojas, Pablo Neruda, Manuel Scorza y Jorge Arias, a quienes reconoce en dos notas al pie (118; 120). Oserva Pasetti: “El hecho de . . . reunir en una misma nota al pie (se refiere a la nota de la página 120 que agrupa a los escritores latinoamericanos) provoca el efecto de una intelectualidad latinoamericana vinculada con la izquierda como un ente compacto, unido, sin fisuras, del que la misma autora, al incluir su voz, se presenta como integrante” (Pasetti 60). Como es sabido, este panorama no fue así, ya que hubo fisuras y desacuerdos entre varios de los escritores citados. Sin embargo, era importante en 1969 presentar un proyecto sólido de literatura latinoamericana comprometida en todo el continente, que permitiera a los nuevos intelectuales latinoamericanos emerger como “hombres de transición”. Así

llama Roberto Fernández Retamar a su generación intelectual en el poema “Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición”, citado por Peri Rossi en la sección XV (149). Los intelectuales como “hombres de transición” dejan la cultura burguesa en la que se hicieron para entrar en la cultura socialista que están ayudando a forjar. En *El intelectual y la sociedad* (1969), el escritor y periodista uruguayo Carlos María Gutiérrez (1926-1991), junto a Fernández Retamar (1930-2019), entendía que los intelectuales que acompañaron ideológicamente a la Revolución Cubana, “somos y seremos intelectuales de transición, que preparamos el parto de la nueva sociedad que hemos soñado” (*El intelectual y la sociedad* 33). La joven Peri Rossi, asumiéndose como miembro femenino de esa intelectualidad latinoamericana de transición, crea en *El libro de mis primos* el parto victorioso de los niños y los jóvenes que con “violencia revolucionaria” y literatura—Federico escribe y es su amor por la literatura lo que lo convierte en “paria” para los mayores de la familia y en un héroe para Oliverio, que atraído por lo que escribe su primo mayor y por los libros que lee, sueña con “hacer una gran obra” (29)—derriban la casa patriarcal y el Estado autoritario. La novela termina con la siguiente frase escrita en mayúsculas “HEMOS LLEGADO” (173), que indica que el nacimiento del futuro ya ha tenido lugar.

El exilio es una derrota y así se diferencia de la migración. En ambos casos hay un corte doloroso del lugar de origen, pero en el exilio se siente y sabe que no se puede volver al país de donde se tuvo que salir por la fuerza mientras que, en la migración, la partida está marcada por la ilusión de una mayor libertad y una mejora en el plano económico y social, por eso se puede regresar. Las dos experiencias tienen signos diferentes. En el exilio se deja un país por el poder que bloquea los cambios ideológicos, estructurales, económicos, políticos, sociales y culturales de quienes querían transformar ese lugar que sentían suyo en un lugar mejor. En otras palabras, el poder que exilia se opone al cambio desde adentro, lo que en *El libro de mis primos* aparece como la “violencia revolucionaria” que hace posible el “parto” de un nuevo tiempo. El exiliado pierde un proyecto existencial, por eso, siente la pérdida geográfica del lugar de origen como la expulsión de Adán y Eva del Jardín

del Edén: el regreso es imposible. Peri Rossi explica: “Me exilié con total conciencia del desastre de mi país, de mi generación, del proyecto político que había naufragado y del que yo . . . de alguna manera me convertía en una víctima del proceso, igual que mis libros, igual que mis vecinos, igual que mis alumnos” (“Detente, instante” 24). La literatura como praxis social transformadora demostró ser impotente. Sin embargo, la experiencia del exilio produjo una de sus grandes novelas, *La nave de los locos*.

En varias ocasiones me dediqué a esta novela, pero en este trabajo propongo leerla como la gran alegoría de las construcciones sexo-genéricas, heteronormativas y patriarcales, partiendo del concepto de “violación primordial” que estudia el psicoanalista ucraniano Gregory Zilboorg (1890-1959). Según Zilboorg, la desigualdad de géneros parte de una violación sexual prehistórica y fundacional. En “Masculine and Feminine: Some biological and Cultural Aspects” (1944), Zilboorg plantea que la violencia contra la mujer se presentó antes de la consolidación de la “horda primitiva” y el “hecho primordial” que desarrolló Freud en *Totem y tabú*, donde el padre usaba sexualmente a todas las mujeres del clan y los hijos se rebelaron y lo asesinaron para tomar el poder y con “aquella hazaña memorable y criminal”, se dio comienzo a “las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión” (Freud 143-144). Zilboorg piensa que antes del “hecho primordial” que estudia Freud, existió una etapa en la historia de la vida humana en la que el hombre no entendía la procreación como resultado de la secuencia “coitus-fertilización-embarazo-parto” y la mujer era la dueña de sí misma y de su prole, era la líder de la horda. Sin embargo, se la derrocó cuando el hombre entendió que tenía mayor fuerza física para destituir a la mujer a través de la violación (Zilboorg 285). Esta “violación primordial” que funda el patriarcado permite, en tiempos modernos, como indica María Lugones, “la colonialidad del género” (Lugones 75), o sea la violación contra todos los otros que no sean el titular de la humanidad, el hombre blanco, heterosexual y colonizador. En una novela como *La nave de los locos*, que cuestiona todos los códigos que ordenan el mundo occidental desde una construcción jerarquizada y patriarcal—el eje narrativo de la misma es

el Tapiz de la Creación de la catedral de Gerona que tiene en su centro al Pantócrator, Jesús como dios joven y creador—su protagonista y todos los otros personajes que lo acompañan tienen que ocupar el no-lugar del exilio; tienen que estar en el margen de los sitios de poder y legitimación. Solo desde el no-lugar del exilio se pueden alegorizar los residuos de la “violación primordial” que estructuró el mundo.²³

Equis, el protagonista, se presenta como “Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir” (*La nave* 10). Es desde su extrañamiento y extranjería que renace como un nuevo hombre, o sea un hombre que no representa las características que la cultura patriarcal le otorga por su biología. El protagonista se convierte en Equis al encontrar en un baldío la letra “x” del destartado cartel luminoso del cine “Rex”, del cual es un asiduo cliente, y se la lleva a su apartamento, identificándose con la variable múltiple de un signo que apunta a la no-identificación. Es en el preciso devenir en Equis que comprende la representación fílmica de la “violación primordial” en tiempos modernos. Se trata de la violación de Julie Christie, en su papel de Susan Harris, en la película *Demond Seed* (1977) del director escocés Donald Cammell. Una poderosa computadora viola a Susan Harris para poder reproducirse. Si en un principio la escena angustiaba y deleitaba a Equis, cuando asume su extranjería y comienza a mirar desde una perspectiva descentrada y queer, percibe que “la máquina brutal” que viola a Julie Christie/Susan Harris en todas las proyecciones de la película reproduce el poder invisible y omnipresente de las dictaduras, como observa el amigo de Equis, Vercingetórix, o el poder de Zeus transformado en cisne para violar a Leda (*La nave* 22-23). Al convertirse en Equis, el personaje modifica su régimen escópico y su praxis social.

Si la gran alegoría que es *La nave de los locos* se abre con una actualización de la “violación primordial” como hecho

²³ Para un estudio más detenido del Tapiz de la creación, ver: Olivera-Williams, “El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades”. (*The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens*, editado por Brantley Nicholson y Sophia A. McCleenen, *A contracorriente*, 2013, 119-146).

fundacional de un mundo heterosexual y heteronormativo, termina con el descubrimiento de que la virilidad, el poder adquirido por el macho de la especie desde la prehistoria por haber violado a la hembra, causándole daños físicos y psicológicos, debe desaparecer, “fundirse” como el “reyezuelo de chocolate”, imagen con la que termina la novela (*La nave* 196-197). El viaje de Equis y de todos los personajes que no encajan en la estructura del régimen moderno, todavía colonial y patriarcal, alegoriza un proceso y un devenir descolonizador constante. Asimismo, la extranjería del exilio que le da a Equis una mirada descentrada con la que entiende el mundo como un gran collage nunca terminado en el que se refuta el orden perfecto de las estructuras organizativas que los humanos siempre han soñado, como el Tapiz de la Creación, le permite concebir otro sentimiento de pertenencia que se logra a través del amor. En esta novela, es el amor por otros como él—exiliados en el sentido de personajes cuyo género, preferencias sexuales, profesiones, edad, etc. no encajan en los espacios dados—lo que establece nuevas redes de afecto y órdenes familiares.

¿Cuánto dura el exilio? Podría decirse que la cicatriz que deja la expulsión del primer círculo afectivo duele hasta el final de la vida. Sin embargo, la apertura que el exilio da a la persona que es arrancada por la fuerza del círculo que la formó, permitiéndole imaginar nuevas formas de ser y existir, marca la transición de ser exiliado a ser amante en la narrativa de Peri Rossi. Los amantes encuentran su espacio de pertenencia en el acto de amar, lo que les permite crear numerosos e íntimos círculos de pertenencia que se caracterizan por su transitoriedad e intensidad. En “Las leyes de la hospitalidad”, poema insertado en *La nave de los locos* como nota a pie de página en el capítulo “El viaje, V: historia de Equis”, Equis dice: “Una vez, por cortesía, me enamoré de una extranjera / (Condición reversible de la extranjería: / yo para ella también era un extranjero)” (39). Precisamente esta condición de “extranjería”, en la que vuelve a insistir en otro poema con el mismo título publicado en el poemario *Babel bárbara* (1991), es lo que se necesita para amar y lo que marca obsesivamente la tercera etapa de su obra de ficción: la de la inmersión en la subjetividad.

Escribir, para Peri Rossi, es una casa que le da placer porque siempre se está haciendo y solo existe en el acto de escribir. Parece que amar y escribir son una misma cosa. Es una casa que posee por un instante y que pierde; que se abre a los demás a través de la intertextualidad y la porosidad de los géneros literarios y a través de una voz que guía, ya sea como voz narrativa o poética, en el viaje de la lectura de los fragmentos que la constituyen. Sin embargo, esa voz, que la propia Peri Rossi, dice que es plural, “escribo con mis voces, no con mi voz” (“Detente, instante” 29). Teme perder la casa como cuerpo textual si los lectores la recorren equivocadamente y la abandonan. Así, todos sus textos en los que reflexiona sobre su escritura son verdaderos manuales sobre cómo debe leerse su obra. Posiblemente se trate de un acto de amor, como en muchos de sus poemas de amor en los que el o la amante enseña a la amada lo que sabe o tiene, o del miedo a que el bello instante que intenta retener a través de la escritura sea demasiado breve.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “Sobre los límites de la violencia”. Traducido del italiano por Alan Cruz, *Fractal. Revista de teoría y cultura* 78 (2018). Web. <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben.php>
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Plaza & Janés, 1982.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Dalton, Roque et al. *El intelectual y la sociedad*. Siglo Veintiuno, 1969.
- Eltit, Diamela. “Errante, errática.” *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Editado por Juan Carlos Lértora. Cuarto Propio, 1993. 17–26.
- Eltit, Diamela. “Sociedad Anónima”. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Editado por Leónidas Morales, Planeta / Ariel, 2000. 28-40.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate: novela de entrega mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Planeta Mexicana, 1989.
- Freud, Sigmund. *Tótem y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. Obras Completas Sigmund Freud*. Vol. 13. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorroutu,

1976. Web. <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/13%20-%20Tomo%20XIII.pdf>
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad de Chile, 1972.
- . *Mitos degradados*. Rodopi, 1992.
- Heidegger, Martin. "Letter on Humanism". *Global Religious Vision* 1/1 (2000).
- Lugones, María. "Colonialidad y género". *Tabula Rasa Colombia* 9 (2008): 73-101.
- Mattalía, Sonia. "Silvina, Angélica, Cristina: viaje sin equipaje". *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, editado por Sonia Mattalía, Pilar Celina y Pilar Alonso. Iberoamericana Vervuert, 2008. 833-852.
- Nicholson, Brantley y Sophia A. McClennen. *The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens*. A Contracorriente, 2013.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Boom, Realismo Mágico—Boom and Boomito." *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*. Editado por Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk. Cambridge UP, 2016. 278-295.
- Olivera-Williams, María Rosa. "El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades." *The Generation of '72: Latin America's Forced Global Citizens*. Editado por Brantley Nicholson y Sophia A. McClennen. A Contracorriente, 2013. 119-146.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Desde un ángulo homosexual: las representaciones de los géneros en los relatos breves de Cristina Peri Rossi." *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*. Coordinado por Jesús Gómez de Tejada. Editorial Universidad de Sevilla, 2017. 53-68.
- Olivera-Williams, María Rosa. "La descolonización del canon: la novela feminista latinoamericana en el siglo XX." *Escrituras contracanónicas en Iberoamérica*, número especial editado por Luis Bravo. *Sic* 29 (2021): 89-103.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Twentieth-Century Women Writers and the Feminist Novel." *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*, editado por Juan E. De Castro e Ignacio López-Calvo. Oxford UP (en prensa).
- Pasetti, Pia. "El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi: la Fundación de un orden nuevo". *Letras* 92 (2021): 58-65. <http://doi.org/10.30920/letras.92.135.5>
- Peri Rossi, Cristina. *Viviendo*. Alfa, 1963.
- . *Los museos abandonados*. Lumen, 1974.
- . *El libro de mis primos*. Biblioteca de Marcha, 1969.

-
- . *Indicios pánicos*. Nuestra América, 1970.
- . *Evohé*. Girón, 1971.
- . *Descripción de un naufragio*. Lumen, 1975.
- . *La nave de los locos*. Seix Barral, 1984.
- . *Babel bárbara*. Lumen, 1991.
- . *Habitación de hotel*. Plaza & Janés, 2007.
- . *La noche y su artificio*. Menoscuarto, 2014.
- . "Détente, instante, eres tan bello", *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*. Coordinado por Jesús Gómez de Tejada. Editorial Universidad de Sevilla, 2017. 21-34.
- . *Todo lo que no te pude decir*. Cuadrante Nueve, 2017.
- . *La insumisa*. Menoscuarto, 2020.
- Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Linosa, 1976.
- Rama, Ángel. *La generación crítica: 1939-1969*. Arca, 1972.
- . *La novela en América Latina*. Fundación Ángel Rama, U Veracruzana P, 1986.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Debate, 2009.
- Wolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Feedbooks, 1929.
- Zilboorg, Gregory. "Masculine and Feminine: Some Biological and Cultural Aspects". *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes* 7 (1944): 257-96.



Nueva York, marzo 2017 © Gerardo Piña-Rosales

EN TORNO AL PREMIO CERVANTES Y LA POESÍA DE CRISTINA PERI ROSSI

JEREMY PADEN
Transylvania University

En 1975 se estableció el Premio Cervantes y al año siguiente Jorge Guillén fue galardonado con el primer premio. El mismo año en que se estableció se naturalizó como una ciudadana española por medio de un matrimonio blanco una autora uruguaya ya premiada por sus cuentos y censurada por su poesía, ya exiliada de su país natal donde tuvo que abandonar su cátedra de profesora de literatura comparada por su posición política de izquierda. Cuarenta y seis años después, en noviembre del 2021 se anunció que el jurado del Premio Cervantes falló en favor de Cristina Peri Rossi. Durante esos cuarenta y seis años, Peri Rossi publicó libros de relatos, novelas, ensayos y poesía. En el anuncio a la prensa, Miguel Iceta, el Ministro español de Cultura y Deportes, narró a grandes rasgos la historia de exilio, los méritos de la poeta y, a modo de conclusión, leyó un fragmento del poema "Mi casa es la escritura", el poema que abre la colección *Habitación de hotel* (2007). El poema es casi un compendio de los muchos temas e imágenes que caracterizan la poesía perirosiana. Se mencionan urbes, hoteles, sueños, memoria, espejos, barcos, putas, libros y bibliotecas. Es un poema erótico y feminista que celebra la transgresión, hace mención del nomadismo y el cosmopolitismo de la autora, que son, a la vez, resultados de su exilio, y termina con una celebración de la escritura y el lenguaje. Más allá de un mero catá-

logo de temas, hace algo muy típico de la poesía de Peri Rossi, el erotismo y el desplazamiento funcionan como referentes a esos mismos temas y, a la vez, como referentes a la escritura. La poesía de Peri Rossi es, como señala María Cecilia Graña, una poesía metapoética. La práctica perirossiana de escritura es transgresiva e híbrida, utiliza la ambigüedad, le interesa más la impureza y la mezcla que la definición clara y el control de fronteras. Ha dicho Peri Rossi, a propósito, que “el afán de la crítica es encasillar, el afán del creador es romper los géneros, romper los esquemas y desencasillarse” (Gilmour, 123). Este borrar las fronteras entre géneros y entre la literatura y la vida, es muy perirossiana y, claro está, muy cervantina.

El Premio Cervantes

En el suplemento cultural “Babelia” del periódico *El País*, fechado 17 de enero del 2017, se entrevistó a Cristina Peri Rossi en una de esas brevísimas entrevistas de preguntas rápidas que se contestan en una oración o menos. La última pregunta fue: “¿A quién le daría el próximo Premio Cervantes?” Ella respondió: “A Cristina Peri Rossi, para que siga escribiendo.” El periódico no dijo si contestó esa pregunta entre risa, pero nos lo imaginamos ya que el humor y la ironía son gestos habituales de su expresión. Unos ocho años anteriores a esta mini-entrevista, Peri Rossi había criticado contundentemente los premios literarios. En una conversación publicado en 2009 en la revista *Bomba* con la escritora mexicana Carmen Boullosa tocaron el tema de los premios literarios y las subvenciones gubernamentales. Las dos lamentaron cómo los escritores han abandonado seguir el camino trazado por sus propias visiones artísticas y han aceptado escribir para el mercado. Peri Rossi opina que buscar subvenciones y premios, alterar lo que uno escribe para obedecer a las demandas de un mercado que no quiere la literatura sino el entretenimiento, o sea, el vivir del patrocinio y escribir para complacer los gustos del patrón perverte el oficio del escritor (82, 83). El que Peri Rossi diga en la entrevista de *El país* que ella debería ser la próxima ganadora del Premio Cervantes no necesariamente marca un cambio de

opinión. El Premio Cervantes se diferencia de aquellos premios de casas editoriales hechos con fines de lucro. Por una parte, se confiere el Premio Cervantes a escritores merecedores en base a su obra ya publicada. Y, si uno acepta la propuesta de Sarah Bowskill, el Premio Cervantes, como la mayoría de los galardones, siempre ha sido un espacio cultural que privilegia lo político al igual que lo estético.

Bowskill plantea que el Premio Cervantes es diferente de premios como el Booker Prize, el Premio Biblioteca Breve u otros organizados por entidades privadas que galardonan obras específicas. En su ensayo, cita al crítico James English, quien expresa que los premios son el mejor instrumento para negociar entre capital cultural, social y político, son la manera institucional más efectiva de la intraconversión de capital (289, 90).¹ En el análisis de Bowskill premios de índole comercial y organizados por empresas privadas priorizan el intercambio de capital económico y cultural (290). El Premio Cervantes, por otro lado, pone en juego el intercambio de capital político. Arguye que se debe entender el premio como parte de la transición a la democracia. Es una apuesta por parte del estado español de entrar a la comunidad de naciones modernas y democráticas y reestablecerse en el ámbito cultural de éstas como un estado legítimo con un legado cultural importante (291). Este intercambio de capital político se ve de dos maneras. Por una parte, en los primeros años del premio, era un espacio cultural en que la España democrática podía dar la bienvenida a escritores españoles exiliados que comenzaban a regresar a la patria debido a la apertura política del estado. Por otra, ya que altera entre escritores de la península y escritores latinoamericanos, le permite celebrar latinoamericanos de renombre internacional y así tener más reconocimiento aún. Bowskill admite que

¹ Hay una diferencia de enfoque entre English y Bowskill, él se concentra en premios organizados por entidades privadas mientras que Bowskill se enfoca en el Premio Cervantes, un premio del gobierno. En el resumen que hace Bowskill de English, nota que para él los premios estatales, por lo menos los del siglo XIX en el contexto inglés, son premios que intentan controlar las artes. Para Bowskill, este control no forma parte del Premio Cervantes.

se puede entender el interés por parte de la industria editorial española en la última década y media del franquismo como una empresa neocolonizadora, pero sugiere que la inclusión de autores latinoamericanos como recipientes del Premio Cervantes opera bajo otra lógica, ya que el premio no tiene que ver con la rentabilización una que otra edición. En vez, escritores latinoamericanos, muchos de la izquierda, al recibir el premio y agradecer al estado apoyarían la legitimidad del nuevo estado. Premiar a escritores ya parte de un canon moderno por la totalidad de una carrera celebrada y galardonados, o sea escritores, sirve para subrayar la manera en que el estado acumula prestigio al mismo tiempo que celebra autores.

En su análisis Bowskill examina los discursos de varios latinoamericanos que han recibido el premio. A diferencia del análisis que hace English de los discursos de entrega en la tradición de habla inglesa, la mayoría de tono negativo, Bowskill señala que los discursos de escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, entre otros, celebran la democracia y los lazos culturales y lingüísticos que unen España a Latinoamérica. Además, estos escritores usaron su discurso para recordarle a la corona el rol de Latinoamérica en dar acogida a los exiliados españoles después de la Guerra Civil y durante los años del franquismo. Juan Gelman, Juan Carlos Onetti y otros usaron sus discursos como lugar desde el que censurar la violencia de estado que asolaba a Latinoamérica en la última mitad del siglo XX. Esta entrada en lo político, propone Bowskill, no suscitó crítica por haber excedido los límites del decoro, porque el premio mismo es un espacio cultural que incentiva tales aportaciones (303, 304).

Tanto los comentarios en el anuncio del fallo del jurado como el discurso de Peri Rossi en la entrega del premio claramente evidencian esa tradición ya establecida de reconocer lo estético junto a político. En su discurso, Peri Rossi menciona a los exiliados de Europa que vivían en el Uruguay de su juventud –los judíos, alemanes, italianos y españoles, cada grupo con sus diversas razones de haber emigrado a Sudamérica– y también su propio exilio europeo. Incluso, establece un vínculo entre los españoles exiliados por el franquismo y el exilio que la llevó a Barcelona. Al agradecer al jurado, hace mención de

cómo ella y los españoles antes de ella resistieron por medio de la literatura. Peri Rossi señala que el jurado la reconoció por dos aspectos de su obra: su “firme y completa vocación literaria” y también por su “lucha por los valores humanos tantas veces vulnerados por el poder político o cívico militar.”²

En su discurso, Peri Rossi se compara a Don Quijote, diciendo que “desde mis libros, desde mi vida he intentado como una Doña Quijota ‘desfazer’ entuertos y luchar por la libertad y la justicia... [de] manera alegórica e imaginativa.” Esta auto-comparación no aparece mucho ni en sus entrevistas ni en su poesía. En una entrevista con Nicola Gilmour dice que se siente más vinculada a la tradición del Languedoc que a Cervantes (119). En otra entrevista, ha dicho que se inscribe “en la tradición de las poetas rebeldes, transgresoras, lúcidas, lúdicas y, casi siempre, infelices” (Montagut). Ciertamente, Alfonsina Storni, Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik, entre otras son nombradas como antecesoras. Ana Zamorano, siguiendo estas pautas, ha publicado un ensayo que estudia la obra poética perrirossiana desde las teorías de Virginia Woolf. La relación con Cervantes no es tan abierta y no proponemos aquí una lectura que busque establecer influencia literaria, sino que exploramos ciertas afinidades que se podrían reconocer entre ambos.

La lengua de Cervantes

Bastante conocido es que Cervantes quiso mas no pudo emigrar a las Américas³. Mas no pudo Cervantes ser un Mateo Alemán y realizar sus sueños de emigrar a las Indias Occidentales. A la vez, de lo que parece, zarpar a las Américas para buscarse la fortuna no necesariamente habría significado dar con

² La cita se encuentra en el séptimo párrafo del discurso y corresponde a las páginas dos y tres del discurso tal como se encuentra en el documento PDF archivado en el sitio web del Ministerio de Cultura y Deporte. Al citar el discurso, haré referencia a los párrafos y no a las páginas del discurso que también se puede encontrar reproducido en varios periódicos de España y Latinoamérica.

³ Ver Correa-Díaz 2006.

riquezas. Parece que el mismo Mateo Alemán murió en la penuria ya que hubo que pedir limosnas para cubrir los gastos de su entierro (Cartaya Baños). A diferencia del escritor andaluz, las peticiones del manco de Lepanto nunca fueron aprobadas y tuvo que quedarse como loco en casa, donde escribió de un loco errante en una novela que hoy se celebra como la madre de las novelas modernas. Antes de aventurarse con la novela, huelga decirlo, había experimentado con el teatro y también había versado poemas. Era, por lo tanto, autor de muchos géneros. Pero llegó a destacarse en uno, en la novela, género que revolucionó hasta recrearlo. Si no fuera por esa crueldad burocrática de no permitirle la partida a las Américas es improbable que hoy en día usaríamos la frase “la lengua de Cervantes” para designar al idioma español. Gerardo Diego, ganador del premio en 1979, en un ensayo escrito y publicado para celebrar el cuarto centenario del nacimiento del novelista, explora el por qué se designa al español con la “antonomasia invertida” (261) de lengua de Cervantes. Tilda la lengua de Cervantes como “maestra en la ironía tornasolada, ahora bondadosa, luego maligna, siempre discreta y sazónada de honestas sales” (263). También describe su idioma “alejado de todas las envaradas retóricas de la buena educación humanista” (265). Añade que ningún otro de los grandes del Siglo de Oro supo hablarle “de tú a tú, de corazón a corazón” al lector. Y concluye,

por eso su lengua es ya hoy de todos y se ha convertido en el campo donde convergen americanos y españoles, poetas y eruditos, innovadores y arcaizantes, académicos y rebeldes, seguros todos de hallar en ella el ejemplo de la medida en la audacia, del gusto en la fantasía y de la sinceridad en el humor. (270)

Si en este antepenúltimo párrafo, Diego designa la lengua de Cervantes como un rico campo de convergencia que acoge a todos, en el último párrafo cambia de metáfora para llamarlo un barco que “navega y navegará alejándose cada día más de la lengua de Cervantes [o rada cervantina].” Esta metáfora abre la lengua hacia nuevos horizontes, al mismo tiempo que los centra en el ejemplo trazado por Cervantes mismo, uno “de libre, abierta y generosa fluencia, desdeñosa de menudos

escrúpulos gramáticos y alegre y nueva de movimiento y desembarazo" (270).

Ironía, juego, sinceridad, audacia, novedad, intimidad marcan el lenguaje cervantino. Éstas son las mismas virtudes que marcan toda la buena literatura y, dicho sea de paso, la poesía de Peri Rossi. En su discurso de entrega la poeta sentencia, "el sentido del humor es el sexto sentido de la literatura" (para. 12). A pesar de resistir la opresión y la violencia política y social en y desde la literatura, no concibe "una literatura solemne" (para. 7). Al contrario, cree que "se puede ironizar y satirizar [los] hábitos y costumbres" de la vida, aun aquéllas que son trágicas. Y también nos recuerda que este ridiculizar la maldad y la violencia es algo que hace Cervantes en su libro (para. 7).

La lectura

Al recordar sus lecturas fundamentales en su discurso de entrega, Peri Rossi menciona que sufría de emociones encontradas al querer que Don Quijote saliera de las páginas de la novela y estableciera la justicia en su barrio, por un lado, y, por otro, se molestaba que el autor llamara a su protagonista un loco. Pensaba que Cervantes "ridiculizaba a su personaje para probarnos que la empresa de cambiar el mundo y establecer la justicia era un delirio" (para. 4). También se irritaba con el protagonista. Pero al llegar al episodio de Marcela y Grisóstomo y al ver la manera en que "Cervantes desacraliza la belleza como atributo femenino," como convierte a Marcela en figura trágica que aboga por la libertad femenina y al ver cómo Don Quijote la defiende, le hace reconsiderar su previa opinión.

La comprensión que manifiesta Don Quijote hacia un personaje femenino real me hizo pensar que la locura puede ser un pretexto de exclusión de aquellos que esgrimen verdades incómodas, lección que evidentemente aprendí, pagando un precio muy elevado, hasta el día de hoy, pero si volviera a nacer, haría lo mismo (para. 5).

Esta irritación con el autor, este encontrarse en disconformidad y la manera en que cambia su propia opinión muestra que

ya de niña entró al espacio de la novela como una interlocutora. Cervantes invita al diálogo, pero el aceptar depende del lector.

Este encuentro entre dos personas en el momento de la lectura de un libro no es solo una relación hipotética ni teórica que tiene que ver con relaciones extradiegéticas, sino también es la materia misma de la novela. *Don Quijote de la Mancha* se puede considerar como un compendio enciclopédico de la literatura del Siglo de Oro. El tejer novelas de caballería con novelas de pícaros, de cautivos, de moros, el hilar éstas con la novela y la poesía pastoril y la poesía petrarquista, las crónicas de Indias y otros géneros forman la novela misma. A la vez, Don Quijote es lector voraz y sus lecturas forman tanto su mundo como la manera en que se relaciona con ella. La novela está poblada de lectores, algunos más sagaces que otros. Estos lectores juegan un papel tan central como Don Quijote, el lector principal, en la creación del mundo de la novela. Sus interpretaciones y sus puestas en escena de tramas y momentos de novelas leídas mezclan la ficción con la realidad. La historia misma de Marcela y Grisóstomo surge cuando la narrativa abandona el mundo de las ventas para entrar en el mundo de la novela pastoril. Una de las grandes críticas del primer tomo tiene que ver con la cantidad de historias intercaladas, tanto las que se presentan como novelas, *El curioso impertinente*, como la historia del cautivo o las de los varios amores que forman parte de la trama del libro y las aventuras de Don Quijote. Incluso, figuras como el cura, el barbero y Dorotea se disfrazan como personajes de novelas de caballería y representan papeles inventados.

Este doble plano de un lector voraz cuyas experiencias del mundo no se pueden separar del todo de sus lecturas está presente en la poesía de Peri Rossi desde su primer libro. El poema "Dedicatoria" de *Evohé* dice,⁴

La literatura nos separó: todo lo que supe de ti
lo aprendí en los libros
y a lo que faltaba,
yo le puse palabras.

⁴ Las páginas de *Evohé* carecen de números.

La confesión hecha en este poema, por un lado, es la de todo escritor. El mundo se aprende por medio de las lecturas y a lo que falta, el escritor le pone sus palabras. Por otro, es algo que un Quijote enamorado podría haber dicho de Dulcinea. La poesía petrarquista es lo que él sabe de ella, y, como buen enamorado, le pone también sus propias palabras. Se podría decir que también nombra la situación del segundo tomo del *Quijote*. Lo que Sansón Carrasco, los duques y los otros lectores saben de Don Quijote es lo que han leído en la primera parte; las aventuras que forman la tercera salida, son las palabras que aportan los que han leído el primer tomo. Dado el rol de la lectura y de lo que hoy llamaríamos 'cosplay' en el *Quijote*, este poema nombra muchos episodios de la novela, entre ellos, el de Marcela y Grisóstomo. La literatura los ha separado y Marcela se rebela contra las palabras que el hombre le ha puesto.⁵

Para Carlos Raúl Narváez la poesía de Peri Rossi "participa activamente de un ludismo intertextual" (84) que "parece basarse indirectamente en los textos bajtianos sobre el dialogismo en el género de la novela... todo producto literario es un locus en el que se funda un mosaico de citas diversa... un eslabón de una cadena intertextual (un texto plural y abierto)" (85). Este diálogo con la poesía previa es una manera de entender el dialogismo bajtiniano del texto, pero va más allá de juegos intertextuales a incluir la polifonía de voces.

La polifonía

Christine Arkininstall entiende *Descripción de un naufragio* (1975), segundo poemario de Peri Rossi, como una colección

⁵ Cosplay es la práctica de disfrazarse como personajes de ficción e interactuar con otras personas disfrazadas. Tanto Dorotea, disfrazada de la princesa Micomicona, del primer tomo, como el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado del caballero de los espejos, podrían ser ejemplos de cosplay en la novela. El cosplay le da al 'cosplayer', la persona que se disfraza, el papel que debe desempeñar, lo define y de esta manera lo separa del mundo; a la vez, el cosplay depende de la imaginación del cosplayer para dar vida al personaje y "ponerle palabras a lo que falta."

polifónica compuesta de fragmentos de diarios de navegación de diferentes viajes en tiempos distintos y en voces diversas (423). El uso de la polifonía es tan marcado en esta colección que Marina Popea, quien lee la poesía de Peri Rossi, siguiendo las propuestas de Janusz Slawinski, como el proceso de la formación de un “yo’ hablante único” y reconoce que “al examinar varios poemarios enteros, estamos sin duda en contacto con varios hablantes distintos”, y que pueden haber más de dos hablantes en un mismo poema (181).

Esta polifonía se puede ver también en *Estado de exilio* (2003). La colección comienza con un poema que simplemente dice: “Tengo un dolor aquí, / del lado de la patria” (*State*, 2). Hacia el final del libro, justo después del poema “El arte de la pérdida”, que declara que “El exilio y sus innumerables pérdidas / me hicieron muy liviana con los objetos” (94), se encuentra su poema “El viaje,” el que ya había aparecido en *Europa después de la lluvia* (1987). Éste termina con la observación, “Partir / es siempre partirse en dos” (102). La voz que enuncia su dolor al comienzo del poemario, la voz que reconoce las muchas pérdidas del exilio y que sentencia filosóficamente sobre la escisión del ser a consecuencia de su partida, es la primera persona singular, el yo de la lírica confesional. Si la voz poética de muchos de los poemas en esta colección está en la primera persona singular, el tercer poema es una carta de mamá. Y al poco tiempo, en el poema número siete, la voz poética pasa del yo singular a la primera persona plural. Inclusive, hay poemas en tercera persona, o sea, en una voz impersonal. Por ejemplo, el poema IX dice,

De país a país
 el exilio
 es un río
 ciego.
 Vagan por las calles
 no aprendieron todavía el idioma
 nuevo
 escriben cartas
 que no mandan
 un año

les parece
mucho tiempo. (*State*, 18)

Seis poemas más tarde, la voz, todavía en tercera persona le habla, se supone a la poeta, en segunda persona. Dice el poema “No llegará al río,”

La sangre no llegará al río
si el río cambia de lugar
y los pájaros azules
—tan azules como tu sombra
de mujer en el espejo—
cantan del otro lado del río
confundiendo a los gendarmes. (*State*, 30)

Como señala Antonia Valera, apoyándose en las ideas de Beatriz Calvo, el uso de la primera y tercera persona plural “pone de manifiesto que no estamos ante una voz única y solitaria, sino ante una voz múltiple, polifónica a la manera bajtiniana” (44). Sofía Nowendsztern asevera que la manera en que Peri Rossi juega con “la persona del yo” permite dar voz al “hecho de que cada exiliado viva su circunstancia de un modo diferente” y puede así “adentrarse en el mundo de diferentes exiliados.” Popea, por otra parte, cree que esta fragmentación de la voz poética va más allá de una técnica literaria que intente colectivizar el duelo y propone que “se trata de un estado de crisis, excepcional, anormal” que intenta dar cuenta “de la experiencia límite” del exilio (197). Entiende las múltiples voces como la escisión misma del yo. Aunque Popea discrepe de la caracterización de la polifonía como intento de colectivización de las experiencias de los exiliados en favor de entender la fragmentación del sujeto en múltiples voces como evidencia del trauma de “un ‘yo’ solo, que se enfrenta a su soledad”, reconoce que se puede entender el poemario como una “descripción del exilio en su dimensión universal” (200).

Sobre la errancia

Si Cervantes solo pudo salir de España como soldado joven mas no como adulto, se hizo famoso por inventar un caballero andante, un nómada. A la vez, Don Quijote, pese sus tres salidas, tampoco sale de España. Peri Rossi, empero, se vio forzada a salir y el nomadismo y las peripecias del viajar aparecen a lo largo de su obra. Esta errancia se ve en los títulos de libros como *Descripción de un naufragio*, *Estado de exilio* y *Diáspora*, su segundo poemario que según ella fue “el nombre que le di al exilio latinoamericano” (*State*, xxx). *Estado de exilio*, como ya se ha dicho, es el poemario que más se concentra en la experiencia del exilio, pero a partir del momento de su fuga a principios de los años setenta empieza a dejar migajas en sus poemarios que nombran esta experiencia desgarradora. Por ejemplo, el cuarto poema de *Diáspora* dice: “En la noche / desaparece / su color / como un pueblo diasporado” (10). El siguiente poema, “Afrodita,” comienza, “Y está triste / como una silla abandonada” (11). Tanto el abandono de la silla y la tristeza de Afrodita, como el neologismo “diasporado”, comienzan ese proceso de articular la experiencia de exilio que le tocó a Peri Rossi y a tantos otros latinoamericanos en esa década doliente. De hecho, como se ve en su poema “Latinoamérica”, que dice: “Le gritaron que se rindiera / pero con tres balas en el cuerpo / contestó: ¡Que se rinda su abuela!” (61), ya cuando publica *Diáspora* en 1976, escribe desde una conciencia latinoamericana y no nacional.

Como parte de su exploración de su *estado de exilio*, Peri Rossi nos sitúa en un espacio cosmopolita. Sus poemas toman lugar en las muchas ciudades de Europa por las que viaja, haciendo referencia constante a los museos, hoteles, bares y calles por las que pasa. El poemario *Habitación de hotel* (2007) nombra esa característica de su vida como exiliada y como sujeto moderno. María Cecilia Graña, profesora de literatura latinoamericana de la Universidad de Verona, haciendo hincapié en las ideas de Marc Augé, entiende el cosmopolitismo de Peri Rossi y la manera en que ella privilegia el “no-lugar... [de los] museos, aeropuertos u hoteles” como posible huella del trauma del viajero desterritorializado (“Tengo,” 319). El exilio la ha

convertido en sujeto errante cuyo único hogar es el lenguaje, la escritura.

Mi casa es la escritura

El fragmento que leyó el ministro Iceta, en el anuncio del fallo del Premio Cervantes, comienza con las preguntas: “¿cuál es mi casa? / ¿dónde vivo?” La respuesta es el título del poema, afirmación que se repite dos veces más antes de la conclusión: “Mi casa es la escritura.” El poema comienza con una enumeración de las muchas ciudades y los muchos hoteles en que ha vivido en los últimos años. Declara que se encuentra “siempre en tránsito” y que es “como los barcos y trenes.” La estrofa que leyó Iceta, la sexta estrofa, empieza con las preguntas ya mencionadas y ese primer uso del estribillo, y sigue:

la habito como el hogar
de la hija descarriada
la pródiga
la que siempre vuelve para encontrar los rostros conocidos
el único fuego que no se extingue. (*Habitación*, 10)

Esta casa, la escritura, le da albergue. Pero, como confiesa, la habita como “la hija descarriada”, como “la pródiga”. Estos dos epítetos establecen vínculo con el nomadismo de la primera estrofa. Descarriarse es dejar o apartarse del camino y el hijo pródigo es el que abandonó el seno familiar para desperdiciar su hacienda en ciudades lejanas. Estos calificativos, por lo tanto, remarcan la transgresión de los hábitos burgueses de la estabilidad social.⁶ Hasta el momento el poema no ha

⁶ A la vez, la forma de rebelión de los hijos burgueses es el despilfarro. La estructura típica de este derroche nos la da la parábola del hijo pródigo, el abandono del seno familiar por el libertinaje hasta el momento del regreso a la casa paterna después de un tomar conciencia de su situación y un arrepentirse de su mal vivir. Peri Rossi, empero, introduce varios cambios. En su poema, “Mi casa es la escritura,” ella no vuelve a la casa del padre, sino a algo más parecido a un prostíbulo. La que la acoge no es el padre respetado por todos en la comunidad, sino la escritura como una puta piadosa.

entrado en temas eróticos, pero la próxima estrofa al llamar la escritura una “puta piadosa” que al fin “se abre de piernas”, y “acoge...recibe...arropa...seduce...protege” a la poeta (*Habitación*, 10), hace explícito lo que estos vocablos, los de la hija pródiga que se descarría, insinúan. Es decir, hay un elemento erótico en el extraviarse del que habla. Incluso, un elemento perverso. Esa perversión no se debe entender como censura, sino como apertura al deseo.⁷

El poema termina con otra descripción de la escritura como casa, casa donde las “puertas se abren a otras puertas... [donde] pasillos conducen a recámaras / llenas de espejos / donde yacer”. Haber llamado la escritura una “puta piadosa” que “seduce” y “acoge” introduce la potencialidad de un poema que deja atrás lo metafórico para describir actos carnales, para ser poesía explícitamente erótica. Ciertamente, hay momentos cuando la poesía de Peri Rossi describe encuentros eróticos, pero en el caso de este poema, en el caso de esta casa de “recámaras llenas de espejos,” bien como si fuera un prostíbulo, no se regodea con otros cuerpos sino con “la única compañía que no falla / las palabras” (*Habitación*, 10). Una lectura de este poema que no toma en cuenta la trayectoria poética de Peri Rossi, fácilmente podría creer que el erotismo y el cosmopolitismo/nomadismo no son nada más que el tenor de una metáfora sobre el arte de escribir y la poesía. Pero desde *Evohé*, hay una “identificación constante mujer-palabra” (Blanco de Mena, 29). A Peri Rossi le interesa la metalepsis, la transgresión adrede de los registros lingüísticos. Y el erotismo es el lugar donde más explícitamente emplea esta táctica.

O sea, su poema no narra una caída y un arrepentimiento. Y de esta manera resiste reproducir el arco narrativo típico del burgués descarriado, no se da el retorno al padre.

⁷ Tanto Elena Castro como Antonia Valera, entre otras, entienden la celebración de transgresiones y de las múltiples expresiones del deseo en la poesía de Peri Rossi como una revaloración del deseo mismo. Como se verá, Peri Rossi misma entiende el erotismo de su poesía como una invitación, una apertura a la vida y a la afirmación del pulso vital frente la muerte.

El erotismo

Para cuando publica *Evohé: poemas eróticos* en 1971 Peri Rossi ya era una escritora reconocida, celebrada y galardonada por su prosa que, dicho sea de paso, también tocaba temas eróticos. Esta colección de poesía, empero, causó tanto escándalo que fue censurada:

Evohé fue un pequeño escándalo en Montevideo, donde la literatura parecía carecer de cuerpos; hasta la poesía llamada erótica (la de Delmira Agustini o de Juana de Ibarbourou) siempre era metafórica, evasiva. La irrupción, de pronto, de una poesía fuertemente sensual, que hablaba de piel y de sexos, del goce físico elevado a la categoría de éxtasis místico pareció una provocación. Nada más lejos de mi intención. No quise provocar; quise invitar. (*Mi casa*, 12)

Esta invitación a una celebración del cuerpo que desea caracteriza la gran mayoría de la poesía perirossiana. Sus poemas son poemas encarnados, poemas de cuerpos que gozan de su propia corporalidad al deleitarse en los cuerpos de otros, como también poemas que juegan con la encarnación en el sentido religioso. María José Bruña Bragado nos recuerda que la poesía de Peri Rossi, si bien juega con lo sacrílego, no busca desacralizar el sexo ni tampoco purificarlo sino que busca celebrar el placer y ocupar el espacio ambiguo de lo abyecto. Peri Rossi misma, en una entrevista ha dicho:

Por mi parte, me resisto a la desacralización del acto amoroso. El sexo, en sus orígenes, estuvo muy relacionado con lo religioso, con el misticismo. Era una forma de trascender lo cotidiano. Había prostitutas religiosas en China, en la India, y en Occidente, la monja Eloísa escribía cartas de amor a Abelardo. Para mí hacer el amor es tener un desliz de eternidad. (Pérez, 16)

El título de *Evohé* establece esta conexión religiosa con el mundo griego y deja saber que la cosmovisión religiosa del poemario no es la católica, pero esto no significa que no haga uso de referentes provenientes del mundo cristiano. “Via Crucis” toma las devociones realizadas en Viernes Santo como fuente de imágenes para un poema sobre el coito. Después de establecer un vínculo metafórico entre el cuerpo de la amada y

una iglesia, hace alusiones a los ritos de entrada a un templo: el prender un cirio, el dar una limosna, el mojar la mano en la pila bautismal. La amada, mientras tanto, le habla “de alegorías / del Via Crucis.” Después de nombrar los varios dolores de la amada, describe el acto amoroso,

muy por lo bajo te murmuro entre las piernas
la más secreta de las oraciones
Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas
y una vez que he terminado el rezo
cierras las piernas
bajas la cabeza.

Este poema juega de manera irónica con lo sacrilegio, pero no busca desacralizar al sexo sino, por el contrario, explorar las formas en que el amor es un acto sagrado.

Del otro extremo, en el poema “Encomienda”, de *Otra vez Eros* (1994), se da la animalización de la amada. La voz poética dice: “la monto la manto la palpo la sobo / la beso la palpo la solapo” y la amada, la que el poema llama “señora” y a la que le habla de usted, responde con varios sonidos animalescos: “bala como bovina... ruge como marabunta... piafa como yegua de raza... [y] resopla como marsopa.” Por fin, termina el poema, “usted finalmente acaba / a caballo / y yo acabo” (38). Bruña Bragado entiende ambos poemas dentro de las dinámicas de lo abyecto/sublime y de lo sacralizado/sacrílego, o sea, ese espacio ambiguo más allá de la ley y la religión.

En ambos poemas, pese a que uno use referentes religiosos y el otro animalescos para construir sus metáforas, hay un goce compartido y una forma de reciprocidad. El poema “4ª estación: Ca Foscari”, de *Lingüística general* (1979), explícitamente nombra esta reciprocidad al comenzar: “Te amo como a mi semejante / mi igual parecida / de esclava a esclava / parejas en subversión / de lo domesticado” (74). Esta intimidad, este estar frente al otro como un parecido, un semejante, nos recuerda lo que Gerardo Diego cree ser la postura de Cervantes en su prólogo a *Don Quijote*, donde plantea un modo de relacionarse de tú a tú entre el autor y el lector. El autor cervantino conversa con su lector en el prólogo y esta conversación continúa a lo largo de la

obra. La mayoría de las veces la relación entre la voz poética y la amada en la poesía de Peri Rossi se plantea también de tú a tú.

A diferencia de la tradición masculina que finge decoro al crear una mujer idealizada y estática, una Laura, una Beatriz o una Dulcinea distante a la que el poeta le es fiel, la amada en los poemas de Peri Rossi no es una sino muchas. Como dice el poema breve de *Evohé*:

Por la calle, venían tantas mujeres
que no pude pronunciarlas a todas,
en cambio, las amé una por una.⁸

Antonia Valera, al examinar el poemario *Habitación de hotel* y el poema "Fidelidad" de *Playstation*, nota como esta infidelidad se tematiza en la poesía de Peri Rossi y cómo "rompe con el concepto simbólico de casa como el ámbito privado construido desde el sistema patriarcal [para rendir] un homenaje a la palabra, a la escritura." (45). A fin de cuentas, la fidelidad de Peri Rossi no es ni a la casa ni a la amada sino a la escritura.

A pesar de tener poemas que ponen de manifiesto las relaciones recíprocas entre la voz poética y las amadas, los lectores de la poesía de Peri Rossi sabrán que las relaciones amorosas representadas en su poesía son más complicadas que la de una fácil reciprocidad. Elena Castro nota que en la poesía de Peri Rossi "se da una clara interiorización y normalización de la sexualidad lesbiana... [p]ero se trata de un deseo lésbico postmoderno, en el que imperan los juegos de roles genéricos, la parodia o el sadomasoquismo" (306). En el poema de *Evohé* que comienza "Cuando estás echada como una bañista" vemos una relación que parece empezar de manera recíproca al decir "yo arrojé al agua letras cebadas / Tú entonces abres la boca", pero termina de manera ambigua debido a los verbos que utiliza para describir el trato de la amada. Dice el poema que la amada responde a las letras echadas al agua palpándolas, mimándolas y mojándolas. La amada coge una jota, filtra una ele,

⁸ Este poema no tiene título, le sigue al poema "Invitación II" y empieza, "Por las calles venían tantas mujeres".

atrapa una consonante. Y el poema termina de la siguiente manera:

y, clavándote un verso en la garganta,
te tiro en el lecho,
te anclo en mi costado,
paso a paso te arranco la palabra que te tragaste
y cuando quedas muda,
todo ha terminado

Los verbos asociados con las acciones de la que habla son todas violentas: clava, tira, ancla y arranca. Termina todo cuando la bañista queda muda. La poesía de Peri Rossi se resiste a las relaciones idealizadas y no se inmuta frente a lo abyecto ni lo violento.

Es de notar, como muchos han señalado, que en *Evohé* palabra y mujer se intercambian. "No es posible un discernimiento referencial entre unas y otras" (Benítez Pezzolano, 228). Si bien esta asociación palabra-mujer es explorada de manera más detenida en *Evohé*, se encuentra a lo largo de toda la poesía perirossiana. Luis Bravo concluye que en la poesía de Peri Rossi "deseo y sexualidad se enlazan de manera indisoluble en el discurso; acto sexual y acto poético confluyen en un mismo espacio discursivo" (306). Hacer que el amor y la escritura sean el mismo acto, hacer que el escribir sea el mismo acto amoroso, hablar de la amada como si fuera la palabra y la palabra como si fuera la amada recurre vez tras vez en su poesía. Otro ejemplo de esto se ve en *Descripción de un naufragio* cuando la voz poética presenta el cuerpo de la amada como un manuscrito que leer. Dice el poema: "No descifrar los raros textos / escritos en tu vientre... No haberte mirado nunca a los ojos / No descifrar los manuscritos de tu vientre" (49).

Hay un momento parecido en la segunda parte de *Don Quijote*, cuando habla la duquesa en el capítulo 32, Don Quijote dice: "Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre la mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada" (798). Don Quijote presenta la imagen de su corazón como un ma-

nuscrito o una hoja estampada con la descripción de su amada. Este momento que parece ser poco más que otro ejemplo de un Don Quijote lector que reproduce el discurso petrarquista de la imagen de la amada estampada sobre el corazón sobrepasa los límites del decoro al tomar la metáfora de manera literal. Confundir los discursos ficticios de las novelas de caballería por el mundo actual y contemporáneo es la locura Don Quijote. En este caso, al enfrentarse con la inefabilidad de nombrar la profundidad de su amor convierte una metáfora en una imagen literal. Este modo de proceder, de convertir cuerpos en manuscritos, de mezclar discursos metafóricos con literales es la manera en que Peri Rossi escribe. Pero ella lo hace de tal manera que no se puede distinguir entre la ficción, la expresión metafórica y el mundo real, es una apuesta por esa locura quijotesca para celebrar la libido, ése gran sí a la vida. En el poema "Semiótica", de *Aquella noche* (1996), escribe un poema metapoético sobre este problema, este mantenernos en la ambigüedad:

La polivalencia de la conjunción
 Permite que la interrogación
 ¿la literatura o la vida?
 se transforme por ventura,
 en: la literatura o la vida misma. (*Aquella*, 31)

Pero en *Evohé* ya lo había dicho en un verso sin entrar en la metapoesía,

En las páginas de un libro que leía, perdí una mujer.
 En cambio, a la vuelta de la esquina, he hallado una palabra.

La escritura

El prólogo de *Estado de exilio* comienza de este modo: "Si el exilio no fuera una terrible experiencia humana, sería un género literario" (*State*, xxii). Beatriz Calvo comenta al respecto que esta oración y "descripción inicial marca el doble fundamento que tiene para Peri Rossi el exilio: el dolor personal por un lado y, por otro, la oportunidad de desarrollar una creativi-

dad literaria específica." Yo añadiría a la observación de Calvo que no sólo indica una posible oportunidad literaria, sino también demuestra una conciencia de la literariedad de lo vivido y una orientación fundamental hacia la reflexión metapoética. Para Graña, como para Narváez, la poética de Peri Rossi es una poética fronteriza. Él propone que su poética "defiende la noción de que el texto literario es una obra sin fronteras, un orbe ficticio, abierto, producto de un sujeto plural" (540). Graña, si bien no contradice Narváez, "prefiere enfocar la poética perirosiana desde un punto de vista de las transfiguraciones, las metamorfosis, que hacen emerger lo que está debajo del palimpsesto escritural" (*Barloventar*, 194). La poética perirosiana anula "las oposiciones dialécticas para fundarse no solo en la metáfora, sino sobre todo en la metalepsis... transgresión de los niveles enunciativos o diegéticos" (195). Esta metalepsis hace uso de la ambigüedad y constantemente rompe con las expectativas de una poesía erótica al complicar la comunicación ya que no sólo expresa deseo y placer sino "porque quiere connotar la palabra con el cuerpo y viceversa, de modo tal que el mundo representado pierde su contacto con la realidad para transformarse en una cosa lúdica...[donde] lo erótico se asoma al cargar de eroticidad las palabras" (184). Para Ute Seydel, la ambigüedad, la incoherencia, los malentendidos, el uso de máscaras que caracterizan la poesía de Peri Rossi son una manera de apropiarse "del sistema de significados y de significación...[para] obtener acceso al control lingüístico" (395). Para Gabriela Marrón la "ambigüedad inherente [del] artefacto lingüístico...explora el potencial lúdico de esa condición ontológica [y a la vez es un] recurso expresivo e instrumento de praxis política" (9,10).

Marcela, una vez más

Aunque se parezcan en su independencia y su rechazo de las relaciones de poder entre los sexos, Peri Rossi entiende la fuga de Marcela como un abandono del mundo. La crítica que hace de Marcela es comprensible. Pero, si se acepta la propuesta de Yvonne Jeheson se puede entender el episodio de Mar-

cela de una manera mucho más parecida al proyecto literario de Peri Rossi. Jeheson ve a Marcela como una subversión del género y modo pastoril, un género androcéntrico que es poco más que la articulación de fantasías masculinas. Propone que la marginalidad sexual y social de Marcela le da la libertad necesaria para articular una crítica del sistema patriarcal, cuestionar lo que no se debe cuestionar y pronunciar lo inapropiado con fin de desestabilizar el discurso tradicional a través de un desorden feminista (30, 31).

En el poema “Tierra de nadie,” Peri Rossi busca “la tierra de nadie / un lugar sin nombre / que nadie reclame.” Lo que quiere parece ser uno de esos no-lugares de los que habla Graña, “un lugar de paso / transitorio como la vida misma.” Ella es la exiliada, la que se ha partido múltiples veces. La razón de encontrar un lugar “sin patria / sin banderas / sin fronteras” es porque ahora “todas las regiones / quieren ser naciones.” En un mundo que quiere encasillar, definir y poseer todo, Peri Rossi busca una región, “sin lengua identitaria / más que la lengua de la poesía” y la poesía como hemos visto es ambigua, transgresora, es el “territorio de los sueños / donde todo está por empezar / donde todo está por explorar.” (*La noche*, 50) Es innegable que la práctica literaria de Peri Rossi siempre ha hecho frente a la política androcéntrica. Su deseo de explorar la tierra de nadie, bien podría ser la voz de Marcela que se rehúsa a ser poseída por hombres que quieren nombrar y encasillarlo todo.

Para concluir, quiero citar un poema más sobre el exilio. En *Las replicantes* (2016), incluye el poema titulado “Exilio,” que dice:

A los veintinueve años me exilié
 con pocas cosas:
 una maleta vieja
 (tan vieja como la de Walter Benjamin
 como la de Antonio Machado)
 un libro de versos inéditos
 y muchas hojas en blanco
 Lloraba en los andenes
 lloraba en la calle Balmes
 Barcelona

hija putativa de Vallejo.
Cristóbal Toral pintó todas las maletas
del exilio
de los inmigrantes
yo me perdí en las calles de una ciudad
Barcelona
que va a dar al mar
que es el morir y navegué
en sueños que no tienen fronteras
El amor fue la barca
Eros el barquero. (12)

Cito este poema no sólo para constatar el que regrese al tema del exilio, sino también para notar el tratamiento que le da. La imagen principal es la maleta, que se parece a la de Benjamín o a la de Machado, dos exiliados. En la maleta lleva las hojas inéditas de lo que suponemos ser *Descripción de un naufragio* y hojas en blanco. No hizo mención de ella, pero podría haber mencionado la maleta olvidada en la venta de Palomenque o la que Don Quijote y Sancho encontraron en la Sierra Morena. Ambas maletas llevaban dentro de sí textos que leer. Es más, la maleta olvidada en la venta de Palomenque contenía tanto *La novela de Riconete y Cortadillo*, una novela ejemplar cervantina no incluida en *Don Quijote*, y también guardaba *La novela del Curioso Impertinente*, una de las muchas historias intercaladas en la primera parte del *Don Quijote*. La aparición de maletas y manuscritos, cartapacios y cartas, como nos recuerda José Manuel Martín Morán, son momentos de puesta en escena de autoría, “equivale al proyecto, a la voluntad del ser” (287). Peri Rossi no hace mención de Cervantes, sino que esta vez se nombra a sí misma “hija putativa de Vallejo”, hace mención del artista Cristóbal Toral y sus pinturas de maletas, alude al poema de Jorge Manrique y, si podemos tomar la referencia al amor y al eros como una mención autorreferencial, termina el poema nombrando la poesía erótica por escribir, esa fuerza vital que manifiesta sus pulsaciones en *Diáspora* y otros poemarios. La maleta de Peri Rossi, como las cervantinas, contiene manuscritos y hojas en blanco, libros por escribir.

Cuarenta y seis años después de la fundación del Premio Cervantes, un premio que para Bowskill tenía el propósito

de presentar a España como una democracia moderna, le fue otorgado a Cristina Peri Rossi, exiliada por un gobierno autoritario, ese reconocimiento y con ello lo que significa. Para Diego, Cervantes abre camino hacia nuevos océanos. La descripción que hace Narváez de la poesía perirossiana bien podría ser una descripción de la prosa cervantina. En su poesía se encuentra

la proliferación de metáforas audaces, la parodia, la ironía, el humor, la escritura lúdica y la praxis neobarroca, el fragmentarismo tipográfico, léxico y semántico, los distanciamientos entre significantes y significados convencionales, construye orbes ficticios frecuentemente ambiguos, desrealizados, proteiformes y multidimensionales, que no pueden fácilmente reducirse a la simple anécdota o a la paráfrasis univocal. (76)

Los juegos literarios en Peri Rossi, que tanto se parecen a los de Cervantes, están vinculados a un proyecto político amplio, que busca celebrar el deseo sin importar quiénes son los que desean y abrir camino para que esa libertad no sea censurada, busca también dar voz a la experiencia de los exiliados, los marginalizados y los olvidados. Al hablar de Marcela en su discurso de entrega del Premio Cervantes, Peri Rossi señala que Marcela no le fue un modelo que seguir, censura a la joven rebelde por haber abandonado el escenario después de haber criticado el género pastoril. Pero como hemos visto, Jehenson entiende el papel de Marcela como el de criticar géneros y discursos androcéntricos y abrir nuevos caminos. Esta labor destructora de viejos andares y constructora de nuevos caminos, este poner en entredicho viejas maneras de pensar sobre los géneros literarios y sexuales, ha sido la labor de Peri Rossi a lo largo de su carrera. Ha peleado por la justicia con un fuerte sentido de humor. Si en *Don Quijote* Marcela abandona el escenario para adentrarse a la selva espesa, en Peri Rossi tenemos una poeta que ha negado ser definida por discursos masculinistas y que ha navegado por ese océano del lenguaje cervantino que describe Gerardo Diego hasta dar con nuevos mares. De cierta manera, ese Premio Cervantes, inaugurado en plena transición, soñada como una respuesta a la dictadura franquista, cumple su propósito al reconocer a Peri Rossi, esa escritora exiliada por

una dictadura militar, esa poeta comprometida con defender la libertad en todas sus variantes.

Bibliografía

- Arkininstall, Christine. "Refiguring the Blazon: The Politics of Empire-Building in Cristina Peri Rossi's 'Descripción de un naufragio'". *Revista Hispánica Moderna* 51/2 (1998): 423-440.
- Blanco de Mena, Manuela. "Una lectura de Evohé". *Quimera: Revista de literatura* 447 (Marzo 2021): 29-31.
- Boullosa, Carmen. "Cristina Peri Rossi". Traducido por Sarah Pollack, *Bomb* 106 (2009): 78-79, 81-84.
- Bowskill, Sarah. "Politics and Literary Prizes: A Case Study of Spanish America and the Premio Cervantes". *Hispanic Review* 80/2 (2012): 289-311.
- Bravo, Luis. *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950- 1972*. Estuario, 2012.
- Bruña Bragado, María José. "Abyecto/sublime: líneas de fuga y pliegues de resistencia en la poesía de Cristina Peri Rossi". *Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*. Editado por Jesús de Gómez-de-Tejada. Editorial Universidad Sevilla, 2017. 137-152.
- Calvo, Beatriz. "Identidad y exilio en el poemario Estado de exilio de Cristina Peri Rossi". *Romanitas, lenguas y literaturas romances* 3/2, 2009. Consultado en http://romanitas.uprrp.edu/vol_3_num_2/calvo.html
- Cartaya Baños, Juan. "'Que se auia pedido limosna para enterrallo': Una información definitiva sobre la muerte de Mateo Alemán en México". *Archivo Hispanlense* 285-87 (2011):11-26.
- Castro, Elena. "Deseo en tránsito: amor, desamor y erotismo lesbiano en "Habitación de hotel", de Cristina Peri Rossi". *Letras Femeninas* 36/1 (2010): 305-18.
- Correa-Díaz, Luis. *Cervantes y América / Cervantes en las Américas: mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Reichenberger Edition, 2006.
- Diego, Gerardo. "La lengua de Cervantes". *Revista de estudios políticos* 31-32 (1947): 261-272.
- Gilmour, Nicola. "Una entrevista con Cristina Peri Rossi". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6/1 (2000): 117-36.

- Graña, María Cecilia. "Barloventear y singlar: la poetica compleja de Cristina Peri Rossi". *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas siglo XX-XXI*. Editado por Milena Rodríguez Gutiérrez, De Gruyter, 2021. 175-99.
- . "'Tengo un dolor aquí, / del lado de la patria:' Aproximación a Estado de exilio de Cristina Peri Rossi". *La lingua transispanica del trauma: Violenza di Stato e narrazione tra Spagna e America Latina*. Editado por Mauri Rossi, CLEUP, 2020. 315-335.
- Jehenson, Yvonne. "The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quijote: Marcela Once Again*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10/2 (1990): 15-35.
- Martín Morán, José Manuel. "La maleta de Cervantes". *Anales cervantinos* 35 (1999): 257-293.
- Marrón, Gabriela. "Cuarenta años después de *Lingüística general*". *Revista de la Academia Nacional de Letras* 11/14 (2018): 7-32.
- Montagut, Ma. Cinta. "Entrevista. Cristina Peri Rossi: La escritura múltiple". *The Barcelona Review* 62 (2008). Consultado en https://barcelonareview.com/63/s_ent.html
- Narváez, Carlos Raúl. "La poética del texto sin fronteras: Descripción de un naufragio, *Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi." *INTI: Revista de literatura hispánica* 28 (1988): 75-88.
- Nowendsztern, Sofía. "El exilio es un río ciego: Estudio sobre *Estado de Exilio* de Cristina Peri Rossi". *Vallejo & Company*, 7 de Julio, 2020. Consultado en <https://www.vallejoandcompany.com/el-exilio-es-un-rio-ciego-estudio-sobre-estado-de-exilio-de-cristina-peri-rossi/>
- Pérez, Claudia. "Allá, en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi". [sic] *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* 4/8 (abril de 2014): 13-20.
- Peri Rossi, Cristina. *Descripción de un naufragio*. Lumen, 1974.
- . *Diáspora*. Lumen, 1976.
- . Discurso de Cristina Peri Rossi, Ceremonia de entrega del Premio Cervantes. Consultado en <https://www.culturaydeporte.gob.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=3762>
- . Entrevista en *Babelia, El País*, 17 de enero, 2017. Consultado en https://elpais.com/cultura/2017/01/16/babelia/1484559383_368465.html
- . *Evoché: poemas eróticos*. Girón, 1971.
- . *Habitación de hotel*. Plaza & Janés, 2007.
- . *La noche y su artificio*. Editorial Cálamo, 2014.
- . *Lingüística general*. Prometeo, 1979.
- . *Mi casa es la escritura*. Linardi y Risso, 2006.

---. *Otra vez Eros*. Lumen, 1994.

---. *Playstation*. Visor, 2009.

---. *State of Exile*. Trad. Marilyn Buck. City Lights Publishers, 2008.

Popea, Marina. "Exilio, sujeto lírico y lenguaje en la poesía de Cristina Peri Rossi". *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 5 (octubre de 2015): 179-206.

Seydel, Ute. "Un espejo que al reproducir evoca: La poesía de Cristina Peri Rossi". *Debate Feminista* 13 (abril de 1996): 395-405.

Valera, Antonia. "El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi desde un enfoque de género". *El genio maligno: Revista de humanidades y ciencias sociales* 22 (marzo de 2018): 42-58.

Zamorano, Ana. "'El futuro es la sombra del pasado': Una aproximación desde Virginia Woolf al espacio/tiempo de la escritura en Cristina Peri Rossi." *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* 12/23 (2020): 119-137.

LO ACERTADO ES AMAR: LOS TRABAJOS DE AMOR
(RE)VIVIDOS EN *LOS AMORES EQUIVOCADOS*
DE CRISTINA PERI ROSSI

MERI TORRAS FRANCÉS*
Universitat Autònoma de Barcelona

Quien gana en amor se pierde, en amor quien pierde, gana.
Renato Leduc

A tenor de la archiconocida cita de Jacques Lacan, “Donner de l’amour, c’est vouloir donner quelque chose qu’on n’a pas à quelqu’un qui n’en veut pas”, podría dirimirse que en este sentido todos los amores son equivocados. A nadie sorprendería que en este artículo, centrado en el libro de relatos aparecido en 2015 *Los amores equivocados*, volviera a proponerse una lectura desde el diálogo, siempre intenso en Cristina Peri Rossi, con el psicoanálisis. Dicha perspectiva podría igualmente articularse con el grueso de su obra, dado que la escritora uruguaya hace gala de conocer las teorías psicoanalíticas con profundidad y, en más de una ocasión les dedica alguna rescritura crítica y mordaz en sus ficciones literarias, como un guiño para lectorxs avezadxs.

No obstante, mi objetivo en este texto es analizar el libro desde un marco doble. Por un lado, a la luz de las teorías

* Este texto proviene del capítulo que escribí para el volumen *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, coordinado por Jesús Gómez-de-Tejada y publicado por la Universidad de Sevilla en 2017

de los afectos y de las emociones –el denominado *The Affective Turn*–, que constituye un enfoque crítico que recupera el cuerpo y lo hace entrar significativamente en la escena teórico-literaria. Este giro emocional va asociado y discurre simultáneamente, pues, al denominado giro corporal y, a mi juicio, no necesariamente ajeno al giro textual:¹ en cualquier caso, a lo largo de este texto, va a entrecruzarse con el análisis de los relatos de Peri Rossi. Por otro lado, abordo la recopilación como organismo –como cuerpo–, una unidad construida por la concurrencia de distintas partes que, a pesar de tener autonomía y sentido por sí mismas, aquí toman otro o lo intensifican por su integración en el volumen, atravesado por una voz narrativa que paulatinamente cobra entidad y dibuja un modo de mirar, pensar y (re) vivir desde el relato esos trabajos de amor que, al contrario de en la comedia shakespeariana, aquí son *vividos* –(re)vividos–, en ningún caso *perdidos*. Esta es la hipótesis que voy a tratar de sostener en el desarrollo de este texto.

Errare humanum est

Equivocar es, en sus propios equívocos, un verbo generoso (muy difundido y altamente contagioso). Según indica el *DRAE*, en su forma transitiva, supone “tomar desacertadamente algo por cierto o adecuado” o “hacer que alguien tome por cierto lo que no es”. De entrada, por lo tanto, implica una dualidad donde algo no cierto o desacertado, puede hacer recaer sus efectos ya en el sujeto ya en el otro: yo equivoco algo o/y yo equivoco a alguien con algo. En las acepciones de su forma pronominal, el verbo se complejiza en tanto que añade la acepción de un “juzgar desacertadamente o comportarse de manera poco apropiada con alguien o en algo” (en el sentido de una frase como “conmigo te equivocas”) o, incluso, una última

¹ No todo el mundo comparte esa concepción. He explicado mi posicionamiento en Torras (2019) y remito, muy especialmente, a las reflexiones críticas de Greg & Seighworth (2010) y Greco & Stenner (2008), en *The Affect Theory Reader y Emotions. A Social Science Reader*, respectivamente.

definición que apunta: “dicho de dos o más cosas: semejarse mucho y parecer una misma” (en el sentido de *confundirse*).

Me atrevería a afirmar que los relatos agrupados por Peri Rossi en *Los amores equivocados* juegan con esta miríada interpretativa al completo. Por ejemplo, en “Ironside”, el que inaugura el volumen, un camionero que simbólicamente transporta material altamente inflamable y peligroso –butano– y transita por carreteras secundarias a fin de ahorrarse el peaje, recoge a una joven y andrógina autostopista que le confiesa sin reparos querer ir a un local para ejercer de trabajadora sexual, a causa de la situación familiar (padre tráfuga, madre enferma de cáncer en fase terminal y el apremio de tener dos hermanos menores a los que hay que alimentar). A pesar de ser usuario habitual de estos servicios, la reacción del conductor del camión es de espanto moral, sobre todo porque piensa a menudo en sus dos hijas mellizas adolescentes, casi de la edad de su resuelta compañera de cabina. A través de un relato magistral, Peri Rossi consigue dar curso a un encadenamiento de acontecimientos que llevará al protagonista masculino a mantener relaciones sexuales con la adolescente, a petición y con consentimiento de la misma, puesto que quiere “aprender cómo se hace” y perder la virginidad. Más adelante volveré al cuento; lo que está claro y me interesa subrayar aquí es que este hombre se juzga a sí mismo desacertadamente (tanto como probablemente juzga a sus hijas):

De pronto, él, en medio de la erección, sintió una ola de calor y de seguridad en sí mismo. Era el maestro, el profesor. El enseñante. Debía actuar con delicadeza. Ojalá el día en que sus mellizas... alejó la idea. Sus mellizas no iban a follar nunca. ¿Nunca? Y si follaban, ya se ocuparía él de que fuera con hombres delicados, educados, que sabían lo que hacían. (Peri Rossi 2015, 23)

El relato “Todo iba bien” narra el primer encuentro sexual fortuito entre un hombre y una mujer, una cita en un hotel barato que se tuerce cuando se equivocan con el/la otro/a: el desencadenante viene a partir de una petición de la protagonista:

Todo iba bien, hasta que ella, en medio del ardor impetuoso de la refriega amorosa, le suplicó que la llamara puta. “Dime puta, puta, puta, por favor”, reclamó. Él, que estaba a punto de penetrarla, súbitamente se detuvo. Disimuló como pudo, pero aquel órgano rebelde, no sujeto a la voluntad, pareció desconcertado, tan desconcertado como él mismo. Siguió besándola, pero en un giro imprevisto de los miembros, en lugar de seguir encima, aprovechó para colocarse de costado.

—¿Qué te pasa? —preguntó ella, asombrada. (Peri Rossi 2015, 47)

Y como tercer ejemplo de las diversas formas de equivocarse que hilvanan el conjunto de cuentos podría señalarse la última acepción antes citada del *DRAE*. ¿Qué cosa si no la confusión de sujetos, aguijoneada por el motor imparable de la fantasía, sucede en el relato “La Venus de Willendorf”? En él asistimos al diálogo que mantienen dos mujeres tras haber hecho el amor. Es uno de los pocos textos que viene vehiculado por una voz narrativa extra-homodiegética, esto es, que una de las protagonistas es a su vez la responsable de la narración, y la coprotagonista es Carmina, una mujer que se separó de su marido y empezó a tener relaciones con mujeres. Tras el sexo, le entra una inquietud y le da por hablar insistentemente de una misma cuestión:

—De modo que si soy lesbiana, he engañado a mi marido durante todos estos años.

La miré. Sentada tenía un fuerte parecido a la Venus de Willendorf. De pie, también. Pero desnuda y sentada, el parecido aumentaba porque los pliegues del vientre se acentuaban, las piernas, menudas y regordetas, parecían más cortas y, además, su estatura disminuía. El parecido que yo encontraba entre ella y la antigua Venus de Willendorf había sido, sin duda, uno de los motivos de mi deseo. (Peri Rossi 2015, 119)

La narradora nos confiesa, mientras la contempla, que incluso había colgado en la habitación un enorme cartel, de una exposición de arte erótico, que reproducía la figura de la Venus de Willendorf, sin confesarle nada a Carmina, en silencio, porque hay sobreentendidos en las relaciones que mejor que conserven la condición tácita puesto que a menudo, cuando entran en el orden de lo comentado, se convierten en malentendidos y

acaban por desbaratar la relación. Una confusión semejante se le manifiesta al yo lírico del poema que da título al poemario *Las replicantes* (2016), que insiste en lo que denomina *el síndrome de Rebeca*, “alguien que está detrás de otra persona”:

Me pasé cuatro años intentando descubrir
a quién me recordabas
a quién evocaba
cuando te amaba
te decía te quiero
o iba contigo al cine

(Peri Rossi 2016, 55)

En el relato que nos ocupa sucede que la Venus-Carmina abandona su lugar de mero objeto evocador o, al menos, se atreve a proponer escenificar una de *sus* fantasías eróticas, por lo que la narradora acabará descubriéndose ella también como una replicante. Cómo lo llevará, no lo sabemos, porque justo cuando la revelación tiene lugar se termina el cuento.

La voz narrativa: discurso y mirada

Con relación a este último cuento he afirmado que se trata de una de las pocas excepciones en lo concerniente a la voz narrativa. En efecto, los casos de narrador protagonista son solamente tres: “El encuentro”, “La Venus de Willendorf” y el relato que clausura *Los amores equivocados*, “Un cuento de Navidad”. Dejando por el momento al lado el cuento ya aludido, referiré sucintamente el argumento de los otros dos y aventuraré por qué motivos estos, frente a los otros relatos que configuran la recopilación, discurren a través de una restricción de la fuente-origen de la narración. En “El encuentro” José, un amigo del narrador, se persona atropelladamente y sin aviso previo en casa de este, visiblemente turbado. Le confiesa, a trompicones y entre jadeos e ingesta continua de agua, que se halla en tal estado porque se ha encontrado con la mujer de su vida:

—Al doblar la esquina —prosiguió, haciendo un gran esfuerzo—, de pronto, en medio de la gente, la encontré —explicó.

—¿A quién? —pregunté, sobresaltado.

—A la mujer con la que había soñado toda mi vida —respondió, completamente turbado. Volvió a sentarse en el borde de la silla.

No es frecuente encontrarse con la mujer de tu vida, y menos, en una esquina. José era un hombre afortunado.

—¿Y qué hiciste? Interrogué, azorado.

—No pude resistirlo —explicó—. Salí huyendo para el lado contrario. Corrí, corrí hasta llegar a tu puerta. En la huida, perdí la corbata, un zapato, las gafas saltaron y casi me atropella un auto. (Peri Rossi 2015, 42)

Frente a la huida de su amigo, el narrador, que se tiene a sí mismo por un hombre atractivo y de éxito con el sexo opuesto, le impela a salir juntos en pos de este ejemplar femenino y encuentran a la mujer en una perfumería en el cruce de la calle Balmes con General Mitre. La contemplan desde las vidrieras, entre “frascos de perfumes de nombres insinuantes: Poison, Ego, Narciso, J’adore” (Peri Rossi 2015, 45) y la reacción del narrador no se hace esperar:

—Vámonos— le dije a José, imperiosamente, y salí corriendo. Yo también huía. Cuando pude detenerme, mi amigo me preguntó:

—¿Y a ti qué te pasa?

—Nada —dije—. Es la mujer con la que he soñado toda mi vida, desde la primera vez que sentí un placer solitario entre las sábanas. (Peri Rossi 2015, 45)

En este breve cuento, dar la voz al amigo de José contribuye a configurar una perspectiva testimonial, a aterrizar la acción ficcional en dos cuerpos, a personalizar por partida doble. El relato concluye, irónico, que el ideal es compartido y general, que la mujer de tu vida es, en realidad, la misma mujer evocada eróticamente en todas las vidas, y ante la que no hay nada que hacer salvo huir.

El texto más dispar de la recopilación lo constituye, sin duda, “Un cuento de Navidad” que, con el título, evoca de entrada *A Christmas Carol*, de Charles Dickens y a su famoso personaje Mr. Scrooge, el avaricioso carente de espíritu navideño. La rescritura de Peri Rossi discurre a través de una conversación telefónica entre la narradora, que reside en Barcelona, y su hermana, que se ha quedado en Montevideo, quien le recrimina

no haberse ocupado nunca adecuadamente de su madre, casi centenaria ya, durante las fiestas navideñas. A diferencia del personaje dickensiano, la narradora no muestra ni el más mínimo arrepentimiento ni por su inexistente espíritu navideño, ni por su parece que más bien escaso espíritu familiar, ni tampoco por la vida que lleva y ha llevado; a pesar de que –como los espíritus que visitan al avaro decimonónico– la voz apocalíptica de la hermana le echa en cara acciones del pasado, del presente y del futuro. El porvenir que no asusta a la protagonista, ni siquiera por la insistente pregunta que golpe tras golpe, le propina la voz de la hermana a través del hilo telefónico:

—No me has contestado la pregunta.

—¿Qué pregunta?

—¿Quién se ocupará de nuestra madre de más de noventa y cinco años cuando las dos hayamos muerto? (Peri Rossi 2015, 137)

La voz extra-homodiegética que comparten estos relatos canaliza el acceso a la información desde una mirada fuente restringida, la de la voz principal y lo que él/ella alcanza a saber, de cabo a rabo del texto. No obstante, si bien en “El encuentro” intensifica la ironía situacional, en ninguno de los tres casos resulta estrictamente *imprescindible*, por dos razones mayormente: en primer lugar, porque en los relatos que conforman *Los amores equivocados* el discurso directo se convierte en protagonista, un recurso formal que *cita* las palabras de los personajes tal y como fueron pronunciadas; en segundo lugar, porque la inmensa mayoría de las veces, Peri Rossi opta por una voz narrativa distanciada y sin restricciones, una fuente extra-heterodiegética con capacidad de focalización interna variable en sus personajes. No llega a hacer uso de la focalización cero –que equivaldría a la omnisciencia– porque no la requiere tampoco, dado que la acción avanza por lo general a través de parejas de personajes, como se analizará más adelante. La escritora uruguaya otorga a la voz narrativa la capacidad de acceder al interior de unx y otrx, favoreciendo así el contraste entre lo que dicen y lo que sienten, entre su visión distanciada y la de los personajes inmersos en los acontecimientos.

Estos dos elementos se hacen presentes, pues, a lo largo de todo el volumen y se erigen como ejes de continuidad que hilvanan los relatos, devienen dispositivos estructuradores de una in/cierta posición común desde donde la voz dominante, desde un afuera (extra-heterodiegética), dice, mira y escucha, cediendo la voz a sus personajes (diálogos), capaz de conocer lo que sienten y piensan (focalización interna variable); y así, de forma sutil y paulatina, constituye un lugar vital, in/moral,² desde donde contempla la vida. No se trata ni de una atalaya ni de un estrado, no es la distancia protectora de quien otea o describe ajeno, ni tampoco la superioridad de quien juzga o condena; tampoco la cátedra de quien pontifica o alecciona... consiste más bien en una tarima poco elevada desde donde reconoce lo conocido desde una mirada exenta de didactismos y de prevenciones. En lo que concierne al amor, describe el empuje de las olas del deseo, adivina sus envites y los giros que antes o después se desencadenan, y aprovecha sus corrientes con la madurez de quien ha surcado todos los mares y ha apostado –retomando el título– por equivocarse reiteradamente, con premeditación y alevosía, poniendo todo su cuerpo en ello.

De lo que sabe y puede ese cuerpo que vivió –y navegó– tanto y todo, queda ahora este testamento de relatos que cuentan historias de otrxs, desde la mirada madura y sabia de un yo que sostiene una perspectiva transversal reconocible, cada vez más, a lo largo de la travesía lectora de *Los amores equivocados*. Para cerrar este apartado, añadiré que este hecho podría constituir una explicación de la inclusión, a modo de clausura, de esa especie aparentemente extraña que es “Un cuento de Navidad”, que ya no parecería tan ajena en tanto que desvelaría,

² Se trata de un lugar afectivo y efectivo dado que dibuja un posicionamiento vital, un modo de pensar y actuar la vida que no sigue necesariamente la moral fijada; de ahí que pueda considerarse socialmente *immoral*, aunque esta no sea su pretensión: ni ir en contra de la moral ni transgredir *per se*. Tampoco podría calificarse de *amoral*, en tanto que sí supone un *pris partie* desde una concepción ético-filosófica comprometida con la vida y, sobre todo, con el deseo y el amor. Los amores son equivocados, para algunos sí para otrxs no. Lo importante –como en el film de Andrej Zulawski– es amar [*L'important c'est d'aimer*, 1975].

desde la voz narrativa extra-homodiegética,³ un yo responsable de la voz (de la mirada, de la escucha, de la posición, de la actitud,...) de los cuentos antecedentes, puesta de manifiesto en una situación dispar al denominador común de lo narrado hasta ahora –no trata de amor y sexo, o no de la misma manera–, la revelación de un ser particular, muy resistente a la culpa, a todas las culpas, que firma así una suerte de testamento literario sobre la pasión de vivir y amar... con la escritura.

Contra la culpa y el mito adoctrinador del amor romántico

Los amores equivocados desarrollan un portentoso abanico de modos de cómo desarticular la culpa, en todas sus formas y manifestaciones; de cómo resistirse a los intentos de culpabilización; o de cómo asistir (con mayor o menor impasibilidad y/o aprovechamiento) a los abscesos de culpa ajena. Así, por ejemplo, en “La Venus de Willendorf” asistimos a una concienzuda disección por parte de la narradora a propósito de la culpa y sus demostraciones, desde una diferencia de clase social (la burguesía frente a la aristocracia), de género-sexo (los hombres frente a las mujeres) e incluso de religión (catolicismo frente a protestantismo). La cita es extensa pero merece indudablemente la pena porque da buena cuenta del tratamiento que recibe el motivo de la culpa al que acabo de aludir, así como de la voz narradora que he descrito con anterioridad y a la que me referiré más adelante, a modo de cierre:

¿Qué estado era este? Era el estado de sentimiento de culpa por amar, ser amada, gozar, hacer gozar a otra mujer. Algo muy femenino. Me pregunté si en la época de la Venus de Willendorf (tres mil

³ Remito al último apartado de este texto, titulado “Posliminares”, donde abundo en esta cuestión. Como se argumentará, no se trata de una asunción identitaria identificadora: Peri Rossi gusta de *equivocar* a sus lectorxs, amorosamente, y juega a confundirse con sus personajes. Confiesa a Rubén Abella que le divierte imaginar las conjeturas de quien lee a propósito de hasta qué punto el cuento se basa o no en una experiencia de la autora (Abella 29).

años antes de Cristo) las mujeres no sabían sentir otra cosa, tampoco. [...]

El psicoanálisis y la psicología han hecho mucho daño a la pequeña burguesía. Mi amante pertenecía a esa clase mezquina, corrupta, hipócrita y cobarde. Siempre he preferido a la aristocracia: no conoce el sentimiento de culpa. Pero mi reserva de aristócratas estaba casi agotada. [...]

Los hombres suelen pagar con dinero sus fantasías eróticas. Quieren acostarse con Sharon Stone y van a un prostíbulo de lujo donde le proporcionan una réplica bastante aceptable.

Como no soy hombre sino una atractiva mujer de treinta y ocho años, pago con asistencia psicológica. Intento desculpabilizar a mis amantes de clase media, pero una sesión de psicoanálisis dura a lo sumo cuarenta y cinco minutos; las que yo brindo en cambio, suelen superar esos minutos. A veces duran tardes enteras. O días.

La Venus de Willendorf no parecía muy convencida de su inocencia. Había gozado mucho esa tarde, ahora tenía que pagar por ello. Súbitamente recordé que me había dicho que su hermano era cura. Sacerdote. Y ella, católica, aunque no practicante, que es una manera muy cómoda de serlo, Qué extraño. Las luteranas suelen ser más propensas al sentimiento de culpa que las católicas, porque éstas pueden confesarse, y ser absueltas, un buen mecanismo para desembrazarse de la culpa. En mis treinta y ocho años me había acostado con tres o cuatro católicas, pero solo con una luterana. No por prejuicios, sino porque no conocía a más. (Peri Rossi 2015, 122-24)

Asociado a la culpa, otro *leitmotiv* que atraviesa el volumen es el del amor y su relación (¿equivoco?) con el deseo o, simplemente, el sexo. Si algún modelo de amor queda desarmado y deviene insostenible como tal es, sin lugar para la duda, el *amor romántico*. A pesar de ser el patrón amoroso más apuntalado desde los discursos hegemónicos, su presencia es minoritaria en la recopilación (aunque, como la del ciprés, su sombra es alargada), y podría decirse que deviene el más equivocado de todos los amores a juzgar por el relato que da título al volumen.

En efecto, “Los amores equivocados” nos muestra que el amor romántico y sus atributos –entre ellos el libre albedrío o la idea de que el amor verdadero está predestinado y todo lo puede– es eso, un cuento, y lo que importa en los cuentos es precisamente el relato. De todos los que conforman el libro, es de los pocos cuya trama abarca una historia extendida en el

tiempo y el espacio. La semilla del cuento surge en Montevideo, cuando una joven de diecinueve años pierde la virginidad con un hombre de treinta, antes de que él parta a Barcelona, con el fin de establecerse allí: “Le prometió que iría a buscarlo, aunque él se ríe de manera condescendiente: tenía treinta años y la suficiente experiencia como para saber que aquello que se dice en una noche de amor es tan apasionado como frágil, escrito en la marea del deseo” (Peri Rossi 2015, 29). Sin embargo, dos meses después, se la encuentra en el Drugstore de Paseo de Gracia. Lo inusitado de la ocasión que pilla desprevenido al hombre no parece compartirlo la mujer.

—Sabía que te iba a encontrar —afirmó ella, con seguridad, ante su sorpresa. Nunca había tenido certezas. Interpretó el encuentro como una señal del azar, pero también, como una responsabilidad. ¿Cómo era posible que esta jovencita que se le había entregado tan espontáneamente una noche de amor en Montevideo hubiera cruzado el océano solo para buscarlo? ¿Qué clase de certidumbres —desconocidas por él— la animaban? ¿Era inocencia o una clase de sabiduría que nunca había alcanzado? (Peri Rossi 2015, 30)

Los elementos del relato están servidos. El amor *certero* del que ella da muestras equivoca *acertar* con *ser cierto*; confunde qué pertenece a un saber y qué a la inconsistencia de un discurso que invoca una predestinación de los amantes (la media naranja); y, lo que es peor, disuelve para el protagonista *equivocado* el trago de la culpa con el azucarillo de la responsabilidad, con varios toques de vanidad y autocomplacencia a partes iguales:

Le pareció que podía agradecerle todo ese amor y esa certeza sintiendo responsabilidad. La responsabilidad que su padre nunca había tenido, aunque hiciera con ella cosas que no hubiera hecho con su padre. ¿Acaso la responsabilidad no era un componente del amor? (Peri Rossi 2015, 32)

De este modo la pareja se establece en Barcelona; se casan, deciden no tener hijos, medran en sus trabajos (especialmente la protagonista):

[...] y durante todos esos años ella contaba a quienes quisieran oír y también a quienes no querían la historia de su gran amor: cómo se había enamorado de él, cómo lo había encontrado por azar, cómo consiguieron sobrevivir gracias a su trabajo en el Drugstore y los pequeños hurtos. La gente la escuchaba con sorpresa y admiración: eran oriundos, no habían viajado nunca, sus parejas eran convencionales, nadie había hecho nada extraordinario por amor. (Peri Rossi 2015, 32)

Ni siquiera cuando termina la dictadura militar regresan a Uruguay. Él le ha sido infiel en numerosas ocasiones, sin remordimientos, por tratarse de “ligues pasajeros”. En una ocasión se enamora insospechada y perdidamente de una francesa y pasa una semana inolvidable con ella en Llafranc: “Bogar, amar, olvidar, navegar le parecieron etapas del mismo viaje: ella le propuso abandonar a su mujer, vivir en París, tener un hijo, *compromis*, dijo ella, pero él, aturdido, rechazó la idea” (Peri Rossi 2015, 34). La relación entre los protagonistas discurre como sigue:

No le dijo nada a su joven esposa, le pareció algo que debía mantener para sí mismo, pero la relación iba deteriorándose aunque él no sabía si a causa del paso inevitable del tiempo o por el deseo y el amor por la francesa que todavía lo asaltaba a veces y lo sumía en la melancolía. Pero tenía la conciencia tranquila: la inyección de vitalidad y de alegría que le dio su amor por la francesa estaba compensada por la sensación de que permaneciendo al lado de la mujer que siempre lo había amado pagaba la deuda contraída una noche ardiente, en Montevideo, y renovada en Barcelona. Él no iba a ser como su padre. (Peri Rossi 2015, 34)

Ya ha sido como su padre tratando de no ser como su padre. Él se centra en escribir una novela cuyo argumento nos resulta familiar y que tampoco da a leer a su mujer.

Peri Rossi cierra, magnífica e implacable, “Los amores equivocados” con una narración singulativa y una escena, durante una *soirée* que la pareja ofrece en su casa a un matrimonio portugués, amigo de la mujer. Entre los temas que surgen durante la velada están los fados (la invitada es cantante de este género) y Lisboa, la ciudad blanca, que a él le recuerda demasiado a Montevideo:

Sorprendentemente, su mujer dijo que a ella, en cambio, le atraía mucho Lisboa. Nunca habían estado juntos en esa ciudad, ni hablado de ella, o quizás él no prestó atención.

—[...] La primera vez que la vi —dijo ella— pensé seriamente quedarme a vivir en ella.

—¿Cuándo fue eso? —preguntó el invitado.

—Cuando me fui de Montevideo —respondió su mujer—. Era muy joven, entonces, tenía solo diecinueve años, y mucha sed de aventuras, de ver mundo. Necesitaba un pretexto para irme de la ciudad donde nací; estaba harta de mi familia, no me gustaba pensar que pasaría allí el resto de mi juventud. El barco tenía como destino Barcelona —agregó—, pero cuando repostó en Lisboa y tuve cinco horas para recorrer la ciudad, me gustó tanto que deseé quedarme allí.

—¿Por qué no se quedó? —preguntó, interesado, el productor.

—El billete tenía como destino Barcelona y mis maletas estaban en la bodega —explicó ella— En realidad, una ciudad u otra me daba lo mismo, solo quería huir de Montevideo, que nunca me gustó. Son cosas que se pueden hacer cuando se es muy joven —se excusó—. No lo volvería a hacer, aunque si lo hiciera, me quedaría en Lisboa —dijo. (Peri Rossi 2015, 37-38)

La confesión hunde al protagonista que espera encontrarse a solas con ella para interrogarla; desubicado, desposeído, huérfano y, por descontado, desorientado al verse sin su punto de anclaje vital: “—No —insistió él—. Nunca me lo habías dicho, ni lo habías contado delante de mí —insistió él—. ¡Siempre has dicho que viniste a Barcelona detrás de mí, por amor!” (Peri Rossi 2015, 39). Se siente defraudado: él se ha creído su propio cuento de amor que todo lo puede, en los cauces de una responsabilidad que es antídoto de la culpa y camufla la incapacidad de vivir. El protagonista trabaja en una editorial leyendo manuscritos y dirimiendo si merecen ser publicados. Su criterio profesional se ve ofendido por haber comulgado, con las ruedas de molino de una ficción en forma de relato bien armado, la misma historia que él secretamente trata de dar forma de novela. La pregunta no puede no ser formulada:

—¿Por qué entonces, en público, siempre cuentas la historia del gran amor? —preguntó él, como si se tratara de una encuesta para conseguir trabajo.

—Porque es una buena historia —dijo ella—. Muy teatral, muy lírica, muy romántica, con la pérdida de mi virginidad, tu sentimiento de culpa, el trabajo en el Drugstore, los robos en el Corte Inglés. ¿Nunca has pensado en escribirla? Ganarías dinero. Los lectores en el fondo son muy ingenuos. Quieren leer historias que les hagan olvidar la mediocridad de su vida cotidiana, de la rutina. Si no la escribes tú, quizás la escriba yo. (Peri Rossi 2015, 39-40)

La respuesta inscribe para siempre la imposibilidad del retorno, condenado a *errar* retrospectivamente. Tan solo la novela, en la fase final de escritura, puede redimirle. Tal vez por ello, junto a los celos y al rencor, el protagonista se aferra a ella: la escribirá “Solo para que ella no la escriba, se dijo, rencoroso, y apagó la luz de su lado de la cama” (Peri Rossi 2015, 40).

El *excipit* es magnífico: hay un lado de la cama —dos lados exactamente— y ya no una cama para dos. El desencuentro es irreversible, con el derrumbe de la historia cae irrevocablemente el mundo en común. Lo que les unía era ese cuento iterativo que trataba de amor, pero con el que se ponían en marcha los mecanismos y los valores socioculturales establecidos, gracias al motor de la credulidad y la ingenuidad de quien lo escucha e incluso, de quien lo vive.

La des/orientación de quien erra

Equivocarse no es exactamente *errar*; el primero estaría más cercano al *desacierto* mientras que el segundo se acomodaría más precisamente al *no acierto*. Pese a este matiz, la desorientación da muestras de acompañar a ambos: *errar* significa también vagar sin rumbo. A tenor de la colección de *amores equivocados* que recopila en este volumen Peri Rossi, estos surgen muy a menudo a partir del encuentro mayormente fortuito de dos seres des/orientados que se re/orientan el uno con el otro (aunque sea para equivocarse), como acabamos de ver en el relato que da título al libro, a partir del motor del deseo amoroso-sexual (y sus equívocos y equivocaciones).

En su breve ensayo *Desire/Love*, Laurent Berlant da cuenta de la dimensión espacial del deseo:

[...] the attachments that desire engenders constantly reorganize the body into state(s) of “becoming”, which in turn radically reshape the body as an erotic zone, a zone of meaning, value, and power. [...] In this view, desire attaches itself to forms that, in turn, have an impact on the desiring subject, reorganizing its self-relation, changing the form and the spaces of its desire. (Berlant 2012, 64-65)

Cabe añadir, además, que uso el término *orientación* con intención, en la línea en la que Sara Ahmed lo acuña en su magnífico ensayo *Queer Phenomenology. Orientation, Objects, Others*, publicado en 2006. Ahmed, una autora de indiscutible referencia en la teoría de las emociones, juega con la polisemia de la expresión *to be orientated*, una ambigüedad nada gratuita a su justo entender, ya que los usos entrecruzados señalan vías de pensar y analizar. En principio, *estar orientadx* implica cuestiones de relación entre un cuerpo y el espacio:

If we know where we are when we turn this way or that way, then we are orientated. We have our bearings. We know what to do to get to this place or to that place. To be orientated is also to be turned toward certain objects, those that help us to find our way. These are objects we recognize, so that when we face them we know which way we are facing. (Ahmed 2006, 1)

Son los denominados *puntos de anclaje*. Sin embargo, el término se usa igualmente en terrenos aparentemente dispares como es el de la *orientación sexual*. Subrayo lo de *aparentemente*, porque como se pregunta Ahmed:

What does it mean for sexuality to be lived as orientated? What difference does it make “what” or “who” we are orientated toward in the very direction of our desire? If orientation is a matter of how we reside in space, then sexual orientation might also be a matter of residence; of how we inhabit spaces as well as “who” or “what” we inhabit spaces with. (Ahmed 2006, 1)

Son esos *otros* del título de Ahmed que acompañan los *objetos* en la orientación o desorientación del *yo*. Esta tríada

—que bien podría traducirse en el contexto textual-sexual como yo/otrx/fetiché⁴ atraviesa *Los amores equivocados*. Si bien el diálogo íntimo con el texto de Ahmed resultaría a todas luces enriquecedor, no voy a tratar de *aplicar* al conjunto de cuentos de la escritora uruguaya el enfoque fenomenológico de intencionalidad emocional que la profesora británica teje con tanto acierto. Su planteamiento me brinda (y devuelve a) lo que en otros trabajos míos constituye un eje vertebrador: la centralidad de un cuerpo interfaz de *afectos* que actúa (y eso incluye *sentir* y *pensar*) y produce / recibe *efectos* en sus des / re / orientaciones.

[...] emotions are directed to what we come into contact with: they move us “toward” and “away” from such objects. So, we might fear an object that approaches us. The approach is not simply about the arrival of an object: it is also how we turn toward that object. The feeling of fear is directed toward that object, while it also apprehends the object in certain way, as being fearsome. The timing of this apprehension matters. For an object to make this impression is dependent on past histories, which surface as impressions of the skin. At the same time, emotions shape what bodies do in the present, or how they are moved by the objects they approach. (Ahmed 2006, 2)

El cuerpo (deseante / deseado) es la interfaz que afecta y es afectada, el lugar cognitivo donde un *yo* construye el mundo, la frontera donde se encuentran el adentro y el afuera, donde se borran las lindes del *yo*, en la confusión —¿equivoco?— con la alteridad (lxs otrxs, los objetos). Y también los tiempos se confunden en ese cuerpo emocional, presente y pasado se entrelazan de forma indiscernible (lxs revenantes, lxs replicantes, los fetiches). Cualquier encuentro pone en marcha este funcionamiento corporal emocional y, en *Los amores equivocados*, ellos se convierten en los motores de los relatos. Los encuentros son de órdenes distintos. Podríamos distinguir entre aquellos que tienen lugar de forma no prevista y probablemente serán con-

⁴ El *objeto* puede leerse como *fetiché* en tanto clave de la orientación del *yo*, puesto que en él se depositan las fantasías y, a modo de prótesis, él substituye algo perdido o ausente (una parte de un cuerpo, una experiencia de amor o de sexo, una clave de lectura...). El objeto-fetiché-prótesis es la materialización de lo *revenante*, y de una condición *replicante*, por supuesto.

fluencias puntuales, más o menos fugaces, entre dos cuerpos emocionales, de aquellos otros encuentros que muestran ser (o querer ser) iterativos, que poco a poco confieren el *atrezzo* de sus propios escenarios.

La mayoría se avendría al primer tipo. “Ironside” y “De noche, la lluvia” parten de una misma anécdota: alguien conduce un vehículo y recoge en el camino a una autostopista. La voz narrativa recurre, en ambas ocasiones, a una focalización interna variable en el dueto protagonista. La resolución será distinta: ya hemos visto cómo el camionero del relato inaugural del libro resuelve el dilema moral que le representa contribuir en convertir a una niña en prostituta; por su parte, para la mujer de treinta y ocho años que recoge a una joven de diecinueve en medio de una brutal tormenta, la coincidencia le deparará al menos la promesa de una velada más halagüeña (si es capaz de aceptar sin culpa la propuesta de la joven sentada a su lado, una vez ya ha sabido que su pareja no va a ir a pasar la noche con ella):

De pronto sintió un ardor y una alegría. Un ardor y una alegría. El ardor parecía en el cerebro, pero posiblemente estaba también en otras vísceras, en el hígado, en el corazón, en la vesícula biliar... y la alegría era la noche húmeda, la lluvia, los besos de la muchacha, mi madre me dijo que no hiciera nunca autostop, y a mí la mía me dijo que nunca recogiera a una vagabunda... Bonita palabra, fíjate, querida: vagar por el mundo, vagar el mundo. ¿Así que traduces? ¿A poetas también? No, la poesía no se puede traducir. Cómo que no. Marianne Faithfull dice “La soledad es triste”, pero esta noche ni tú ni yo estaremos solas, te lo prometo, me lo prometes, estaremos juntas. (Peri Rossi 2015, 68)⁵

El sexo, el afecto, contra la soledad, ¿y por qué no? Ya me he referido al texto titulado, precisamente, “El encuentro”, en el que el narrador y su amigo, en orden inverso, acaban huyendo despavoridos ante *la mujer de su vida* (que es la misma o

⁵ El uso del discurso indirecto libre subraya la proximidad de ambas mujeres, su fusión y confusión; así como no es gratuito que sea Marianne Faithfull quien cante, llenando de fe y confianza plena –como su apellido indica– el encuentro de esa noche desafecta.

intercambiable para ambos). En efecto, este breve relato recoge dos de los encuentros más fugaces de todo el volumen, sin que haya visos de que se repitan otra vez (los encuentros, porque ya se ha visto que la mujer de la vida sí). Todo parece apuntar a que tampoco habrá bis para los protagonistas de “Todo iba bien”. El verbo *ir* se conjuga en pretérito imperfecto en el título puesto que la historia narrada, como ya se apuntó más arriba, es la de cómo se tuerce una primera cita sexual entre un hombre y una mujer cuando la palabra “puta” convoca en cada unx recuerdos y fantasías que no casan con las del otro / de la otra.

Aunque no se trata de dos desconocidos en su primer encuentro en el caso de “Un maldito pelo”, va a ser con toda probabilidad el último, puesto que de nuevo en la narración se desarticula la posibilidad de repetir con otra cita, esta vez por cuestiones aparentemente físico-mecánicas: en el transcurso de un cunnilingus, el protagonista masculino está a punto de sucumbir ahogado por un pelo púbico (casi) letal de su amante Claudia. La situación, referida con dilación de angustia ascendente por la voz narradora, desemboca en que él termina por morder a la mujer, por lo que ella saca la siguiente conclusión (en todos los sentidos de la palabra):

—¿El próximo jueves? —preguntó él para fijar la cita.

—No, querido —dijo ella—. Me gustaría conservar mi clítoris y no ser infibulada por un macho apasionado.

Cuando Claudia se fue, se lavó los dientes.

En la pila blanca del lavabo, un vello negro, levemente ondulado, flotaba, como un pez en el agua. (Peri Rossi 2015, 87)

Justo el movimiento contrario dibuja el relato que le sigue en *Los amores equivocados*: un primer encuentro sexual entre una alumna de los primeros cursos de universidad (Estefanía, de 18 años) y una profesora de mediana edad (46 años), que se aventuraba puntual, transitorio y contingente (al menos para la mujer madura, quien está emparejada con Elvira), y que pasa a convertirse en algo cercano al asedio cuando la joven e inodora amante se muestra muy resuelta a tomar posesión oficial del cargo:

De pronto se dio cuenta de que se le hacía tarde. Iba a perder la clase de las cuatro, y hoy no quería faltar.

—Tengo que irme, Estefanía, se me ha hecho tarde. Discúlpame, pago en la caja y me marchó. Lo siento.

—Lo sé —dijo ella—. Me quedo a tomar un postre. Te espero en tu casa, a la noche —respondió.

—¿Qué has dicho? —gritó ella asombrada.

—No te preocupes —respondió—. Ya cogí la llave que había al lado de Apollinaire, la que tenías en la estantería. En cuanto a Elvira, descuida. Pillé su número de tu móvil, mientras te vestías. Yo la llamo esta tarde y se lo cuento todo. (Peri Rossi 2015, 108-109)

El cuento se titula “La escala de Lota”, en referencia a la relación que la poeta norteamericana Elizabeth Bishop mantuvo con la arquitecta brasileña Lota de Macedo Soares.⁶ Por ello, el nombre propio del título del relato es, de hecho, un nombre ajeno que invoca en el transcurso de los acontecimientos la profesora universitaria, sin compartirla con su joven amante,⁷ con quien la separa el abismo de un mundo entero, patente en los ritos que acompañan su intercambio sexual:

Intentó murmurar algo (“me gustas cuando callas”: una redundancia, tratándose de la chica) pero ella volvió un momento el rostro, insatisfecha, y le dijo, en voz baja: “Si hablas no me puedo concentrar”, y esa frase la sorprendió más aún. O sea, debía concentrarse. ¿En qué? ¿Amarse no era la máxima concentración? ¿Los cuerpos no eran, en definitiva, el lugar de toda concentración? (Peri Rossi 2015, 96)

Una atención distinta merecen los encuentros de “Confesiones de escritores” y “Ne me quitte pas”, donde opera estructuralmente la triangulación (como parece que operaba secretamente en los propósitos de Estefanía). El primero se ubica

⁶ Esta relación fue relatada, en forma de novela, por Carmen L. Oliveira en 1995, publicada en portugués en 2002 y traducida al español en 2009: *Flores raras y banalísimas. La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares*.

⁷ “Era así, las sensibilidades variaban de una persona a otra, y la primera vez había que descubrir de qué se trataba. Ella la llamaba la escala Lota, que era el nombre de una brasileña que se había enamorado de Elizabeth Bishop y consiguió hacerla feliz durante algunos años” (Peri Rossi 2015, 92).

en el transcurso de una rueda de prensa que ofrece un escritor al lado de su agente literaria. Focalizando internamente en ambos, el texto da cuenta de los juegos de seducción entre el creador y una periodista, esos escarceos públicos (que excitan precisamente por eso, porque tienen lugar públicamente) previos al sexo, que se ven favorecidos –parece– por la erótica que acompaña al ser escritor:

“Hay que ver la facilidad que tiene para ligar”, pensó la agente, con envidia. No se lo explicaba. Ella lo conocía bien. Era flaco, feo, hipcondríaco, estaba lleno de manías y vestía como un adolescente de instituto. Como David Foster Wallace, que se había ahorcado vestido con el mismo chándal que los estudiantes a los que daba clases en la universidad. ¿Tendría algún significado eso? Seguramente ligaba por su manera de hablar. ¿Qué ha dicho acerca de la realidad? Ah sí, había dicho que huía de ella escribiendo. (Peri Rossi 2015, 115-16)

Sin embargo, los feudos de una agente literaria no son ajenos a la erótica del poder: nuestra protagonista “elegirá” a un joven periodista muy interesado (en todos los sentidos del término) y un tanto desorientado, que hábilmente reconducirá hacia su cama.

—Tengo una habitación reservada en el hotel Club de Roma –agregó–. Es para los escritores visitantes, pero podríamos hacer una excepción...
—De acuerdo –dijo él–. Solo tengo que hacer un par de llamadas y quedo libre –dijo, y cogió el móvil del bolsillo de su chaqueta. Ella hizo lo mismo con su móvil. Hablaban uno frente a otro, pero sin escucharse; arreglaban sus asuntos, fueran laborales o personales. Él terminó primero; seguramente ella era una mujer más ocupada. Justo cuando el ascensor dorado del hotel Club de Roma llegó a la planta baja se encontraron. El autor iba con la periodista madura. La agente, con el joven escritor inédito. Como si hubieran llegado a un acuerdo, no se saludaron. (Peri Rossi 2015, 118)

El cuento me parece interesante porque los encuentros sexuales fugaces suceden como una especie de muletas para la relación entre el escritor y la agente, quienes no obstante y forzosamente mantienen una relación íntima, aunque no sexual.

La intimidad deviene, a la luz de la teoría de las emociones, otro de los conceptos claves desde los que se puede recorrer *Los amores equivocados*. En esta línea, los trabajos de Lauren Berlant, especialmente *Intimacy* (2000), resultan muy oportunos, en tanto que la intimidad es también un concepto relacional especial que se establece espacialmente en vinculación con los objetos y los sujetos hacia los que nos orientamos. Como observa Berlant:

To intimate is to communicate with the sparest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity. But intimacy also involves an aspiration for a narrative about something shared, a story about both oneself and others that will turn out in a particular way. Usually, this story is set within zones of familiarity and comfort: friendship, the couple, and the family form, animated by expressive and emancipating kinds of love. (Berlant 2000, 1)

La economía comunicativa que construye la narrativa de la intimidad viene acompañada a menudo del silencio elocuente. Es también desde el silencio y la triangulación en que se desarrolla el relato “Ne me quitte pas”, en el que seguimos una sesión de análisis que mantiene un psicólogo de cuarenta y tres años con un paciente que no consigue recordar el rostro de la que fue su amante y por la que confiesa sentirse enamorado. La desvinculación entre ambos hombres, como exige la profesión, y la profesionalidad del analista se ven contrapunteadas por los pensamientos de este a propósito de Javier, su joven amante de diecisiete años. Peri Rossi, a través de la voz narradora, sostiene magistralmente el entrecruzamiento tácito de ambas situaciones-pensamientos y convierte el texto en una reflexión sobre el recuerdo, el olvido, el abandono y la pérdida. Igor Caruso es una de las claves;⁸ otra, por supuesto, el clásico de Jacques Brel:

⁸ Hay una referencia explícita al ensayo *La separación de los amantes*, que apareció en traducción española de Armando Suárez y Rosa Tanco, en 1969, un año después de la publicación del texto origen en alemán.

Igor Caruso había observado también que quien abandona a la persona a la que ama se siente muchas veces abandonado. Quizás abandona porque alguna vez tuvo el temor de que lo abandonaran, o porque presiente que va a ser abandonado, o porque se cansó de temer. Javier le decía: “No voy a dejarte nunca, nunca”, con la firmeza que solo se puede tener a esa edad. Y él sonreía con una tristeza imperceptible para el muchacho. (Peri Rossi 2015, 71-72)

Por último, habiendo comentado pormenorizadamente el relato “Los amores equivocados” en el apartado anterior, antes de concluir el presente, queda hacer referencia a dos cuentos anteriormente citados, por la elección de una voz narrativa extra-homodiegética: “La Venus de Willendorf” y “Un cuento de Navidad”.

Como ya se apuntó, el primero en un escenario de pos-relación sexual, durante una de las citas habituales entre dos mujeres amantes (la narradora y Carmina), en un momento en que el conocimiento mutuo fruto de los encuentros iterativos permite desatar las fantasías y los fetiches, con premeditación y alevosía: ahí están el afiche de la Venus de Willendorf y el tapado de visón. Cabe añadir también que, desde la perspectiva del análisis del encuentro de dos cuerpos re/desorientados como leitmotiv que recorre el volumen, el relato que lo concluye –“Un cuento de Navidad”– vuelve a irrumpir en escena desde el extrañamiento, dado que en él se hace patente más bien un desencuentro vital al hilo de una conversación telefónica con su hermana. Y justamente por la extrañeza que imprime en el volumen, por motivos distintos, este es un relato liminar y clave, por lo que voy a cometer la osadía de centrar en él, tal vez paradójicamente, la conclusión inconclusa que va a dar en el punto final de estas páginas.

Posliminares: la apertura del cierre o el legado de Peri Rossi

De nuevo la (¿misma?) pregunta: ¿por qué “Un cuento de Navidad” al final de *Los amores equivocados*? ¿Cómo se relaciona con el resto de los cuentos? ¿Cómo puede interpretarse

su particularidad, su diferencia y su diferimiento? ¿A dónde nos lleva o qué nos señala (si es que algo señala) a modo de conclusión del libro?

Plantearse estas cuestiones tal vez esté fuera de lugar, puesto que en ningún momento este libro de relatos evidencia de forma explícita querer establecer nexos entre las piezas que lo conforman. Los cuentos están escritos en momentos distintos y se leen independientemente; no hay entrecruzamiento de personajes, y el título del libro proviene de una de las narraciones: a pesar de no titularse *Los amores equivocados y otros relatos* (no suelen juzgarse oportunos este tipo de títulos, desde el punto de vista de la promoción editorial), quien lee el conjunto no recibe pistas explícitas a propósito del alcance del sintagma; o, dicho de otro modo, que *tan otros* son los amores de los otros cuentos en cuanto a la equivocación del que le da título. Por todo ello (y por otras cuestiones que me callo), tal vez sería más prudente no escribir las páginas que siguen aunque, como es evidente, lo voy a hacer y ruego que se excuse mi desacierto, que sin duda se deberá a un amor equivocado a la literatura en general y muy especialmente a la de Peri Rossi.

En tanto que autora implícita de *Los amores equivocados*,⁹ Peri Rossi es una escritora de larguísimo recorrido e infinidad de intertextos. Se trata, además, de una narradora que ha practicado con asiduidad a lo largo de su vida el género de la poesía. Tengo para mí que alguien poeta es siempre y ante todo poeta, que en el conjunto de su escritura ama la palabra precisa y la justeza del decir; en el texto poético no puede faltar ni sobrar nada: una economía que rige también el relato.

⁹ Tal vez por ello, a estas alturas, me atreva a contravenir ciertos enfoques teóricos para indagar sobre su presencia/ausencia en mi texto. Siguiendo la definición de Wayne Booth y sus posteriores derivaciones y aplicaciones narratológicas, el *autor implícito* vendría a ser la idea de autor que se deriva de la lectura de un texto, y/o del conjunto de la obra de este autor. Es, por lo tanto, en el caso de Peri Rossi, un concepto que bebe de *Los amores equivocados* pero no solamente de este libro y que, de hecho, conecta este volumen con el resto de la obra de la escritora uruguaya así como con las escenografías autorales que acompañan y conforman la firma textual y corporal *Cristina Peri Rossi* (entrevistas, fotografías, paratextos varios...).

Los cuentos de *Los amores equivocados* son muy carnales, pero retóricamente descarnados. Las descripciones más prolifas suelen ocuparse de las prácticas sexuales, mientras que la acción avanza mediante párrafos sumariales, donde las palabras son elegidas minuciosamente (limitándose a los adjetivos necesarios), que se entrecruzan con escenas dialogadas. En los paratextos que han acompañado la aparición del libro, fundamentalmente en las entrevistas que ha ofrecido para los medios, la escritora de Montevideo apunta al tema compartido del volumen. Así, en las páginas de *El Mundo*, le cuenta a Matías Néspolo: “Amar nunca es equivocado, es la expresión máxima de nuestro yo, no de nuestro ego. El que ama vive la mayor intensidad emocional, sentimental y sensorial, por eso los cobardes y los egoístas no aman” (Néspolo 2015).

“Los amores cobardes no llegan a amores, ni a historias, se quedan ahí. Ni el recuerdo los puede salvar. Ni el mejor orador, conjugar”, canta el cubano Silvio Rodríguez en *Una mujer con sombrero*. Peri Rossi lo había señalado ya en *El País*: “Lo acertado es amar. Amar para mí es la dimensión más profunda de nuestro ser” (Villamor 2015). Los amores, pues, pueden ser equivocados, pero amar no lo es. Además, ¿equivocados para quién? En diciembre de 2015, Peri Rossi da pistas sobre el hilo conductor: “Lo que la sociedad convencional considera amores equivocados” (Villamor 2015), algo que ya había referido en noviembre del mismo año a Matías Néspolo, como este recoge en *El Mundo: Los amores equivocados* comprende amores asimétricos socialmente inaceptados. Sin embargo –y es fundamental–, la mirada con la que Peri Rossi hilvana este collar de perlas amoroso-sexuales contra la norma no es la de la denuncia sino, sobre todo, la de la celebración sin ninguna carga de culpa: “Mi objetivo era atrapar el momento de una fascinación, de una seducción inesperada, imprevisible, con ese componente mágico e irracional del enamoramiento, que se cree recíproco y las revelaciones y los equívocos que se producen”, afirma (Néspolo 2015).

En un artículo de prensa, aparecido en *El Periódico de Barcelona* el 2 de julio de 1989, Peri Rossi se preguntaba “¿Qué pasa con el amor?” y la por entonces recién autora de la novela *Solitario de amor* ya apostaba por una concepción parecida:

El deseo es un enigma al que damos distintas respuestas a lo largo de la vida, con la esperanza de que alguna vez esa respuesta sea definitiva, alarmados y sorprendidos cada vez que el deseo traiciona nuestro pensamiento, nuestra coherencia. Es, a pesar de todo, la única manera de estar vivos: deseando. (Peri Rossi 2005, 388)

La apuesta por la fascinación y la fantasía acompaña tanto la poética del amor-deseo como el deseo-amor a la escritura. Un credo como el siguiente: “Creo en la fascinación de lo insólito, de lo inesperado, de aquello que no pasa ni por la conveniencia ni por la razón” (en Néspolo 2015), que la autora confiesa que abraza tanto la escritura como su vida. Como ha ocurrido en muchas ocasiones a lo largo de su carrera artística, la pregunta a propósito del contenido autobiográfico no tarda en llegar, a lo que una experta y no por ello menos irónica Peri Rossi responde:

Suscribo la frase de Flaubert, todo lo que imagino es de Cristina Peri Rossi y a veces la imaginación tiene tanta intensidad o más que lo vivido. Me divierte pensar en la curiosidad de los lectores, tratando de saber cuándo partí de mis propias experiencias y cuándo no. (Néspolo 2015)

El empeño por la libertad, la fantasía y la imaginación vitales y creativas (si es que es posible distinguir vivir y crear cuando se lleva una vida entera escribiendo) y, en este sentido, *Los amores equivocados* (2015) y el poemario *Las replicantes* (2016) constituyen un de Peri Rossi en diálogo, que –por supuesto– no nos ofrece instrucciones ni consejos, sino que con la literatura (más que no desde ella) nos invita a vivir-amar-escribir-leer sin culpa y sin miedo, lejos de las normas restrictivas y de los lugares comunes. Como la voz poética de “El amor es cursi II”:

Aquel eminente psicoanalista
Me había invitado a cenar a su casa
Junto a otras personas ilustres
–arquitectos, nuevos ricos y gente así–

a los postres los comensales le pidieron que hablara
un poco del amor

–había predominio de mujeres: de lo contrario,
los hombres le hubieran pedido que hablara de dinero–

el psicoanalista habló del amor
dijo que el amor neurótico busca la identificación
dos en uno
un solo ser en dos cuerpos
que el amor neurótico busca la simbiosis
borrar las diferencias no respetar las identidades

fue el momento en que me di cuenta
de que si el psicoanalista tenía razón

toda mi vida había estado equivocada
quizás yo seguía siendo una niña de pecho
que buscaba a tías a su madre en una noche oscura
sin luna

y posiblemente todo lo que había escrito hasta entonces
poemas, novelas, relatos
también estaba equivocado

Pero cuando entró su esposa
–hacía treinta años que estaban casados–

y la miró con desprecio no exento de condescendencia
pensé si este es el amor no neurótico
mejor me voy a casa a escuchar Chopin por Rubinstein
que hace llorar a las almas sensibles
de Twitter

Y me tomo dos whiskys y un diazepam diez
que es mi biberón nocturno
la teta que chupo antes de dormir
o de morir, lo mismo da porque ambos
–morir, dormir– están tan identificados y son tan simbióticos
como el amor que me gustaría sintieras por mí
como el amor que siento por ti.

(Peri Rossi 2016, 34-35)

No puedo desarrollar aquí un estudio comparativo de la voz lírica y la voz narrativa de los dos libros, íntimamente en relación, de la escritora uruguaya. Un análisis en esta dirección resultaría a todas luces enriquecedor, en aras de dibujar

un lugar enunciativo ambiguo que, en el caso que nos ocupa, hilvana el perfil enunciativo de voces narrativas y miradas focalizadoras en los textos. Hay algo compartido en todos esos lugares, el dibujo de un modo de entender la escritura y la vida, un filtro amplificador que –generoso, lúcido, cómplice, irónico, mordaz– nos hace más sabixs tras el viaje de la lectura.

El relato undécimo, que clausura la recopilación de *Los amores equivocados*, como ya se ha apuntado antes, recoge una conversación telefónica entre dos hermanas antes de Navidad, a propósito de la relación y el cuidado de la madre, sobre todo cuando ambas supuestamente hayan fallecido. “Un cuento de Navidad” emerge, pues, al final, y contribuye poderosamente a acercar la figura de la autora implícita Cristina Peri Rossi al último relato y, por contagio de la mirada compartida, al conjunto de todos ellos. Esto ocurre a través de varios mecanismos de los que voy a destacar tres.

En primer lugar, el *contenido* del cuento, por el que se pueden establecer paralelismos no solamente con el lugar de enunciación del libro sino concretamente con datos biográficos de la autora *real*.¹⁰ La protagonista es una *semblable* de Cristina Peri Rossi. Sabemos además que, lamentablemente, la hermana de la autora murió en junio de 2011, y la madre de ambas –Julietta Rossi– en agosto de 2015. No es esa la única coincidencia; sirva como botón de muestra de lo que bien puede constituir un homenaje literario al amor equivocado de hermanas. Pero no es ese el único amor del texto.

En segundo lugar, cabe apelar a un intertexto: el relato “Primer amor”, publicado en *Madres e hijas*, la antología a cargo de Laura Freixas, y que constituye el primer capítulo con el que abre su reciente texto *autobiográfico*, titulado *La insumisa* (2020). La relación con la madre como primer amor, desarrollada en este relato, subraya y acentúa la legitimidad de la presencia de “Un cuento de Navidad” dentro de *Los amores equivocados*

¹⁰ El sintagma “autora real” no discurre dissociado de la ficción. Este planteamiento no se ha hecho explícito desde un enfoque teórico, pero atravesía la lectura que propongo de *Los amores equivocados* por completo.

(recordemos que son socialmente equivocados). En ese cuento, aparece en escena la hermana:

Miré, con curiosidad, hacia el interior de la cuna. Observé atentamente. No tenía prejuicios, pero tampoco estaba dispuesta a entusiasmarme por algo que no valiera la pena. La beba balbuceó algunos sonidos ininteligibles. Era lo peor que podía hacer ante alguien que amaba el lenguaje como yo. Elevé la cabeza significativamente hacia mi madre, y le pregunté (o casi afirmé):

—¿No habla?

—No —respondió mi madre.

Continué la observación. La beba estaba en posición horizontal, en la cuna, y sus piernas eran cortas y muy delgadas: con esas piernas, difícilmente podría correr a mi lado.

—¿No camina? —volví a preguntar.

—No —respondió mi madre.

La cosa parecía bastante desalentadora. Eché una última mirada hacia ese bulto informe en la cuna, y con una voz ya desesperanzada, hice la última pregunta:

—¿No sabe jugar?

Mi madre, que había aceptado con paciencia mi minuciosa observación, contestó:

—No. No sabe jugar. Es muy pequeña, todavía.

—Entonces, no me interesa —concluí, sin piedad, y me fui a realizar las numerosas tareas que me esperaban en el jardín y en la vida. (Peri Rossi 1996, 154-155)

Y aparece, por supuesto, el amor sostenido hacia la madre. Así concluye "Primer amor":

De modo que seguí amando a mi madre, aunque abandoné el proyecto de casarme con ella. También descubrí que podía continuar amándola y amar a otras personas, al mismo tiempo. Ella no siempre lo entendía bien. A veces, cuando la visitaba (ya había enviudado y mi hermana se había casado), insistía en el viejo proyecto de vivir juntas. Yo me defendía diciéndole que estaba enamorada de otra persona.

Ella bajaba la cabeza, con cierta desilusión, y decía: —Los enamoramientos son pasajeros.

Es completamente cierto. A lo largo de la vida, he tenido muchos amores intensos, apasionados. Después de un tiempo, cuando volvemos a vernos, no somos capaces de tomarnos un café. En cambio, cuando vuelvo a ver a mi madre, la alegría y la ternura son las mis-

mas. Tomamos café, reímos, paseamos, leemos juntas y escuchamos música. No sólo he crecido lo suficiente como para alcanzarla, sino que, a veces, yo soy la madre y ella es la hija. Ha sido nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres. (Peri Rossi 1996, 163-164)

En tercer lugar, quiero referirme a un paratexto de esta misma edición de *Los amores equivocados*, por la editorial Cálamo-Menos Cuarto, en la colección “reloj de arena”, dirigida por Fernando Valls. Se trata de la portada: en ella aparece un fragmento de la obra *Telephone Booths* (1967), del artista norteamericano Richard Estes, que puede verse en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.¹¹ Como destaca Paloma Alarcó en la ficha de la obra en la web del museo, sorprende en ella la presencia de personas, puesto que Estes suele gustar de paisajes urbanos desiertos en sus composiciones. No obstante, de esas personas conocemos poco y reconocemos menos: aparecen fragmentadas, absorbidas por el paisaje que no contemplan (puesto que le dan la espalda) pero que se les imprime en el cuerpo por gracia del reflejo del cristal y del metal de las cabinas telefónicas:

Gracias a la etiqueta de multitud metropolitana, estas personas han sido reducidas a meros significantes adheridos a unas cabinas telefónicas; como *bytes* de un ordenador o golpes de una máquina de escribir, ocupan su lugar y dan información. La vacuidad de esta información contrasta con la riqueza visual que el pintor ha impartido sin escatimar esfuerzos, construyendo una ironía artística profundamente tierna. (Updike, citado en Alarcó, s.f., s.p.)

Podría concluirse que la poética de *Los amores equivocados* es, en efecto, muy parecida. Cada cuento, una cabina donde acontece una vida (no vacua, pero singularmente común), a través sobre todo del diálogo y que, sin embargo, no vamos

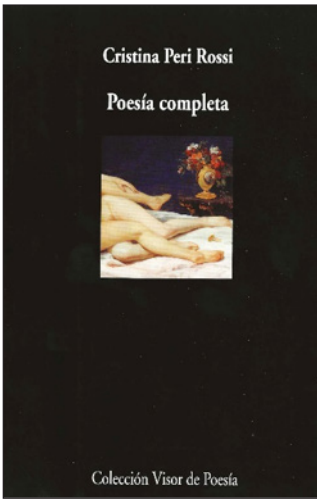
¹¹ Se trata de una obra muy apreciada por la autora. La cabina telefónica aparece referida en un poema sobre el exilio: “*Cabina telefónica 1975* / El exilio es tener un franco en el bolsillo / y que el teléfono se trague la moneda / y no la suelte / –ni moneda, ni llamada– / en el exacto momento en que nos damos cuenta / de que la cabina no funciona” (Véase Aventín Fontana (2011, 52-53).

a poder conocer en toda su dimensión; cada relato es un fragmento inconcluso pero autónomo, que cobra importancia en el conjunto sobre todo por aquello que lo contempla sin ser visto: esa mirada que ensarta los relatos a través de un modo de ver y de narrar; de pensar y sentir; de no juzgar; de ironizar; una mirada que en definitiva nos remite a la autora implícita, que rubrica, con esta sutil presencia, el legado de amor de Cristina Peri Rossi: su magnífica literatura.

Bibliografía

- Abella, Rubén (2015), "Un libro sorprendente, donde parece que la literatura y la vida se juntan". *Qué leer*, octubre (2015): 29. <http://www.rubenabella.net/wp-content/uploads/2013/03/Los-amores-equivocados-de-Cristina-Peri-Rossi-Resen%CC%83a.pdf>
- Ahmed, Sara (2006), *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham and London, Duke University Press.
- Alarcó, Paloma (s.f.) Colección Thyssen-Bornemisza http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/382
- Aventín Fontana, Alejandra M^a (2011), "Algunas notas para el exilio en la obra poética de Cristina





- Peri Rossi", *Revista de Filología Románica*, Anejo VII, 45-54.
- Berlant, Laurent (2000), *Intimacy*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Berlant, Laurent (2012), *Desire/Love*, Brooklyn, NY, Punctum books.
- Greco, Monica & Paul Stenner (2008), *Emotions. A Social Science Reader*, London, Routledge.
- Greg, Melissa & Gregory J. Seighworth (2010) *The Affect Theory Reader*, Durham & London, Duke University Press.
- Néspolo, Matías (2015), "Cristina Peri Rossi disecciona la pasión amorosa en relatos reunidos en *Los amores equivocados*". <http://www.elmundo.es/cultura/2015/11/13/56453eacca4741c1648b4663.html>
- Oliveira, Carmen L. (2009), *Flores raras y banalísimas. La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares*, trad. de Ángel Alonso, Barcelona-México, Vaso Roto ediciones.
- Peri Rossi, Cristina (1996) "Primer amor", en Laura Freixas (ed.) *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- . (2005) *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*, Mercedes Rowinsky-Geurts (comp.), México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- . (2015) *Los amores equivocados*, Palencia, Menoscuarto-Cálamo.
- . (2016) *Las replicantes*, Palencia, Cálamo.
- . (2020) *La insumisa*, Palencia, Menoscuarto.
- Torras, Meri (2019), "Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del corpus. *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe". *Extremas. Figuras de la felicidad y la Furia en la producción cultural ibérica e iberoamericana del siglo XXI*, Roland Spiller, Aránzazu Calderón Puerta, Katarzyna Moszczynska-Dürst (eds.), Berlín, Peter Lang.
- Villamor, Néstor (2015) "Cristina Peri Rossi dibuja las relaciones fallidas en 11 relatos". http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448274358_660146.html

ENTREVISTAS



Yo, recordando a Ren Xiong, 2022, óleo sobre lienzo

EN EL TALLER DE LAS MARAVILLAS MIGUEL TRELLES EN RELIEVE

NURIA MORGADO

College of Staten Island & Graduate Center (CUNY) & ANLE

El fascinante mundo del artista visual puertorriqueño Miguel Trelles se divisa en todo su esplendor desde el umbral de su estudio-taller situado en el Lower East Side de Manhattan, concretamente en el tercer piso del centro cultural Clemente Soto Vélez, más conocido como The Clemente, un edificio de estilo neogótico de finales del siglo XIX. Toda una fiesta para los sentidos, especialmente el visual, con sus innumerables dibujos, lienzos, serigrafías pop, pinturas de todos los colores y tamaños, imágenes que revelan su temprana pasión por el cómic de los años 50, 60 y 70, y sus referencias precolombinas, especialmente de la cultura maya, y la influencia de la pintura dinástica china de paisajes. Su originalidad es asombrosa. El artista puertorriqueño transforma y reconduce esa influencia del arte paisajístico chino clásico, a veces con imágenes precolombinas y latinoamericanas, y genera la serie *chino-latino* de la que más adelante nos va a hablar. Su trayectoria artística es sobresaliente. Su obra ha sido expuesta en Estados Unidos, Puerto Rico, Brasil, Perú, República Dominicana, Cuba, Argentina, España, Francia y China, y sus pinturas forman parte de las colecciones permanentes de El Frost Art Museum en Miami, El Museo del Barrio y Deutsche Bank en Nueva York, la Fundación Gabarrón en Valladolid y en el Museo de Arte de Ponce y el Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan.

Pero Miguel Trelles no es solamente un prolífico y exitoso artista visual. Es también empresario y productor, además de director ejecutivo del Teatro LATEA (Latin American Theater Experiment Associates), ubicado también en el Clemente, un espacio dedicado al teatro experimental, el cine, la música y la poesía. Asimismo, es cofundador, coproductor y curador jefe de artes visuales del popular Borimix Puerto Rico Fest, un festival interdisciplinario que promociona la colaboración creativa entre artistas latinx. Y, por si fuera poco, se desempeña como profesor impartiendo clases en Baruch College. También ha enseñado en Hunter College, en Brown University, Fairley Dickinson University y en varias ciudades de China.

La personalidad de Miguel Trelles es alegre, desenfadada, juguetona, y su energía chispeante es contagiosa, como lo es su buen humor y optimismo. Y no solo tiene el don del dibujo y la pintura, también posee el don de la palabra. Su discurso es cautivador y sugestivo. Nacido y criado en San Juan de Puerto Rico, vino a Nueva York en el 92 después de abandonar una maestría en mandarín en Yale University que, por cierto, le estaba yendo muy bien. Él mismo nos cuenta sus razones:

Miguel Trelles [MT]: Yo era muy estudioso, y estaba abocado a estudiar literatura comparada y estudios hispánicos en Brown University. Pero empecé a dibujar mucho en mis años de subgraduado, llevo toda la vida dibujando, así que me cambié a estudiar arte en Yale, porque me apasiona la historia del arte chino. Ahí fue donde tomé la decisión de dedicarme a pintar. Fue uno de esos momentos en los que se cristalizan las opciones. Así que estaba muy cómodo en New Haven, dibujando, pero mi primera esposa, que era actriz, me dijo que se quería ir a Nueva York, así que yo me vine arrastrado y llorando, porque en New Haven era todo más cómodo; Nueva York era durísimo, al principio es muy duro, pero luego se me dio muy bien. Me matriculé en la escuela graduada de arte de Hunter College/CUNY con el aval de Juan Sánchez y allí estudié mi maestría en arte. Son facultades con lo mejor, a veces lo más pulido de artistas mundiales, sobre todo artistas neoyorquinos, y con la gran virtud de que uno no queda endeudado como en las universidades privadas. Era muy asequible, y tenía un

taller en la calle 41, aunque cuando me gradué me vine a este taller en el Clemente Soto Vélez. Así que estoy aquí desde 1995, cuando acabé mi maestría. Y eso ha sido una cosa muy grande en mi trayectoria porque me ha dado una estabilidad pasmosa. Caí en un sitio que además no solo es mi taller, sino que es un lienzo muy amplio con una capacidad de acción que rebasa las artes plásticas. Con sus cuatro teatros, galerías, estudios de ensayos, este centro es un espacio para las artes performativas, eventos, conciertos, exhibiciones, o sea un contexto muy ameno desde 1995, año en el que llegué aquí.

Nuria Morgado [NM]: ¿Y cómo llegaste?

MT: Pues mira, todo empezó con mi madre, Carmen Dolores Hernández, una de las críticas literarias más serias que ha habido en San Juan en los últimos 30 años, especialista en Manuel Altolaguirre, también conoce muy bien el Siglo de Oro español. Ella, gracias a las conversaciones maravillosas que siempre hemos sostenido desde que yo me fui de Puerto Rico, tuvo a bien interesarse en nuestra cultura nuyorican, en la poesía nuyorican de Nueva York, y aunque todo esto ha cambiado y ha adquirido con el tiempo un respeto y un cierto prestigio, lo cierto es que, en esos momentos en Puerto Rico, digamos en los setenta, ochenta, hasta los noventa, esa cultura estaba un poco mal vista, había una negación. Pero ya eso estaba cambiando en los noventa, era incipiente, y mi madre se interesó por ello. Así que, cuando vino mi madre aquí, la recibieron con los brazos abiertos, y para poetas como Pedro Pietri, Miguel Algarín, Tato Laviera, recibir a esta estudiosa tan entusiasta de Puerto Rico era emocionante. Además, uno de los escritores que ella estaba estudiando era un novelista que se llamaba Ed Vega, y Edgardo Vega Yunqué la recibió aquí porque se acababa de formar el centro Clemente Soto Vélez en 1993. De hecho, este año se celebra el 30 aniversario de su fundación por Ed Vega, Nelson Landrieu, Mateo Gómez y Marta García, que fueron los que iniciaron esta gesta.

Antes de que se fundara el centro Clemente, el edificio había sido en el pasado una escuela pública, y desde 1981 se utilizó como una escuela para inmigrantes hispanos por una organización educativa que se llamaba Solidaridad Humana. Cuando esa organización dejó de operar, los fundadores res-



tantes del Teatro LATEA, Nelson Landrieu y Mateo Gómez (Nelson Tamayo ya había fallecido) asumieron la enorme responsabilidad de mantener el edificio a la vez que sostuvieron a LATEA en condiciones difícilísimas. En esa coyuntura tan ardua la periodista Marta García, esposa de Landrieu, invitó a Ed Vega a dirigir la junta de síndicos del Teatro LATEA. Poco después, Vega crea una organización independiente de LATEA, el Clemente, y le imparte una visión institucional excitante, con una misión cultural comprometida con Puerto Rico y Latinoamérica dentro del marco multicultural de la fragua que es “downtown” .

Cuando mi madre se entrevistó con él, ella me comentó que había conocido a un señor interesante, con un espacio interesante, con artistas, y me animó a ir para conocerlo. Y como los hijos somos tan ingratos yo no le hice caso hasta que salí de

la universidad y me tuve que buscar la vida. Entonces vine a conocer a Ed Vega y me dio la mano y un taller. Me dijo, “bueno, esto vale tanto, bienvenido, tu madre es una persona muy especial, estamos bien contentos con el proyecto de los escritores nuyorican, me siento súper honrado...,” o sea, ahí empezó la estancia.

NM: Una estancia que pasa por tu actual puesto como director del teatro LATEA.

MT: Sí, desde ese primero momento se constituyó mi carrera, es decir, El Clemente se convirtió en mi lugar para pintar, para dibujar, y como me gusta la francachela, pues también para reunirnos con los amigos, o sea, mi vida social rápidamente comenzó a girar en torno al taller. Y desde ahí fui ampliando mi carrera, viajando mucho a Puerto Rico, exponiendo allá, y fui encontrando también oportunidades diversas en Nueva York. Y también me involucré en el manejo del edificio, no del teatro, sino del edificio, me interesé por todo, y también me metí en varios problemas y pleitos. Fundé una organización que, si bien desempeñó un papel protagónico en evitar la venta del edificio, luego siguió una trayectoria que no reflejaba mi idiosincrasia, se llamaba “La alianza de artistas”. El asunto se convirtió en una lucha entre artistas norteamericanos y puertorriqueños/latinos. Yo estaba entre los dirigentes de los artistas visuales norteamericanos, y Ed Vega, la junta del Clemente en ese entonces y los teatros, cerraron filas como los defensores de la misión puertorriqueña/latina, bueno, una locura. Al final, eso fue ordenándose y yo seguía pintando, con exposiciones en Buenos Aires, La Habana, España...

Eventualmente, hace unos seis años, cuando ya se había acabado el pleito del edificio, uno de los fundadores del teatro LATEA, el uruguayo Nelson Landrieu, se enfermó y su esposa, Marta García, una periodista puertorriqueña de Guayama, también fundadora del centro Clemente, me llama un día y me dice a dedo: “Tú, quiero que dirijas nuestro teatro”. Eso me dijo después de haber tenido hasta pleitos con ellos en el contexto de esos veinte años de lucha. “Confiamos en ti. Quiero que te sientes en la silla de mi marido”, me dijo. Nelson murió al año, y ella a los dos años. Así que fue un lindo relevo, triste por la parte de que perdimos al padrino y a la madrina de este edificio,



Escenario del teatro LATEA

pero fue un lindo relevo en el sentido de que me emplazaron, yo acepté ese emplazamiento con cierto miedo, pero también me sentía listo después de tanto tiempo, y ahí surgió la nueva gerencia de lo que es el teatro LATEA de hoy. Afortunadamente, el único fundador sobreviviente del LATEA y del Clemente, Mateo Gómez, también me ha brindado su confianza y apoyo solidario. Yo soy el director ejecutivo y artístico de esta maravillosa joya que es el teatro LATEA y, además, no solo heredé la dirección del teatro, sino que también heredé un teatro con una importante trayectoria. Se podría decir que, si el Centro es México, LATEA es Teotihuacan . . . ya que LATEA es el espacio que dio pie a todo el proyecto cultural que es el Clemente hoy día.

NM: ¿Qué se está programando ahora? Hay empuje, energía, algo se está cocinando.

MT: Estoy muy contento en el plano personal, con todo lo que se está fraguando después de asumir la dirección del LATEA y empezar a dinamizar un poco el teatro a base de varias iniciativas: *Latea Stage*, o sea, que siempre el teatro esté vigente; *Latea Music*, porque la música nos apasiona, y presentamos conciertos de jazz latino, ritmos afrocaribeños, y otros géneros.

También tenemos *Latea Film*. Mi padre, Luis Trelles, es crítico de cine, y me parece que el cine es también un importante estímulo. Otra iniciativa es el *Latea Word*. Y me interesa *Latea Word* porque no presentamos solamente encuentros de poesía, en esa vertiente tan neoyorquina de declamar en español, en inglés, como en el *Nuyorican Poets Café*. Concebimos *Latea Word* como un espacio en donde los académicos expongan sus ideas. Porque, aunque me fui de Yale, he acabado enseñando en la universidad, me gusta el claustro, compartir ideas, y también los estudiantes y las mentes nuevas. Entonces, quiero que *Latea Word* sea un sitio para que los estudiosos armen los izquierdazos, o sea, hablar de cuestiones literarias, filosóficas, culturales en general, pero en un contexto fuera de la universidad. Con pasión y con un vinito en la mano.

El teatro es un negocio complicado, porque se pierde con gran frecuencia. Ahora mismo tengo en el horizonte un festival que tengo el privilegio de haber fundado en el 2018 junto a un miembro de la comunidad, un afroamericano amigo que se llamaba Rodger Taylor, fallecido en el 2019. El festival se llama *eMeLe-K: an Afro Latin thing for Martin Luther King Jr.*, y es una celebración de la afro-latinidad. Estoy contento porque empecé casi cuando empecé con el teatro, y mis primeros cuadros tenían que ver también con las máscaras afrocaribeñas y era una manera de contemporizarlas, dinamizarlas, de meterlas en *rock and roll* si se quiere. Y tenía eso en la cabeza y armamos este festival. Casi quiebro el teatro, seis días sin parar: una lectura un día, un concierto otro, un baile el otro, una charla, etc, curando lo multigénero. Y también estoy muy contento porque en la edición que acaba de suceder la viuda del Sr. Taylor, Ms. Deborah Taylor, me indicó que se sumará al esfuerzo del 2024. Todo esto empezó justo antes del “Black Lives Matter”, fue algo que nació y que los artistas afro-puertorriqueños, afro-dominicanos, haitianos, cubanos, lo sintieron bien, se sintieron representados, nos han apoyado, y ahora vamos ya por la sexta edición, y su popularidad está subiendo. Este año contamos con una dotación del NYC Department of Cultural Affairs y el Lower Manhattan Cultural Council, esto nos permitió pagarle mejor que nunca a los artistas que participaron.

NM: Toda esta labor de dirección y producción del teatro la combinas con la producción de tu propio arte pictórico, siempre activo, pintando y exponiendo. Dentro de tu prolífica trayectoria artística ¿cómo defines las pinturas que abarcas bajo el concepto *chino-latino*?

MT: Asumí las riendas del teatro a fines del 2016 y principios del 2017, y en mi propia obra yo llevo una trayectoria larga. Estoy desde el 2001 con un híbrido que se me antojó después de haberme ido de Yale, que se llama *chino latino*, y es mezclar paisajes de la gran tradición china con colores tropicales y con algo del acervo caribeño de mi crianza, de ser puertorriqueño, de que mi papá es cubano, también tengo a mi esposa que es dominicana, o sea que tengo una fuerte influencia caribeña, me enorgullece.

NM: ¿Qué estás contando en lo *chino latino*?

MT: A mí me tocó la universidad de mediados de los ochenta hasta los noventa, y había varias cosas pasando. Estaba empezando muy incipientemente la cuestión queer, el punk ya se estaba acabando, pero también había como un feísmo en el arte, o sea, una continuación del expresionismo abstracto, o el pop llevado a extremos, como Duchamp. Y uno, viniendo del Caribe, todavía con una sensibilidad europeizante, lo *chino-latino* se me antojaba como una cosa diferente, multicultural, y me di cuenta en ese momento— quizá fue antes de la cuestión ecológica—, que para ser un artista contemporáneo tienes que ser crítico, tienes que buscar tu ángulo, y me pareció que era una manera de abordar una tradición que dejaba muy atrás la occidental, porque la antecede hasta cierto punto. Segundo, abordar un tema, el paisaje, que, si bien ha estado presente en todas las tradiciones del mundo— porque estamos siempre inscritos en el paisaje—, son los chinos quienes desarrollaron una tradición paisajística de una sofisticación y de un nivel impresionante. Ahora estamos sensibilizados, pero antes hubiéramos dicho que eso no es cultura, que eso es un jardín... Pues me di cuenta de eso, y se me antojaba que el tema era revolucionario, por ser el paisaje de un mundo que ya se estaba degradando, y ahora ya lo estamos viviendo más plenamente, y lo seguiremos viviendo todavía más plenamente cuando se derritan las capas, cuando acaben de talar el último palito del Amazonas,



El viaje de Hal, 2014, 38" x 30" óleo sobre lienzo

cuando se nos caiga el tinglado... Y, sin embargo, de una manera discreta. Así que ese era el mensaje: el paisaje, la mezcla de las culturas asiática con la caribeña, y en ese viaje he aprendido muchísimo. Por ejemplo, yo pensaba que tanto los británicos como los franceses eran los grandes sinólogos, o sea, los que se acercaron de occidente para estudiar, pero la primera fue España, pese lo que pese, o sea que todo esto me ha ayudado también a descubrir que hay un trasfondo de España en Asia muy fuerte que ha quedado casi borrado o que no se le ha dado tanta importancia.

Hay una serie intermedia de cuadros *chino-latino*, entre los primeros y los de ahora, en donde se percibe que la presencia humana va ganando terreno. En los primeros cuadros de esta serie quería que la presencia humana desapareciera, como en los chinos originales, o que la presencia humana fuera como una partícula, no como el todo. Una partícula que tiene que ver con



Trader vs Trader (I), 2019, acrílico, carboncillo
y tinta sobre lienzo 48" x 66"

el paisaje y eso es parte para mí de la diferencia de esos paisajes chinos y el arte occidental. Por ejemplo, por hablar de los pintores que me gustan, como Velázquez, Goya, Dalí o Picasso, siento que además del oficio tiene un poder, lo que decimos del duende. Pues entonces, en un *chino-latino* el duende tiene que ir en los brochazos de la naturaleza, que la humanidad se vea minúscula. Llevo con eso desde el 2001 pero recientemente, después de la pandemia, he hecho un paréntesis para explorar la figuración.

Antes de retomar la figuración, hace dos o tres años, antes de la pandemia, yo estaba haciendo estos *chinos-latinos* en blanco y negro. Porque *chinos-latinos* me salieron dos vertientes, que me encantan las dos, una a todo color, tecnicolor, el Caribe, los colores brillantes, lo cual es una violencia hacia el arte chino, porque el arte chino es muy monocromo, suele ser muy sutil, y ese color ácido, ese color chillón ese color publicitario... pero esa estridencia es muy propia del Caribe hasta cierto punto. Es un cliché del Caribe, uno de los tantos. Pues paralelamente a eso, desde muy temprano en la serie de lo *chi-*



Sin embargo La Habana, 2003, óleo en lienzo, 96" x 48"

no-latino, desarrollé unos blancos y negros que eran beltenebros, una cosa más pesada y que de alguna manera entroncan más con esa cuestión china de no tener mucho color, de ser sutil de ser más bien en blanco y negro, y así es como llegué a esta síntesis, con estos colores, como un crema muy desabrido, por llamarlo de alguna manera, pero los contrastes entre el crema, el blanco, marrón, negro, y una cuestión gráfica que viene del cómic, revirtiendo a la cuestión del cómic. Y eso es lo que estaba ahí antes del periodo figurativo.

Lo figurativo es otra vertiente, y tengo ahora mismo la inquietud de no dejar tan rápido este paréntesis figurativo en el que me encuentro, sino de seguir abordando un poco los rostros, las figuras, los ambientes, estoy en esa bifurcación. Me gustan los cuerpos, la gente, las situaciones en el cuadro, me gusta ver algo. Y aunque suene maldito, me gusta la narrativa

de la imagen también, aunque se diga que ya no debe haber narrativa. Yo aprendí a dibujar con el cómic, era un apasionado, ya muy joven empecé a catalogar mis cómics por artistas, así que mis pinturas de figuración a veces se refieren al cómic. Pero en general, quizá lo que queda es que el cómic se acerca a la novela negra, me gusta siempre que haya algo *noir* en la ambientación, algo que provoque curiosidad a la persona que lo está mirando. Yo ya iba buscando eso, el acercamiento a la novela negra, y eso es un poco lo que se mueve, la culebrilla que va por lo figurativo.

NM: Detrás de cada cuadro hay una historia, un cuento.

MT: Yo creo que sí, que hay una narrativa. Lo que me provoca de esas figuraciones es la generosidad de que tú vas a crear, tú sientes que hay algo, una historia, y vas a tener que armártela tú, porque no hay un megáfono, no hay una explicación, no hay nada, y esa libertad me encanta. Yo puedo tener mi propia historia, quizás para cada cuadro, pero lo importante es que tú intuyas una historia, y si le das tiempo, te la armas, y si no, te vas con una leve curiosidad de “bueno, qué ha pasado ahí” como cuando uno ve un accidente y dice “bueno, qué habrá pasado ahí, pero yo tengo que seguir”.

NM: Ese cuadro parece que refleja ese ambiente del que estás hablando.

MT: Ese es de hace ya mucho tiempo. Era mi abuela y fue una persona muy especial para mí y creo que el cuadro, aunque esté amarillo, refleja algo de lo que te comenté, algo *noir*, el ambiente, los carros, un misterio...

Y ahora mirándolo contigo pienso que, aunque sea de hace más de 15 años, yo ya estaba expuesto a mucho cine. Porque eso de que lo *noir* viene de la novela negra es mentira, es por el cine, que es de donde sale la novela negra. En este cuadro ella era ya una mujer mayor, tarde en sus setenta, y pienso en esa sensibilidad que tenemos los latinos por la vejez, y se me antoja que hay algo de Almodóvar, algo de la agencia de estas mujeres de Almodóvar que están en una edad que aquí ahora es que están figurando en alguna película, y allá están haciendo y deshaciendo y armando problemas y actuando en la vida.

NM: Este otro cuadro es producto de tu actual etapa figurativa. Refleja también tu amor por la música.



Mi abuela, licenciada, 2006, óleo en lino, 60" x 48"

MT: Ahí estás viendo a Tito Matos. Él era un hombre joven que empezó con la música, el periódico cantado, que es la plena puertorriqueña que empezó en los 20, una especie de canción con panderos, de novedades que están pasando, y Tito se dio a la labor de rescatarla o por lo menos de dinamizarla, porque estos géneros, como tú sabes— igual nos pasa con las instituciones—, se cierran, se vuelven puristas, y él, en mi opinión, la dinamizó. Y venían mucho a tocar acá, o sea, aquí en este taller hacíamos unos guateques maravillosos. Así que ese retrato, para mí, es muy especial, porque el músico le trae al artista una alegría, porque el artista es un músico triste, porque el artista visual trabaja solo, por decirlo de alguna manera. Pero el músico trae esta fiesta, entonces, que me bautizaran el taller con toques de plena era una cosa muy linda, muy grande y te emplazaban en la canción y cantaban sobre ti, era muy especial. Fue como anfitriones de Tito Matos y su esposa Mariana que mi



*Qué sentimiento me da: Tito Matos, 2022,
óleo en lienzo, 48 1/2" x 45 3/4"*

esposa Ana y yo pudimos conocer a pleneros de la talla de Roberto Cepeda, Juango Gutiérrez y los Pleneros de la 21, Sammy y Nelly Tanco y a artistas como Awilda Sterling, entre otras.

Eventualmente, Tito decidió regresar a Puerto Rico. Tito era una fuerza de la naturaleza, era el rey sol, el centro de ese grupo, de esa afro-puertorriqueñidad. Se fue a Puerto Rico porque su padre estaba enfermo, y allá levantó todo y dinamizó el género de la plena. Recién falleció el año pasado, a principios del 2022 le dio un ataque al corazón en su casa y se acabó.

NM: Ya para terminar, antes mencionaste el concepto de “duende” en el arte. ¿Cómo lo explicas en tu propia experiencia?

MT: Para mí la noción del duende es todo un acierto de la cultura española y pienso que quizá viene de lo árabe o de unas cuestiones extraeuropeas dentro de España, porque España es única en Europa, es un puente, es una cosa muy rara, tiene la riqueza del mundo musulmán también implícita en lo mejor que hay de España. Entonces, la cuestión del duende siempre me gusta como una epifanía, como una energía que surge, y siento

que el duende en la cultura europea, pero sobre todo española, está muy relacionado al genio humano, a cuando tú ves la cara de los borrachos de Velázquez, o cuando tú ves la burla de Goya a la realeza, o cuando tú ves a Picasso, los cambios, la energía que está pujando en un Guernica. Y este es el duende. En la cultura oriental, especialmente en los paisajes del año mil, mil cien, mil doscientos, el duende, que es una expresión de lo maravilloso, de lo inusitado, de la chispa de la vida, también se refleja. ¿Cómo se configura una visión de la naturaleza que se ve de lejos que no retrata ninguna naturaleza? Porque no es un retrato, no está buscando la semblanza, pero la recrea, la vuelve a codificar de una manera abstracta, y esa es la disparidad entre estos duendes. Hay que buscar otra chispa, una chispa que no dependa de la presencia humana tanto, que sea una chispa “self generating”, que viene de la naturaleza.

La chispa y el duende de Miguel Trelles rondan en el Clemente, en las pinturas que produce en el tercer piso, en la dirección y liderazgo del LATEA, y en el proceso de mantener vigente la institución. El arte de Nueva York en clave latina está, sin duda, en muy buenas manos.

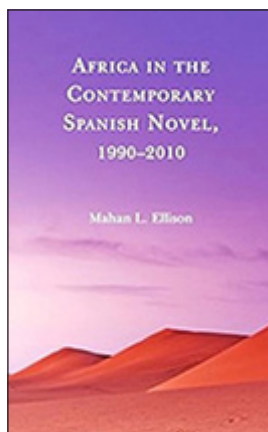
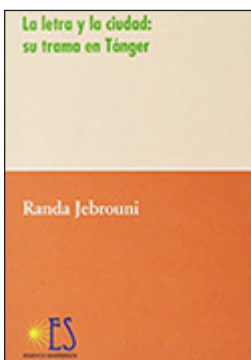


Con Miguel Trelles en su taller situado en el edificio The Clemente



Irvingtown, NY, Sunnyside, junio 2023 © Gerardo Piña-Rosales

RESEÑAS



Bernal Labrada, Emilio y Manuel J. Santayana Ruiz (Eds). *Emilia Bernal. Antología literaria: verso, prosa y traducción poética.* Nueva York; Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2020. ISBN: ISBN 978-0-9993817-7-9. 302 p.

Es una obra de amor, y con razón así la califica el prólogo a esta antología de los poemas, la prosa y las traducciones literarias de Emilia Bernal. Es también un acto de justicia, porque rescata del prolongado eclipse editorial, señalado por el profesor Manuel Santayana en la Introducción, la muy larga y destacada labor de la viajera de la palabra escrita, como la llamó Luis Mario. Y es, agrego, un elegante recuerdo del temprano interamericanismo de Emilia Bernal, patriota cubana adelantada a su tiempo, tan evidente en su libro *Cuestiones cubanas para América*, publicado en Madrid en 1928.

En el Capítulo I leemos poemas procedentes del primer libro de Emilia Bernal, *Alma errante*, publicado en La Habana en 1916, algunos con traducción al inglés por el editor de la obra, Emilio Bernal Labrada. Siguen los de *¡Como los pájaros!* (San José de Costa Rica, 1922), con algunos igualmente traducidos. De entre ellos Santayana ofrece una selección de madrigales y sonetos. En 1925 Emilia publica en Madrid *Los Nuevos Motivos*. El ilustre antólogo nos regala más de una docena de poemas de este libro, y de *Evocación al Quijote* comparto la primera estrofa, clamor vigente hoy, casi un siglo después:

¡Padre y señor de mi alma, Don Quijote!
Sobre nosotros tu locura enjuicia
para que vuelva a enraizar y brote
en la tierra la flor de la justicia.

También en 1925, y en Madrid, nace *Vida*. Entre los poemas de este libro hay uno sobre la Alhambra a la luz de la luna, con inspirada traducción (del citado Bernal Labrada), otro regalo para quienes guardamos recuerdos del patio de los arrayanés.

Siete poemas selecciona Santayana de *Exaltación (Poema sinfónico)*, publicado tres años después de *Vida*, de nuevo en Madrid. Teniendo en cuenta el interés de los anglohablantes, también aparece aquí, junto al original de *Persecución astral*, su versión inglesa. En 1934 Emilia Bernal publica en La Habana el libro *Negro (Poemas)*, con una selección de sonetos y una introducción en prosa. Y en 1937 publica *América*, libro que, nos dice Santayana, fue “dedicado por Emilia Bernal a los países por ella visitados en su largo periplo a través del continente, durante el cual dio conferencias, compuso versos y se relacionó con los más importantes escritores, poetas y entidades culturales de cada país y localidad.” El año 1937 fue especialmente fecundo. En el libro *Sonetos* Emilia reúne, de nueve de sus obras publicadas hasta esa fecha, los poemas pertenecientes a esta categoría. Cinco de los seleccionados para la antología corresponden a *Mallorca* (Santiago de Chile, 1937) y los restantes a *Negro*. El Capítulo I cierra con seis poemas transcritos por la Dra. Hilda Bernal Labrada, hija de la poetisa, tomados del libro inédito *Lubricán*, que Emilia Bernal preparaba en Cuba durante sus últimos años allí, antes de salir al destierro en Washington, D.C.

La prosa de Emilia Bernal es el tema presentado en el Capítulo II. Los textos proceden de cinco libros: *Sentido; Mallorca; Layka Froyka. El romance de cuando yo era niña; La raza negra en Cuba, y Martí por sí mismo*. Santayana selecciona los textos de los dos primeros, ambos publicados en Santiago de Chile, ediciones de 1938. La Dra. Hilda Bernal Labrada, fallecida en 1985, había hecho una selección preliminar —con miras a una futura antología— de los contenidos procedentes de la obra autobiográfica, cuya edición príncipe se publicó en Madrid en 1925; los del trabajo precursor sobre la mezcla de razas, que salió a la luz en Santiago de Chile en 1937, y los del libro sobre Martí, publicado por Emilia Bernal en La Habana en 1934, fueron escogidos por el propio antólogo, Manuel Santayana.

En las cincuenta páginas del Capítulo III se recogen traducciones poéticas de Emilia Bernal, comenzando con las del poeta portugués Anthero de Quental. Seguidamente, las del catalán Joaquim Folguera. De la obra en lengua gallega de Rosalía de Castro, citamos lo siguiente: “Su lira inspiró a Emilia Bernal a traducir una porción considerable de sus entrañables versos...” Emilia tradujo en su totalidad el libro *Juca Mulato* del poeta brasileño Menotti del Picchia, y publicó la traducción en La Habana en 1940 con una introducción de Del Picchia, proclamado “Príncipe de los Poetas Brasileiros” en 1982. Asimismo, tradujo el libro *Martín Cereré* del brasileño Cassiano Ricardo. Este capítulo, el último, concluye con las traducciones del poeta catalán Ventura Gassol y de los portugueses Eugénio de Castro y Antonio Nobre, éste ya fallecido cuando Emilia Bernal conoció su obra durante su estancia en Portugal.

Obra de amor, acto de justicia, elegante recuerdo que en su Colección Pulso Herido acoge la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

GUILLERMO A. BELT

Academia Norteamericana de la Lengua Española

Castillo Cáceres, Fernando. *Un Cierta Tánger*. Almería: Confluencias, 2019. ISBN: 978-84-949311-4-7. 240 p. Ellison, Mahan L. *Africa in the Contemporary Spanish Novel, 1990-2010*. Lanham: Lexington Books, 2021. ISBN: 978-1793607423. 212 p. Jebrouni, Randa. *La letra y la ciudad: su trama en Tánger*. Granada: Alhulia, 2020. ISBN: 9788412193176. 312 p.

Reunimos en esta reseña dos libros sobre la literatura y cultura de Tánger (Marruecos) y otro sobre literatura en español de tema africano, pero en el que predominan Marruecos y el Sahara. Fernando Castillo es un ensayista y divulgador cultural muy conocido. Su libro comienza con certezas que hay que establecer para entender el fenómeno cultural que supone la ciudad de Tánger hoy en día. Lo primero es que en la actualidad el mar separa en vez de unir, que el terrorismo yihadista

lo ha cambiado todo y que Tánger es cada vez más una ciudad conservadora e islámica. Castillo comienza resumiendo cómo fue el Tánger de la Guerra Civil y el de la ocupación española, que se representan muy bien en *La vida perra de Juanita Narboni* (1976) de Ángel Vázquez. Añade observaciones pertinentes sobre la presencia e historia de la arquitectura española en Tánger. Incluye biografías de algunos de los espías y refugiados más importantes que pasaron por el Tánger internacional y que han producido una ingente literatura.

Muy en su línea de establecer relaciones no evidentes, Castillo explica el Tánger de Paul Bowles a partir de la novela *Hotel Tánger* (1955) de un olvidado Tomás Salvador. Otro capítulo lo ocupa el mítico diario *España*, del que salieron algunos de los periodistas más importantes de la dictadura y la transición como Eduardo Haro Tecglen. Resume también la historia del nacionalismo marroquí, que acaba triunfando. *Juanita Narboni* tiene su capítulo propio, y cada vez el consenso es más amplio de que es la novela más importante, literaria y sociológicamente hablando, publicada sobre Tánger, al menos en español. Lo mejor de Castillo es que dada la brevedad de sus textos contiene realidades que por razones diversas se diluyen en la crítica literaria, por ejemplo, que con la independencia no solo desaparece el Tánger cosmopolita sino que desaparece la sociedad tradicional marroquí, que tanto atraía a los extranjeros. Es curioso que en los otros libros sobre Tánger se obvia la literatura de Patrick Modiano sobre Tánger, a pesar de haber ganado el Premio Nóbel de literatura. En definitiva, un libro breve, ameno e informativo que sirve para contextualizar mejor la riquísima literatura de y sobre Tánger.

La monografía del profesor Ellison se divide en tres partes y cada una analiza tres novelas representativas siguiendo los parámetros establecidos en el título: a) escritas en español, b) publicadas en España entre 1990-2010 y c) de tema africano. La primera parte cubre temática bélica, diplomacia y colonización, la segunda se centra en el género, y la tercera estudia el viaje como tema. Se puede adelantar que lo mejor de este texto es la elección del objeto de estudio, las nueve novelas son interesantes por diferentes motivos. Teóricamente el libro se basa en la definición de orientalismo de Edward Said y del Otro de

Emmanuel Lévinas aunque Ellison señala que las novelas estudiadas ya no responden al orientalismo tal como lo definió Said de superioridad de occidente sobre oriente. En cuanto a Lévinas sí es una propuesta iluminadora ya que es un Otro fuera de referentes culturales, simplemente una presencia humana exterior a cada uno de nosotros (2) sin apriorismos.

Las novelas estudiadas son *El nombre de los nuestros* (2008) de Lorenzo Silva, *La llamada del almuédano* (1990) de Concha López Sarasúa, *El imperio desierto* (1992) de Ramón Mayrata, *El tiempo entre costuras* (2009) de María Dueñas, *Las tres vírgenes de Santo Tomás* (2008) de Guillermina Mekuy, *¿Te acuerdas de Sharazad?* (2001) de Montserrat Abumalham, *El médico de Ifní* (2005) de Javier Reverte, *Los ojos del Tuareg* (2005) de Alberto Vázquez-Figueroa y *El diablo de Yudis* (1994) de Ahmed Daoudi. En esta elección destaca la variedad de temas y de aproximaciones literarias, en cambio, geográficamente solo abarca Marruecos, el Sahara y Guinea Ecuatorial, que coincide con la limitada expansión imperialista de España en África. Las novelas que se estudian responden a géneros diferentes que van desde lo bélico a lo erótico. Es difícil y polémico representar África, al mismo tiempo es un reto apasionante para los escritores.

Hay que destacar el análisis de la excelente novela de Lorenzo Silva que se entronca con una tradición de literatura antimilitarista sobre la Guerra de África que tiene su paradigma en *Imán* (1930) de Ramón J. Sender y que se representa no tanto un conflicto étnico como de clase. Ellison crea ortodoxias innecesarias, lo que le lleva a censurar severamente algunos de los textos, más adelante nombraremos algún ejemplo. Por otro lado, hay análisis perspicaces como el ya mencionado y el que se hace de *La llamada del almuédano*, a cuya autora el hispanista marroquí Mohamed Abrighach le ha dedicado un monográfico. Abrighach califica la literatura de López Sarasúa de aljamía e islamofilia (36). *La llamada* es una novela doméstica que se centra en la vida de doña Natalia, una mujer de setenta años que ha pasado su vida adulta en Marruecos. Es una serie de viñetas que representan la vida del Marruecos del Protectorado e Independencia. Es un texto poliglósico e inestable narrativamente (39) y transcultural según la terminología de Mary Louise Pratt, ya que doña Natalia se siente cómoda en Marruecos y

puede negociar bien las situaciones sociales que se le presentan (40-41).

El apartado sobre género es más débil porque el crítico se centra en disquisiciones ideológicas en vez de analizar las obras, así sobre *El tiempo entre costuras* se acusa a la novela de no pertenecer a la tercera ola feminista de Chandra Mohanty “who seeks an ‘anticapitalist critique’” (81) o cuando analiza el estudio de costura que abre Sira, la protagonista, en Madrid, con toques marroquíes: “such an appropriation is problematic. Sira exploits another culture for her own benefit” (85). La novela no se analiza, sino que se la juzga y condena porque no es una novela “concerned with questions of ‘decolonization, anticapitalist critique, and solidarity’” (87). Lo mismo ocurre con el estudio sobre *Las tres vírgenes de Santo Tomás*, novela que se condena por su contenido sexual y siguiendo a Marta Sofía López Rodríguez se la acusa de traicionar a sus antecesoras (88 y 90), las escritoras ecuatoguineanas anteriores a Mekuy.

La última parte de este monográfico es sobre el tema del viaje y es más tradicional en su análisis. Las novelas son *El médico de Ifní* de Javier Reverte, *Los ojos del Tuareg* de Alberto Vázquez-Figueroa y *El diablo de Yudis* de Ahmed Daoudi que dadas sus fechas de publicación trascienden el colonialismo. Para Ellison la novela de Reverte es una novela negra, la de Vázquez-Figueroa es de aventuras y la tercera es una de fantasía basada en las tradiciones orales marroquíes (125). La primera se basa en la figura del turista (127), el nómada en la segunda (140) y el migrante en la última (153). Ellison ha encontrado una buena selección de novelas que forman un corpus representativo de la novela reciente sobre África escrita en español.

El libro de la Dra. Jebrouni, como indica su título, trata sobre la representación literaria de Tánger entre los años 2000 y 2015. El libro está originariamente escrito en español. El estudio establece como bases teóricas la propuesta de Barthes de estudiar holísticamente la ciudad y la necesidad de reconocer los diferentes tiempos históricos superpuestos en sus lugares metonímicos y emblemáticos (las heterotopías de Foucault), más el concepto de topofilia de Yi-Fu Tuan que amalgama geografía e historia. La metáfora base del texto crítico es que Tánger es una puerta entre Europa y África. La topofilia exige un espacio

reducido como es el caso de Tánger, ciudad atlántica, mediterránea e insular cuando era ciudad internacional, y la posterior nostalgia de ese estatus (84).

A partir de ahí, la autora comienza con un recorrido cronológico de la literatura sobre la ciudad, tradición que inauguran los viajeros y pintores románticos. Pero es en los años cincuenta del siglo XX cuando los escritores estadounidenses de la generación Beat que buscaban drogas, libertad sexual y filosofías orientales pusieron a la ciudad en el mapa literario internacional (29).

Así, el Zoco Chico, el bulevar Pasteur, el café Hafa o el café París, el Hotel Minzah, la Plaza de Francia, el Zoco Grande, o el paseo marítimo, han pasado a ser lugares literarios (32). El segmento de Jebrouni sobre las diferencias y similitudes entre William Burroughs y Paul Bowles es un análisis muy agudo ya que teoriza la diferencia entre turista y viajero, las valencias de cada lugar emblemático en la ciudad, y el efecto de las drogas en la escritura. Burroughs es en este sentido el epítome del mito de Tánger como periferia: “contrabando, espionaje, prostitución, drogas, alcohol” (73). A partir de ahí Jebrouni hilvana sus comentarios o análisis sobre otras novelas que ocurren en Tánger como *Sueños de Tánger* (2009) de Jon Arretxe, *El libro de las palabras robadas* (2013) y *La emperatriz de Tánger* (2015) de Sergio Barce.

Jebrouni coincide que la novela postcolonial más importante escrita en y sobre Tánger en español es *La vida perra de Juanita Narboni* (1976) de Ángel Vázquez ya que es la más exhaustiva a pesar de la parquedad de medios narrativos utilizados, similares a los de *Don Julia* 'n. Jebrouni caracteriza la novelística de Goytisolo sobre Tánger, *Don Julián*, como ejemplo de tangeromanía y maurofilia.

Uno de los capítulos más interesantes del libro es el que se le dedica a la novela negra con acción en Tánger. La crítica incluye *El libro de las palabras robadas* (2013) de Sergio Barce, *La Aljamía* (2008) y *La clave de sol* (2012) de Javier Roca, *Sueños de Tánger* (2011) de Jon Arretxe y *Tangerina* (2015) de Javier Valenzuela. La autora analiza con detalle las novelas de Roca por su mezcla de tradiciones, símbolos culturales y religiosos y personajes reales del Tánger mítico como Ángel Vázquez. Jebrou-

ni dice que en estas novelas negras se crean fragmentaciones heterotópicas dada la saturación de lugares y acciones. En sus propias palabras: “Es en la novela española donde la noción de la ciudad hereotópica se materializa, al ser un lugar en el que se practican los exilios, la contracultura, y el inconformismo (...) La novela negra española inventa Tánger como un no lugar” (186-87).

La última parte del libro estudia la representación de Tánger en la literatura escrita

en árabe en la segunda mitad del siglo XX, centrándose en Tahar Ben Jelloun y Mohammed Chukri. Según Jebrouni a partir de los años sesenta aparece una novelística marroquí a partir de los modelos sirios y egipcios. Chukri presenta en su literatura el mundo de la prostitución, la homosexualidad y los abusos policiales de una manera explícita (197). *Harruda* (1973) de Ben Jelloun, traducida al español en 1991, es una novela en la que conviven el mito de la ciudad y su desmitificación (199). *El último amigo* (2004), también de Ben Jelloun, contiene denuncias sociales contra el machismo y la pobreza. En *Zoco Chico*, Chukri representa la misma Tánger mítica que critica en Bowles, y la influencia más importante en él viene de la literatura yonqui norteamericana, unida a la figura del flâneur más la nostalgia del Tánger europeo. En general, la literatura marroquí sobre Tánger es autobiográfica, no refleja el cosmopolitismo y se centra más en la marginalidad y en la nostalgia. El libro termina con una breve nota sobre el cine cuya acción ocurre en Tánger y novelas recientes sobre la ciudad.

Lo más importante de estos tres libros es que dan constancia de que existe un corpus de novela tangerina y norteafricana de alta calidad en varias lenguas y que nos encontramos ante uno de los centros culturales y literarios contemporáneos.

SALVADOR OROPESA
Clemson University

Correa-Díaz, Luis. *metaverse*. Santiago: RIL Editores, 2021. ISBN: 978-8418982262. 110 p.

metaverse es un canto de amor al éxtasis tecno-científico, un electro-canto para todas las edades (la del espacio-, de la información-, la digital- y otras), una oración hexadecimal sin remitente, un mensaje en una botella hecha de materia oscura y plástico extruido y circuitos integrados. Baste decir que ante un libro como *metaverse*, que pone “poetry in metaverse / motion” (65), me resulta difícil no recurrir, incluso en esta caracterización inicial, al uso de metáforas. En su hibridez formal y estética, este verdadero cyborg textual se resiste a cada paso a la descripción directa, exigiendo una cierta destreza lúdica de su lector, ya sea que estén en la Tierra, en Marte o “en otro rincón / del multiverse” (93). Un poemario que es, como dice en un texto introductorio el poeta español Vicente Luis Mora, “fruto de alguna inteligencia (artificial) del futuro en marcha, *metaverse* funciona como un código anfibio para moverse entre dos mundos, pero también entre dos concepciones de la poesía (la digital y la marcada por la tradición), between two languages y entre dos protocolos lingüísticos, verbal y código, que demuestran su compatibilidad (post)humana” (7).

Leer *metaverse* es participar con alegría, aunque no sin un grado de trepidación inesperado, en el experimento digital-poético que Luis Correa-Díaz puso en marcha con poema@s clicables (RIL Editores, 2016), ese bestiario verdaderamente vivo de quimera-poem@s nacidos de la página impresa y la página web, lenguaje figurativo y código, todos los cuales brillan con la sonrisa característica del poeta y la admiración por lo granular de la existencia y lo cosmológico en medidas iguales. Si una buena parte de la poesía contemporánea intenta ofrecer un retiro para la contemplación tranquila –para acceder/volver a un mundo prelapsario, aparentemente pre-digital—, este poemario tanto como su continuación expandida/hiperpotenciada en el metaverse son decididamente del momento actual en su expectativa tácita de que los lectores tengamos a la mano un teléfono inteligente equipado con un ojo protésico capaz

de leer (a través de/gracias a la máquina) los códigos QR que Correa-Díaz intercala a lo largo de este volumen dinámico/ interactivo.

A través del intercalado de tales “dispositivos textuales en los que se puede hacer clic que permitan a los lectores / agregar indirectamente pantallas prodigiosas / al acto de sumergirse en la melancolía” (73), *metaverse*, fiel a su nombre, invita a su audiencia a probar/investigar la realidad virtual utilizando las credenciales propias del poeta para el inicio de la sesión. Mientras leemos y hacemos click, en tanto hacemos click y leemos, escuchamos, “con un airpod en la oreja derecha, bueno / no, en la izquierda” (38), la banda sonora curatoriada por el libro mismo, vemos videoclips y documentales completos como si se estuviera junto a Correa-Díaz (o a su avatar), así nos aventuramos en un reino, mediado digitalmente, de referencias hipertextuales, inscritas a fuego en los poemas de tal forma que desafían activamente los límites percibidos/adjudicados a la página impresa.

Según todos sus aspectos, *metaverse* ocupa un espacio intermedio al estar marcado tanto por una sensibilidad posthumana, así como por un sentimentalismo positivamente humano. Al centro de *metaverse* de Correa-Díaz se encuentra “un fósil corazón siamés / que nunca se secó del todo”. (50). Coqueto en todos los sentidos de la palabra, el libro está tan interesado por alcanzar la velocidad de escape, e igualmente se contenta acunado dentro de la órbita terrestre, nostálgico por los lugares y las personas que aún están allí, por los que se fueron hace mucho tiempo o los que vendrán, siempre soñando con cualquier de los posibles futuros (destinatarios) desde la perspectiva de un aquí y ahora incierto. En “cryonics”, el hablante imagina que “quisiera mandar este poema a alguna / agencia especializada en criogénesis” (68), expresando la misma orientación hacia el futuro y la ansiedad por la preservación textual que encontramos en “poema-concreción”: “cuando alguien en el futuro lejano / –en algunos millones de años– / llegara a encontrar este poema, / si lo encuentra, esto no valdría si no” (50).

En partes iguales, científico y romántico, inquisitivo y nostálgico, meditativo e ingenioso, *metaverse* es un Frankens-

tein electrizado y de ojos saltones, aunque pocos se atreverían a llamar monstruoso. Mejor dicho todavía, *metaverse* es el Hombre de Hojalata después de su tan esperado trasplante de corazón y volviendo a casa por el camino de ladrillos amarillos, el cyborg hace un inventario de los viajes pasados y las conquistas allá sobre el horizonte, saltando de R.E.M. a Carlos Vives y, por supuesto, a “Mr. Roboto.” Tomando prestada una línea de «crónica básica de un tatarabuelo», me atrevo a concluir que *metaverse* “no es chiste, / plain sci-fi, ni menos imagería poética, / nope” (33), sino algo completamente diferente: una poesía digital en la pantalla del papel para una era digital, única en sus posibilidades y a/efectos. PS: Los auriculares se venden por separado.

SAM MCCRACKEN
University of Michigan

Estrada, Oswaldo. *Luces de emergencia*. Lima: Maquinaciones Narrativa, 2021. ISBN: 978-1951370053. 94pp.

En la oscuridad de la noche, las luces de emergencia se convierten en el aviso de que algo está sucediendo. Y el libro de Oswaldo Estrada, lleno de historias de salidas, regresos y pérdidas, nos advierte sobre una nueva narrativa que se escribe lejos del Perú.

La narrativa en español en Estados Unidos es un fenómeno que se está haciendo muy patente en los últimos años. La irrupción de libros inmersos en un lenguaje que incluye más de un habla es muestra del continuo intercambio lingüístico que prevalece en los autores inmigrantes, pero además de la producción de historias que se mueven entre espacios culturales diversos. Más allá de pensar solo en el Perú, o en los Estados Unidos, estamos ante algo más: las narrativas de hoy son un viaje continuo, de ida y vuelta, donde los regresos tienen la intensidad de concretizar una visión desde lejos.

Oswaldo Estrada es un narrador peruano que vive por muchos años en los Estados Unidos, un escritor que con técnica

y pasión nos lleva de la mano por diferentes lugares y estados mentales. Sus historias y personajes no solamente encarnan la humanidad pre-pandémica de inicios del siglo, sino que muestran aquellas pequeñas grietas que nuestra sociedad silencia o minimiza: la violencia de las pandillas, la muerte en soledad, la violencia doméstica, la depresión, el dolor de la pérdida, etc. Oswaldo es un representante de lo que ahora algunos críticos literarios como Naida Saavedra están llamando “El nuevo boom latino”, es decir, la irrupción de escritores latinoamericanos que están produciendo y publicando en diversos focos culturales de Estados Unidos.

El oficio de un narrador se parece al de muchos artistas, quienes, en su búsqueda de la perfección, pulen mientras observan su obra de arte desde varios puntos y perspectivas. Un cuento es un puñado de letras, una alineación coherente de sintagmas es acción y espacio, es un pequeño reflejo del mundo que el narrador perfecciona hasta volverse aquella representación de nuestros miedos o recuerdos. ¿Cuántos de nosotros, lectores, no hemos visto parte conocida de nuestro universo en algún personaje o escena de los tantos cuentos leídos a lo largo de nuestras vidas?

Nacido y criado en un mundo de inmigrantes, Estrada sabe plasmar aquel doble filo de lo que es vivir, a la vez, lejos y cerca de la tierra. Un sentimiento de pertenencia no es solamente el dominio de un lenguaje, es también ser parte de la marea de frustraciones, penas y necesidades de una comunidad que vive a caballo entre dos mundos a los que ya no pertenece totalmente. Fuera de las nacionalidades, la comunidad inmigrante hispana (o latina) en Estados Unidos es clasificada como una sola y su diversidad es una mezcla de culturas que perviven paralelas, aglutinadas, incluso a veces amalgamadas en un solo bloque, como en los cuentos de Estrada donde, desde un aspecto culinario, un personaje puede degustar tanto unos anticuchos como un escabeche “con toque nikkei”, así como otro puede hacer lo mismo con mole picante o pozole.

Varios de los cuentos que conforman la colección *Luces de emergencia* tienen la presencia del padre como referente de cambio, ya sea interno o externo. La presencia paterna puede ser una bendición o también una maldición. Según el dicciona-

rio etimológico de la lengua Castellana de Joan Corominas, la palabra “Padre”, del Latín Pater, Patris tiene la misma raíz que la palabra Patria, cuyo significado es “la tierra de los padres”, ambas palabras Patria y padre tienen una relación etimológica innegable y la significación también pervive a través de tiempos y espacios. Muchos de los personajes de *Luces de emergencia* van en busca de la patria que no es necesariamente un lugar sino un estado de tranquilidad o pertenencia: el cuento “El otro mar”, por ejemplo, es una historia de intercambio de figuras paternas y de nuevas definiciones de patria.

La enfermedad y la alienación aparecen en varios de los cuentos. Estrada tiene la destreza para narrar los males del cuerpo de tal forma que el lector se puede identificar con los temas descritos. Cuentos como “La tercera profecía” nos ingresan en un lugar donde la muerte llega lentamente, pero de la misma manera ingresamos al cuerpo convaleciente del personaje porque la narrativa de Estrada nos muestra el dolor y sus alrededores; este cuento además incluye un viaje de ida que se convierte en trampa. ¿Es acaso el estado mismo de muchos inmigrantes? El escape y lo oscuro de hallarse en la lejanía.

Las historias de *Luces de emergencia* abren un diálogo con el lector, sugieren una inmersión en un universo narrativo donde la violencia, la magia, la enfermedad y las relaciones interpersonales están definidas a través de una pátina de búsqueda: el hallar la libertad, la tranquilidad, la cura a la enfermedad o la aceptación. Leer este interesante libro de cuentos es ingresar a historias con inicios geniales y finales que dejan al lector con un grupo, un prisma de sensaciones; el final de un cuento, el componente necesario de una historia bien contada es pues, un guiño del autor al lector para seguir pensando y fabulando dentro del universo de sus personajes.

ROCÍO UCHOFEN
College of Staten Island (CUNY)

Inés Fernández-Ordóñez (Ed.). *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*. Madrid, CSIC, 2020. Tomo I ISBN: 978-84-00-10687-4. 398 p. Tomo II ISBN: 978-84-00-10688-1. 497 p.

En el bienio 2018-2019 se han llevado a cabo diversas conmemoraciones hacia la figura de Ramón Menéndez Pidal: por los 50 años de su muerte (1968) y por los 150 años de su nacimiento (1869); la promoción y difusión de actividades ha estado dirigida por la Fundación que lleva su nombre y, como corolario por dicho bienio, 30 autores han plasmado en esta monumental obra la atracción, el valor y la importancia que el legado de Menéndez Pidal representa para la cultura hispanoamericana.

El Tomo I consta de la «Introducción», escrita por Fernández-Ordóñez y de un perfil biográfico, escrito por Diego Catalán. Los artículos se dividen en tres secciones que a continuación se detallan:

Ocho artículos integran la primera sección, «Los Proyectos de Menéndez Pidal y su Escuela», donde se indaga sobre la variedad de inquietudes y trabajos pidalinos que generaron la institucionalización de la filología en España, como así también la conformación de equipos de investigación en humanidades, la creación de glosarios y los imprescindibles aportes del Centro de Estudios Históricos (CEH), que Menéndez Pidal dirigió. Pedro Álvarez de Miranda (RAE-Universidad Autónoma de Madrid) presenta la historia del trabajo conjunto sobre la elaboración del famoso diccionario en «Menéndez Pidal y la Lexicografía: el proyecto de un diccionario para Calpe»; Álvarez Miranda concluye que “la inquietud lexicográfica no abandonó al gran filólogo, sino que quedó agazapada y volvería a aflorar [...] don Ramón escribió uno de los textos de doctrina lexicográfica más interesantes que se han hecho para nuestra lengua” (58), refiriéndose a «El diccionario que deseamos». Sara Bellido (Fund. Ramón Menéndez Pidal-Universidad Rey Juan Carlos) aborda las famosas conferencias de don Ramón sobre Marcelino Menéndez Pelayo en «De 1912 a 1956: el proceso de redacción de Etapas en la vida y obra de

Menéndez Pelayo, obra inédita de Menéndez Pidal»; lo cual constituye un importante aporte para entender la obra de don Marcelino y, si bien su pretensión de convertir las conferencias en libro se vio frustrada, don Ramón “solo buscó dejar constancia de ese trabajo en unas pocas páginas, con las que cubrió mínimamente la deuda que sentía tener con la figura de don Marcelino” (78). Juan-Carlos Conde (Magdalen College, Oxford), en «Cinco viñetas sobre Menéndez Pidal y la institucionalización de la Filología en España», presenta los procesos académicos que otorgaron la cientificidad a la filología a fines del siglo XIX y comienzos del XX, donde se señala la presencia de Miguel de Unamuno en estos avatares, entre otros intelectuales; Conde concluye que “la filología es una disciplina invisible, desplazada por otros discursos críticos y otras prácticas hermenéuticas que la tuvieron a menudo en su origen, de un Amado Alonso o un Spitzer a un Greimas o un Derrida” (108). Esther Hernández (CSIC), en «Las Cajas de Vocabulario de Ramón Menéndez Pidal y el glosario inédito de *Documentos lingüísticos* (1919)», describe el archivo léxico construido por don Ramón en un afán dialectológico conjuntamente con su metodología historicista y, asimismo, presenta el hallazgo de unos ficheros con trabajos de gramática y léxico, confeccionados en colaboración con el Centro de Estudios Históricos; este artículo muestra la faceta etimologista de Menéndez Pidal, y si su interés “se centró más en los aspectos gramaticales, nunca descuidó el nivel léxico de sus investigaciones” (132). Miguel Laín, (Fund. Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid), en «Menéndez Pidal, Américo Castro y Rafael Lapesa, en su relación epistolar (1940-1971)», estudia la correspondencia de estos tres eruditos donde exponen el desenvolvimiento de la Escuela de Filología Española y el clima de aquella intelectualidad; dicha correspondencia continúa inédita, por lo cual este trabajo toma un significado más relevante; afirma Laín que en “este epistolario ha estado siempre como trasfondo de la relación entre los tres corresponsales un tema clave en su instalación personal y vital: la cuestión de España [...] como problema intelectual e histórico, y como drama existencial” (156). Mario Pedrazuela Fuentes (Centro de Estudios-RAE), en «Ramón Menéndez Pidal y la difusión

de la lengua y la literatura españolas en los Estados Unidos», expone la importancia del viaje de don Ramón a Norteamérica en 1909 y el consecuente fomento de la cultura hispánica, con el valioso aporte de Federico de Onís en la Universidad de Columbia y la creación del Instituto de las Españas para consolidar las relaciones entre ambos países, ya que desde el CEH, don Ramón “creó una red de conexiones con profesores e investigadores extranjeros interesados en el estudio de la lengua y la literatura españolas” (191). José I. Pérez Pascual (Universidad da Coruña), en «Lorenzo Rodríguez-Castellanos, colaborador de los estudios de dialectología asturiana de Menéndez Pidal y encuestador del *Atlas lingüístico de la Península Ibérica*», presenta a uno de los principales colaboradores de don Ramón en el campo de la dialectología (hacia 1910) junto a Tomás Navarro Tomás. Ramón Santiago (Universidad Complutense de Madrid), en «Acerca de los primeros pasos de la crítica textual en la filología española: Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos», desarrolla la influencia de la crítica textual de Karl Lachmann en la obra filológica de don Ramón, para lo cual focaliza en el *Poema del Cid*, las *Crónicas Generales* y *La Leyenda de los Infantes de Lara*, como así también en el teatro antiguo español y en clásicos castellanos; en este trabajo, Santiago concluye que “el objetivo prioritario para Menéndez Pidal y los discípulos que formó, fue siempre disponer de textos formalmente «fidedignos», críticamente seguros, como único medio que posibilitaría un mejor conocimiento de la lengua y de su historia” (247).

Un solo artículo compone la sección «Toponimia prerromántica», el de Eugenio R. Luján (Universidad Complutense de Madrid), titulado «La toponimia prerromántica hispánica hoy», donde se revisan los trabajos actuales sobre la disciplina a partir de los aportes de Menéndez Pidal; se señalan los problemas metodológicos y las fuentes de transmisión, su clasificación y las interrelaciones de las lenguas vernáculas peninsulares; en consecuencia, se focaliza en la toponimia ibérica, en la celta, en la indoeuropea y no indoeuropea y en la vasca.

Cuatro artículos componen la sección «Orígenes del español», donde se busca, principalmente, reconstruir el estado lingüístico de la Península Ibérica entre resquicios latinos y los

aportes románicos. El primer artículo, de M.^a Carmen Moral del Hoyo (Universidad de Cantabria), se titula «(Dis)Continuidad y vocal final –U en castellano: de *Orígenes* (y de orígenes) al siglo XIII» y versa sobre el libro de don Ramón *Orígenes del español* (1926) con especial atención en la fluctuación del vocalismo velar final –o/-u en castellano y la vigencia de *luísmo* en la Cantabria primitiva para luego ceder paso al leísmo. José R. Morala Rodríguez (Universidad de León), en «Relecturas del latín vulgar leonés», revisa el concepto que titula su artículo según lo desarrollado por don Ramón en *Orígenes*; para tal fin, se examina un amplio corpus documental con la cuestión terminológica de un grupo de amanuenses, el scriptorium de Valdoré del Fondo de Otero de las Dueñas. Emiliana Ramos Remedios (Universidad del País Vasco), en «Arcaísmo, dialectalismo y cultismo en el castellano primitivo a la luz de *Orígenes del español*», pone en discusión la perspectiva castellano-centrista en los estudios de la historia del español, y señala que se “propuso pronto la necesidad de entender el castellano como un complejo dialectal que evoluciona y se expande en similares condiciones a las del resto de los romances hispánicos” (357); sin embargo, concluye que, más allá de las puntualizaciones que puedan hacerse a *Orígenes*, nada invalida su enorme aporte, y si “hoy nos quedan muchas vías por explorar, se debe únicamente a que todas ellas fueron abiertas por don Ramón Menéndez Pidal” (373). Cierra la sección y el Tomo I el trabajo de María J. Torrens Álvarez (CSIC), «Sobre los arcaísmos fonéticos del castellano norteño establecidos por Menéndez Pidal», quien revisa ciertas caracterizaciones del «castellano norteño», puntualizando en cuatro arcaísmos fonéticos: sufijo latino –ARIU, asimilación –nn- de la preposición seguida de artículo, grafía gg para el fonema prepalatal y conservación de –u final; exhibe la complejidad interna del castellano para concluir que “resulta admirable que Menéndez Pidal pudiera erigir una obra como la suya, con un caudal de datos empíricos y con una metodología que siguen siendo el punto de partida un siglo después” (395).

El Tomo II consta de tres secciones: «Historia de la lengua e ideas lingüísticas», «Épica y romancero» y la última, «Historiografía medieval».

La primera sección posee ocho artículos, y comienza con «Reflexiones sobre la ‘lengua vulgar dialectal’ y el vulgarismo», de Carlota de Benito Moreno (Universidad de Zúrich), donde se analizan cuatro fenómenos del español vulgar: casos concretos del uso de la preposición *de*, la concordancia singular con los numerales terminados en *un(a)*, el orden de los pronombres clíticos y las formas analógicas del presente de subjuntivo de *haber* desde una perspectiva sociolingüística. Rafael Cano Aguilar (Universidad de Sevilla), en «Menéndez Pidal y la historia lingüística de Andalucía», trabaja determinados aspectos de la historia del andaluz en la obra de don Ramón, la influencia del reino nazarí de Granada y de las jarchas; Cano Aguilar determina que la preocupación de Menéndez Pidal por “la historia de las hablas andaluzas se debe [...] a su relevancia para explicar los orígenes del español en América” (77). Mónica Castillo Lluch (Université de Lausanne), en «Los fueros en la obra de Ramón Menéndez Pidal», se centra en la contribución de los fueros para conocer la historia dialectal de España, también en el trabajo de edición que Pidal llevó a cabo con ellos y el especial aporte del Fuero Juzgo, ya que “será su carácter innovador del dialecto castellano en el que radicará su supremacía en la formación del español por encima del resto de dialectos circunvecinos” (101). Rosa M. Espinosa Elorza (Universidad de Valladolid), en «Las dudas de Menéndez Pidal, base para el estudio de un nuevo tipo de *ca*», estudia el trabajo de don Ramón sobre algunos versos del Cantar de mio Cid respecto a esa conjunción casual de origen latino y la contrapone con la árabe *qad*. José M. García Martín (Universidad de Cádiz), en «El concepto de *conciencia lingüística* en Menéndez Pidal», aborda la vinculación entre el sujeto y la colectividad respecto a los cambios lingüísticos desde el enfoque realizado por Carlos Garatea Grau sobre la obra de don Ramón, quien “sitúa a la colectividad frente al individuo y a la estilística, como fuerza explicativa de la evolución de una lengua” (148). Fernando González Ollé (Universidad de Navarra), en «*Fuero General de Navarra. Visión pluridisciplinar*», presente un completo estudio sobre este fuero desde la óptica histórica y lingüística, sin omitir el aspecto legal del documento. Álvaro Octavio de Toledo y Huerta (Universidad Autónoma de Ma-

drid), en «Tarde, ocaso, marasmo y pugna de ‘Dos Españas’: de la lengua barroca a la moderna (1610-1760) en los materiales del fondo Menéndez Pidal», se centra en la etapa del Siglo de Oro para presentar las raíces teóricas de la macroperiodización pidalina en su *Historia de la lengua*, para concluir que la transición de la lengua barroca a la moderna fue la más ardua de todas. Marta Puente González (Universidad Complutense de Madrid), en «Menéndez Pidal y el español de América. Las papeletas lingüísticas del fondo de la *Historia de la lengua española*», focaliza en la variedad americana del español exhibiendo, a modo de ficheros, la metodología de trabajo de Pidal y su enorme interés por la temática.

La sección «Épica y romancero» consta de cinco trabajos y comienza con «El romance de *La loba parda* a la luz de la cultura pastoril», de Javier Asensio García (Asoc. Espiral Folk) y Nicolás Asensio Jiménez (Universidad Complutense de Madrid), quienes estudian el tratamiento de dicha obra en la versión facticia de *Flor nueva de romances viejos* (1928) a partir de las variantes de la tradición oral. Jesús A. Cid (Universidad Complutense de Madrid), en «El romance que nunca existió: *El pastor desesperado*. Menéndez Pidal ¿refundidor o poeta?», problematiza sobre lo pastoril y lo trovadoresco para luego desarrollar los transmisores atípicos de las versiones de los romances y poner en discusión una posible mixtificación de segundo grado, con la confirmación de que la *Flor nueva* ha sido la obra más literaria de don Ramón y la que le valió su candidatura al Nobel en 1931. Clara Marías (Fund. Ramón Menéndez Pidal-Universidad de Sevilla), en «El romance de *La muerte del príncipe don Juan* y Tristán e Iseo: despedida, viaje y lamento de la amada», presenta el corpus más completo de versiones orales sobre este romance para luego analizar los tres tópicos mencionados en el título del artículo. Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza), en «Menéndez Pidal ante la poética de la epopeya», parte de las categorías aristotélicas de medio, objeto y modo (*Ars Poetica*) para interpretar la épica en la concepción pidaliana, sosteniendo al final que don Ramón “desarrolló una poética de la epopeya hispánica bastante completa, al menos en relación con los parámetros aristotélicos” (369). Javier Rodríguez Molina (Uni-

versidad de Granada), en «El arcaísmo lingüístico del *Poema de Mio Cid*: balance y propuesta», discute esta problemática para sostener la imposibilidad de fechar la composición del poema a mediados del siglo XII; aborda ciertos rasgos de la copia perdida de Per Abbat de 1207 y su posible ubicación al norte de la provincia de Burgos.

La última sección, «Historiografía medieval», se compone de tres artículos y comienza con «En busca del texto: historia crítica de la *Estoria de España* hasta Menéndez Pidal», de Francisco Bautista (Universidad de Salamanca), quien repasa los trabajos anteriores a la edición de Florián de Ocampo de 1541, luego la de Juan Páez de Castro y concluye con su valoración crítica por parte de don Ramón. Enrique Jerez Cabrero (Fund. Ramón Menéndez Pidal-Universidad de Valladolid), en «La primera sección del manuscrito escurialense *K-II-3* de la *Estoria de España*», se basa en la reciente identificación de dicho documento en la Real Biblioteca de El Escorial para exponer su historia y la vinculación con el *Chronicon Mundi*. Cierra la sección y el Tomo II el trabajo de Manuel Hijano Villegas (Durham University), «Poética e ideología en la cronística postalfonsí», quien brinda una amplia caracterización de las crónicas romances derivadas de la *Estoria de España*, la versión de Sancho IV de Castilla y las vinculaciones hipertextuales de los compiladores, junto con la explicación ideológica de las crónicas postalfonsíes.

Para concluir con esta reseña, es importante señalar que la estructura de ambos volúmenes y su amena prosa posibilitan una amplia lectura para especialistas, pero también para principiantes que deseen conocer el vasto universo pidaliano y su indiscutible legado para la filología hispanoamericana. Una vez más, Menéndez Pidal representa un refulgente faro para las letras occidentales.

DAMIÁN LEANDRO SARRO
Universidad Nacional de Rosario

Morales Segura, Cristina. *Galeotes de Mercurio. El Caso de Mateo Alemán.* Madrid: Dykinson, 2020. ISBN: 978-8413246994. 276 p.

Hoy en día nadie pone en tela de juicio la existencia de múltiples conexiones entre el Derecho y la Literatura. Empero, faltan en nuestro país tanto una sistematización y clasificación detalladas de las mismas como una recopilación exhaustiva de las concretas manifestaciones de cada una de las posibles categorías resultantes (así, a modo de ejemplo, la de las novelas sobre procesos judiciales o la de célebres jurisconsultos y, al mismo tiempo, insignes críticos literarios –caso de Eduardo García de Enterría, más conocido por su *corpus* doctrinal en Derecho Administrativo que por ser uno de los mayores expertos españoles en la obra de Borges), las cuales arrojarían indefectiblemente una luz más profunda y reveladora sobre la intimidad de la relación entre ambas disciplinas. La tesis de la ya Doctora Cristina Morales Segura viene a colmar afortunadamente parte de esta laguna y debe sin duda servir para brindar impulso y continuidad a la exploración de tan fructífera relación.

Hasta la publicación en 1966 del primer trabajo de Germán Bleiberg al respecto, la comunidad científica prácticamente desconocía que Mateo Alemán (bachiller en Medicina con posteriores e inacabados estudios en Leyes y que ejerció como contador de resultas de la Corona durante más de 20 años) fue comisionado en 1593 por el Consejo de Hacienda para inspeccionar las minas de cinabrio de Almadén (de las que se obtenía el preciado mercurio –tan necesario para la extracción mediante la “amalgama de patio” de la plata de los yacimientos de los virreinos del Perú y de la Nueva España– y cuya explotación había sido “concedida” por los primeros Austrias a los famosos banqueros alemanes Fugger en pago de las deudas contraídas con éstos) y “averiguar”, entre otros extremos, las condiciones de vida de los condenados a galeras cuya pena había sido remplazada por la de trabajos forzados en los célebres pozos de azogue. El resultado inicial de sus investigaciones, plasmado en una relación conocida con el nombre de “*Informe Secreto*”, puso al descubierto la infame situación de los condenados, casi

todos ellos objeto de severos malos tratos, desnutridos y enfermos, cuando no enloquecidos por causa del envenenamiento por mercurio. No es de extrañar que el *Informe* suscitara un gran malestar entre el funcionariado afecto a los Fugger y provocara la revocación fulminante de la comisión de Mateo Alemán y el archivo del expediente.

Al cabo de seis años del entierro oficial del asunto, en 1599 (la fecha de 1598 dada por la autora se refiere sin duda a la obtención de la licencia de impresión en febrero de aquél), el otrora juez visitador de las minas publicó en Madrid la primera parte de su *opera prima* (y, a la postre, asimismo su obra maestra), el *Guzmán de Alfarache*, autobiografía ficticia de un pícaro no menos fabulado (aunque con evidentes reminiscencias personales), si bien la segunda no vio la luz, esta vez en Lisboa, hasta 1604. Es precisamente en los tres capítulos de ésta última donde se narra el prendimiento y la condena a galeras del protagonista, así como sus vivencias como galeote.

Más de cinco siglos después la Profesora Morales Segura ha llevado a cabo un análisis pormenorizado de ambos textos, el jurídico (el *Informe Secreto*) y el literario (el *Guzmán*), y ha puesto de manifiesto, no sólo la dimensión literaria del primero y la jurídica del segundo, sino, mucho más trascendentalmente, la intimísima relación entre uno y otro hasta el extremo de poder afirmarse, sin incurrir en exageración alguna, que el *Guzmán* es la versión novelística de la denuncia contenida en el *Informe*, una suerte de revancha literaria de su autor destinada a alcanzar la publicidad y el éxito del que careció su actuación oficial (la novela se convertiría inmediatamente en un *best-seller* internacional y fue traducida al latín y diversos otros idiomas europeos).

A estos efectos *Galeotes de Mercurio*, de una parte, analiza el *Informe* desde la perspectiva de la crítica literaria, una aproximación, hasta donde conozco, absolutamente inédita y en la que radica buena parte del interés de aquél. De otra, aborda *El Guzmán* como si se tratara de un ensayo jurídico con afán de crítica social y reforma política y, aún más, del relato de un auténtico proceso judicial (con sus actores, demanda y sentencia), examinando detalladamente los contenidos, herramientas em-

pleadas y propósitos argumentativos del mismo (enfoque éste que asimismo representa una auténtica novedad).

No cabe duda alguna de que nos hallamos ante una metodología rupturista, y hasta subversiva, en la investigación de las relaciones entre Derecho y Literatura, la cual resulta, ante todo, en una modernísima re-lectura del *Guzmán* que acentúa su dimensión como crítica socio-política (o “contra-archivo” en la terminología foucaultiana tan querida a la autora reseñada), lo que, por otra parte, brinda una prístina explicación a la reducida *vis comica* de la obra (en abierto contraste con otras novelas picarescas) y pone de relieve la voluntad de Mateo Alemán de dar voz a los “miserables” de su época (porque, como sentidamente reflexiona nuestro Guzmán, “donde la fuerza oprime, la ley se quiebra”).

Con ello la Profesora Morales Segura funda una de las posibles categorías a las que me referí al comienzo de esta reseña y abre una senda (hasta ella inexplorada) para el estudio de la interdisciplinariedad mencionada, que va mucho más allá del caso particular del *Guzmán* y es susceptible de arrojar valiosísimos frutos: la del examen del impacto que la formación legal o las experiencias judiciales de afamados autores literarios hubiera podido tener sobre sus obras.

La más que notable formación jurídica de la Doctora, así como su profundo conocimiento del marco socio-histórico en el que se desplegaron las vidas (real y ficticia) de Mateo Alemán y su, en parte, *alter ego* novelístico Guzmán de Alfarache) asoman recurrente y nítidamente a lo largo de toda la obra reseñada (en particular, en las páginas dedicadas a la contextualización de su objeto) y son pieza esencial para el adecuado entendimiento y celebración de la misma.

En definitiva, *Galeotes de Mercurio* supone un gran paso adelante en la comprensión de la innegable hibridación entre Derecho y Literatura. Si el primero implica, al menos en el terreno litigioso, un ejercicio de narrativa y retórica (materias primas de la segunda), también las obras literarias pueden servir a un propósito más profundo que el meramente estético o recreativo y erigirse en verdaderos procesos extrajudiciales al ordenamiento jurídico vigente y a la estructura y convicciones sociales que lo fundamentan (recordemos el celeberrimo *J'Accusé* de

Zola o el no menos impactante *Of Mice and Men* steinbeckiano), actuando así como un auténtico “motor de cambio” de las leyes (y de la sociedad) mucho más efectivo que las iniciativas institucionales al respecto.

JOSÉ MANUEL CUENCA MIRANDA
Clifford Chance LLP

Moreno Fernández, Francisco. *La lengua de los hispanos unidos de América. Crónica de resistencia.* Madrid: Instituto Franklin Universidad de Alcalá – Catarata. ISBN 978-84-1352-584-6

El título de este libro evoca una inteligente provocación. Casi dice “la lengua de los Estados Unidos de América”, haciendo uso del artículo determinativo que convierte a esa sustantivo lengua en única, particular, relevante. ¡Y claro que lo es! De hecho, el censo de EE.UU. del 2020 evidencia que en los estados de California, Texas, Florida, New York, Illinois, Arizona, New Jersey, Colorado y New Mexico se congregan las dos terceras partes de más de 60 millones de hispanohablantes que habitan en el segundo país con más hispanohablantes en el mundo, en los tiempos que corren. No obstante, al tratarse de un libro escrito por un académico tan conocedor del español en los Estados Unidos, un autor de referencia con trayectoria global, resulta al menos curioso que además de no tratarse de una publicación estrictamente académica (¿qué significará eso?) la obra parece ser experimental, multiformato y un activista ensayo.

Por la naturaleza del tema y por la manera en que se aborda, este texto apunta a ser consulta obligatoria para repensar y modular los imaginarios y las cosmovisiones de la constante dinámica de la comunidad hispanohablante estadounidense. Por ello, al entender que el vehículo de comunicación mediante el cual interactúan los individuos es un tema de interés fundacional de los asuntos culturales, esta reseña sobre un libro que estudia la lengua castellana en los Estados Unidos (a quienes muchos españoles y también bastantes hispanoameri-

canos llaman “América”, como se llama en *English*) ha de ser un deleite para escudriñar semánticas y lecturas glotopolíticas centradas en cuestiones ideológicas, políticas, extralingüísticas, culturales...

En 189 páginas se desarrollan 8 capítulos que compilan 4, 5, 6 y hasta 12 textos agrupados en torno a temas: como Lo hispanos y los latinos, La lengua, La convivencia, La educación, La represión, La creación, La vida cotidiana y Perfiles urbanos. A pesar de incluir la palabra “crónica” en el subtítulo, el libro no es propiamente una crónica ni tampoco se organizan los textos de forma cronológica, sino que como se explica en el texto introductorio es “el resultado cronístico de los textos incluidos” en tanto hubo de voltear la vista atrás para recopilar lo ya publicado en unidades secundarias o menores, textos corporativos, entradas de blogs, artículos en prensa durante los últimos veinte años. Sin embargo, el autor reconoce que del ejercicio entiende que ha mantenido su pensamiento coherente en lo esencial y sin incongruencias de fondo en esos tiempos, y sin dejar dudas confiesa que esta presentación le permite compartir ideas sobre los hispanos o latinos en el segundo país con más hispanohablantes del mundo, a partir de una estrategia editorial que consideraba “más propia de pensadores en horas bajas que de estudiosos con iniciativas pujantes”.

En el primer capítulo se atiende, en un texto brevísimo, el asunto español-latinoamericano con “Napoleón y los latinos”. El Capítulo 2 tiene textos como “El factor hispano: cantidades, cualidades y debates”; “Perfil lingüístico y social del español estadounidense”; “La estandarización del español estadounidense”; “El futuro del español en los Estados Unidos” y “El español estadounidense como enigma”. En el tercer capítulo se aborda “El *espanGLISH* en la palestra”; “El *espanGLISH* y su circunstancia”; “*EspanGLISH*: la casa de las cien puertas”; “Palabra de hispano”; “Vivir en *espanGLISH*” y “A propósito del anglicismo: las palabras en la jaula. Carta abierta a Miguel de Cervantes”. El Capítulo 4 incluye “Los idiomas en la escuela estadounidense”; “El español en el sistema educativo de los Estados Unidos”; “Enseñanza bilingüe: olor a pólvora”; “Inmersiones lingüísticas”; “La educación de los hispanos”; “Bases para una educación bilingüe”. El quinto capítulo reúne a: “La represión del español en los Esta-

dos Unidos”; “Prohibido hablar español”; “Feria de vanidades” e “Hispanos y republicanos”. En el Capítulo 6 se agregan “En los orígenes de la novela chicana”; “*Spanglish, The film*”; “Así es como la pierdes”; “*Yo-Yo Boing* translingüe”. El séptimo capítulo es el más extenso con “Manual de instrucciones”; “Español de caricaturas”; “Libros de español”; “El español en los políticos”; “Anticipo en hablar con usted”; “Manuales de estilo”; “Lenguas de niños, lenguas heredadas”; “Las lenguas de la publicidad”; “Las otras”; “Los hispanos en tiempos de coronavirus”; “Las vacunas rescatan a los hispanos”; “Herencia hispana”. El último capítulo, el octavo, termina con “Perfil lingüístico de Nueva York”; “Perfil lingüístico de Chicago”; “Nueva Orleans: lenguaje universal”; “Perfil lingüístico de Los Ángeles” y “Perfil lingüístico de Miami”.

Al final incluye un Epílogo que recoge lo que casi podría ser un cuento autobiográfico o un discurso para contar el inicio del vínculo del autor con el estudio del español desde su llegada a los Estados, desde 1986. Para cerrar la publicación, llama la atención que antes de la bibliografía se incluye un apartado con el inventario de la procedencia de los textos, junto con un mapa de los Estados Unidos y sus ciudades principales al final de todo, después de siete páginas de bibliografía.

Este es un libro que ve luz a finales de 2022 parece tener asegurado que dará de qué hablar. Es fuente rica en cuestiones sensibles e información de primera. Provoca la reflexión, la crítica e incita al estudio y al debate. Representa una buena manera de ver cómo es que eso que llaman la “ley del hierro” tras generaciones contra la desaparición de una lengua mediante distintas medidas e instrumentos de política lingüística, educativa y actitudes en contra, en un país tan poderoso, no ha podido apaciguar la efervescencia del crecimiento de la comunidad hispanohablantes en los Estados Unidos sino que, y según este libro, todo indica que aumenta en vista de que los hispanos están unidos y vinculados a su lengua de tal modo que al vivir en “América” la lengua de aquel lugar sigue siendo esta lengua panhispanica. El libro, repito, es una consulta necesaria.

JESÚS A. MEZA-MORALES
University of The Bahamas

Operé, Fernando. *En el nombre del padre. Crónica de la España a la América de Trump.* Granada: Valparaíso, 2020. ISBN: 978-8418082900. 296 pp.

Hace unos días terminé de leer libro de Fernando Operé, *En el nombre del padre. Crónica de la España de Franco a la América de Trump* (2021). Mi opinión es que esta obra, indirectamente biográfica, en la que híbridamente aparecen meditaciones agustino-unamunianas sobre materias (siempre pertinentes) le vienen a la pluma, y van a poner al autor en el mapa. Si he de decir la verdad, lo primero que llama la atención, quizás especialmente a un crítico literario, es su forma. ¿Qué es esto? Ciertamente no una biografía; ya que el autor carece del apasionado lazo de solidaridad emocional con el personaje que caracteriza la narración biográfica. Al contrario, tenemos a un escritor que nos cuenta la difícil evolución de un niño, más tarde adolescente, joven, hombre, casi viejo (aunque su innata fortaleza no le dejará ser viejo) que, sorprendentemente, resulta ser el autor del libro. El autor sabe mantener siempre esa distancia emocional e intelectual que le permite narrar con afectuosa, pero siempre distante objetividad, los acontecimientos, dolorosos o afortunados, que van constituyendo su vida. Pero, como digo, manteniendo una distancia (si tristes, no son descritos con una pasión sentimental; si alegres, con una retórica celebratoria). En ese sentido, el autor ha tomado el tono digno de una obra maestra.

Como es natural en una obra que, en un sentido general y sin someterse a reglas del género, es una biografía, un tema fundamental, como el mismo título indica, es la familia. La forma, frecuencia indirecta, con que describe la vida familiar, es profundamente efectiva y afectiva. Como la mía, y como la de tantas familias de la época, formadas en una tradición católica milenaria, se vivía esa abnegada unión afectiva en la que los miembros están tan profunda y recíprocamente unidos, que cada uno vive la vida del otro sin una conciencia de separación. La profundidad de esa emoción aparece con dolorosa fuerza cuando la tragedia rompe el profundo lazo que les unía. Pero hasta ese momento, se vivía de los goces sencillos pero glorio-

sos, en mi opinión, de una familia de la modesta clase media, con ocasional estrechez, pero con los valores morales y culturales que enriquecen nuestra humanidad en cualquier nivel en que nos encontremos. Por una parte, las aficiones literarias del padre, su amor a la poesía, que enriquece las celebraciones de cumpleaños, fiestas ... la afición a la naturaleza, asequible en el Parque del Oeste y en las orillas del Manzanares, la educación de los hijos en excelentes colegios (yo fui también a la Salle en Murcia después de la guerra, y al trasladarse mi padre a Mallorca, donde esta orden no tenía colegio, fui a los Jesuitas). Esa rutina, común con pequeña diferencias, a todos los que vivimos la posguerra, es la sólida base sobre la que se apoya moral y afectivamente el libro, y también la que, en cierto modo, protagoniza el padre, pues es el golpe terrible de su prematuro fallecimiento el que saca a la familia del Edén y, expulsados, son condenados los hijos, por la mano severa del Ángel, a ganar el pan son el sudor de la frente; y la madre a renovar el dolor del parto con la necesidad, sino de concebir de nuevo, si de completar la concepción con la dura tarea de transformar unos adolescentes en hombres. Y aquí empieza un fragmento de la vida que permitiría al autor dar al libro el título de *En el nombre de la madre*.

Realmente la elaboración del recuerdo, o presencia (por la intensidad con que esa presencia se impone) de la madre es una de las creaciones más conseguidas del libro. Al padre, debido a su temprana marcha, se le ve a través de las lágrimas, pero la madre se sale de las páginas. Aparece como una figura sencilla, una eficiente y amante ama de casa que hace que la vida familiar transcurra, a pesar de los límites impuestos por una posición modesta, con un bienestar tranquilo y con la gozosa calma que nace de la confianza en una permanente seguridad. Pero es cuando esa seguridad se quebranta que el temple de la madre asoma. Pocos momentos (si es que hay alguno) tienen la fuerza de esa inmediata decisión de la madre de romper con ese orden familiar y transformar a sus hijos/as de niños en hombres, con la inevitable madurez implicada por su entrada en el mundo laboral: botones, secretaria ... Se acabó la Salle; en el futuro el avance en el proceso de una educación que abra el paso al mundo de la cultura y la dignidad profesional se ganará

con el sudor de la frente. Sí, pero siempre acompañado de la presencia, física o moral, de la madre cuyo apoyo sigue al autor a lo largo de su increíblemente azarosa carrera.

Con semejante fuerza literaria, pero con un discreto velo, aparece en el libro la imagen de la esposa. Y aparece con una pasión que surge de las comunes aventuras que construyen la historia del movimiento ascensional de la pareja, es decir, de su vida. Es precisamente el hecho de que el autor haya conseguido que esa persona, ausente en nombre, esté presente como una fuerza emocional que sostiene y anima (y colabora), lo que hace de ella una creación literaria comparable a la de la madre. No es solo que su lealtad sea una fuente de energía moral y emocional; es también una presencia que es familia. Es un hogar, no solo porque pronto lo acompaña un hijo, sino porque en ese periplo-Odisea que ha sido su peregrinaje, con un valor y una lealtad indestructibles, es Penélope la que deja la casa familiar para acompañar al autor en su frágil nave; no hay Sirtes, ni tempestades, a la que no se enfrenten juntos. La historia de pasión/amistad que el autor ha descrito es, en nuestra presente cultura, aunque real, inverosímil. Resulta increíble que pueda existir un lazo tan fuerte que resista tal variedad de direcciones vitales que con frecuencia acaban en un callejón de difícil salida. La habilidad literaria de Operé ha hecho que la realidad inverosímil resulte natural, una vez se ha establecido la fuerza de un movimiento moral y emocional que en la antigua literatura se llamaba amor; y que Dante describe como *l'amore qui move el Sole y la altre Estella*.

No me voy a detener en el tema religioso que juega un papel importante en la obra. Es demasiado complejo. El autor lo trata con menos profundidad que los temas ya mencionados. Por una parte, el autor aparece como un anti-San Agustín: acaricia el trasero y su fe se esfuma; él lee a San Pablo, la fe le llega, y deja de acariciar el trasero de su concubina. Pero la parte de su fanático auto-punishment; la crítica de la exaltación emocional de la fe Tridentina (es mejor que la gente se exalte con el *Ecce Homo* que tener que razonar contra Lutero) está escrito con una suave ironía que lo redime, en mi opinión de cierta ligereza. El *anti-padre nuestro* es, aunque blasfemo, de lo mejor escrito en este difícil y controversial tema: lo llevamos discutiendo

desde que Adam y Eva fueron expulsados del Paraíso; ¡y lo seguiremos discutiendo hasta que llegue la Segunda Venida!

El autor ha vivido la vida de un verdadero existencialista que ha sabido “agotar la existencia.” Aquel quien “agota” la vida explorando el sentido de vivir, de “ser”, centrándose en la experiencia de pensar, sentir, y actuar. A través del contrapunteo de sus descripciones, del vaivén entre el presente del erudito y el pasado del bohemio y amante de la vida enamorado, hallamos el hilo conector de los contextos históricos que resalta perspicazmente con aclaraciones y revelaciones sobre dos épocas, dos mundos cada vez menos diferentes: el impuesto por Franco en la España de la tercera década del siglo veinte y el tramado por Trump en los Estados Unidos en la segunda década del siglo veintiuno. Operé descubre el telón de la escena histórica, dejándonos ver la sombra que perdura, el tejido enmarañado y atroz de políticas despóticas y excluyentes fundadas en la ignorancia y el miedo. A pesar de tan desconsoladora revelación, la sensibilidad poética del autor emerge lucidamente para enseñarnos lo opuesto, la lucidez del maestro, la fidelidad del esposo, el amor del padre y la ternura del abuelo.

Podría extenderse esta crítica hablando de la más compleja parte del libro, la descripción autobiográfica de su carrera de botones a Catedrático, poeta, y ahora celebrado escritor, pero eso llevaría a otro largo ensayo, aunque mucho de ello aparece en los temas en que me he detenido.

Ahí va esto.

JAVIER HERRERO (†)
University of Virginia

Uchofen, Rocío. *La irrealidad y sus escombros*. Lima: Maquinaciones Narrativa, 2021. ISBN: 978-6124863714. 141 p.

Rocío Uchofen acaba de publicar el cuentario *La irrealidad y sus escombros* (2021) con el sello editorial Maquinaciones, su sexto libro entre poesía y narrativa. Es decir, estamos ante una escritora que ya tiene miles de palabras sumadas, unas tras

otras, en el oficio y a lo largo de los años, por lo que este solo hecho amerita prestarle atención a su trabajo. Esto sin mencionar los premios y menciones honrosas que ha conseguido en diversos certámenes literarios, además de las antologías en Lima y en New York (ciudad donde radica actualmente) en las que han aparecido otros cuentos y poemas suyos.

La literatura producida por mujeres en Sudamérica probablemente tenga su mayor parangón en Clarice Lispector, aquella escritora brasilera de origen ucraniano que produjo grandes obras como *Lazos de familia*, *La pasión según G. H.*, *La hora de la estrella*. Es precisamente con el primer libro mencionado donde podemos encontrar ciertas coincidencias en cuanto a temática. Así, los catorce cuentos que componen el libro tienen como materia de análisis la descomposición del hogar y de la familia, de modo que desfilan personajes desposeídos no de bienes materiales, sino de afecto y empatía. Apuntemos, también, que en el Perú todavía no existe la figura institucionalizada de una narradora, a diferencia de la poesía, donde nombres como el de Blanca Varela, Magda Portal y Yolanda Westphalen brillan por propios méritos. No obstante, en las últimas décadas la narrativa escrita por mujeres ha aumentado considerablemente, con antologías en importantes editoriales y en el circuito contracorriente de la literatura peruana, lo cual celebramos desde esta humilde tribuna. Creemos, de esta forma, que en los próximos años aparecerá una narradora, o narradoras, que finalmente se consagren y se sumen a las figuras todavía solitarias de Laura Riesco o Pilar Dughi, por ejemplo, de modo que esa clasificación artificial de literatura escrita por mujeres y literatura escrita por hombres sea superada y podamos hablar, simplemente, de literatura peruana.

La irrealidad y sus escombros se inicia con una cita al prolífico Guy de Maupassant. Reparar en este hecho nos va arrojando primeras luces sobre la obra de Uchofen, pues el escritor francés no está allí solo porque es uno de los mejores cuentistas de todos los tiempos. Su presencia apunta hacia la temática. Como ya anunciamos líneas arriba, por las páginas de este cuentario emergen desencuentros, sinsabores, escenas de hogares fragmentados y de personajes solitarios que ansían otra suerte, otra realidad. De esta manera, podemos afirmar que, como Maupas-

sant y también Antón Chéjov (otro referente imprescindible del relato corto), los personajes de Uchofen no son condes, reyes, presidentes, grandes artistas o seres aureolados por el poder u otro elemento que los vuelva importantes. Más bien, conocemos los sueños y anhelos de niños convalecientes, oficinistas aburridos, hombres y mujeres de diversos oficios que —rasgo que los une como hilo conductor— no se sienten plenos con el destino que les tocó vivir. Sintomático es que en cuatro cuentos (“Las intrusas”, “Bajo la luna”, “El beso en Poblenuou” y “Encuentro en Times Square”) los lectores nos enfrentemos a presencias que se desvanecen repentinamente, dejando, de nuevo, en la orfandad a los personajes que se relacionaron con ellas.

“Diana cazadora” es uno de los primeros relatos con que se inicia el relato y en él se manifiesta claramente aquella temática del aburrimiento y la desazón, de tal forma que esto parece ser la respuesta a por qué una mujer soltera, joven y bonita, accede a ser la amante de un hombre casado y de edad madura. Y pese a que el personaje protagonista ha aceptado, consciente de lo emocionante que puede resultar vivir tal aventura, continúa sintiéndose en soledad y aburrimiento. El cuento acumula varias líneas donde aquella vaga sola por las calles y monumentos de Ciudad de México, con monólogos donde reniega su poca fortuna en la vida. Citemos: “Tiempo después, me di con que era una solitaria, una mujer en espera en una ciudad inmensa que me absorbía” (31). El desenlace de la historia, sorprendente, pero afín a tales circunstancias, parece confirmar su monotonía. Entonces, esta dama termina aferrándose no tanto al hombre, sino a lo que él tiene y cree que puede compartir con ella: una familia. Lo mismo aparece también en el siguiente cuento, “El reflejo”, que desarrolla lo distópico o lo futurista. En un país y tiempo desconocidos es posible revivir, o prolongar, la existencia de los seres queridos, de modo que estos permanezcan indefinidamente entre nosotros. Lo que se busca, y el relato experimenta muy bien con aquella posibilidad, es mantener unidas la familia, de modo que estas no se desintegren con la natural desaparición de los suyos. Citemos: “Si esto falla, me responde, tendremos que vivir en la soledad de nuestros cuerpos, como cualquier hijo de vecino lo hace al morírsele el ser más querido de la tierra” (37). Es también interesante la técnica con la

que está construida esta historia: a base de datos escondidos o silencios. El narrador no explica el funcionamiento de aquel dispositivo, simplemente continúa como si el lector ya lo supiera. El efecto causado es de intriga y suspenso, lo que acelera la lectura para enterarnos qué está ocurriendo.

“El peso de la capa” es otro cuento que apunta hacia aquella imposibilidad de construir un hogar. Esta vez, estamos ante el amor de dos mujeres. La historia no se centra tanto en lo peculiar o diferente que pueda tener una relación lésbica, sino en el peso del pasado de una de las protagonistas (de ahí que el cuento apele a “peso” y “capa”, como una carga que se arrastra). Es decir, justo cuando no hay ningún impedimento que permita formar un hogar, aquella posibilidad se destruye. El cuento acusa marcados rasgos psicológicos, además, lo que se adhiere al efecto o desenlace último. En “Soy la morsa” y “Bajo la luna” (donde, además, hay una escena de hechicería con rezos, cánticos y animales) el protagonista de la historia es la enfermedad que aqueja a sus personajes principales, niños que ven interrumpidos sus dóciles días de aquella primera juventud. Ambos cuentos tienen saltos en el tiempo, temporalidades borrosas, imágenes disímiles como apariciones producto de aquellos males. Y estos son los que abren grietas en la familia y modifican, para siempre, la forma de relacionarse de los niños con la realidad, de modo que no vuelven a ser los mismos en el colegio y comienzan a crecer una pasión-consuelo por la música, es decir, por el arte.

“Un beso en Poblenuou” y “Encuentro en Times Square” son los cuentos en los que el tema de la soledad y el hastío por la vida aparecen con más notoriedad. En ambos, unas mujeres jóvenes y que pueden valerse por sí mismas, es decir, con trabajos y cómodas posiciones económicas, se citan con unos hombres, pero estas citas no llegan a concretarse de una manera plena. Y esto sucede no por falta de empatía, sino por el repentino desvanecimiento de sus presencias, especialmente en el primero. En el segundo, relato que cierra el libro, desde la primera línea sabemos que Jaime está muerto y, no obstante, la protagonista de la historia decide partir con él, precisamente hacia un lugar más allá de la vida donde ya no sienta aquel hastío por su suerte ni por la soledad. Sintomático es que am-

bos relatos tengan escenarios de viajes, pues ambos transcurren entre Europa y Estados Unidos.

Finalmente, no puedo terminar esta reseña sin comentar “Noches de hormiga”, pues aquí estamos ante un diferente tratamiento de la técnica narrativa de los vasos comunicantes. En esta, dos escenarios diferentes se juntan o son puestos en uno solo, de tal forma que de su unión surge un tercero. Escritores de la talla de Gustave Flaubert en *Madame Bovary* y William Faulkner en *Las palmeras salvajes*, por mencionar, tal vez, los casos más emblemáticos, la han empleado en sus trabajos. En el caso de Uchofen, y en el cuento en mención, el cuartel militar y el ejército de hormigas devorando a un insecto no se entrecruzan, sino que habitan un mismo escenario, como si la realidad pudiera devenir de humano a insecto y viceversa. Este modo de emplear los vasos comunicantes ya había sido llevado a cabo por Manuel Scorza en su último libro antes de su trágica, y repentina, desaparición, *La danza inmóvil*, solo que, por tratarse de una novela, con mayor espacio y desarrollo. Uchofen lo lleva al relato corto, por lo que su efecto es diferente: más intenso y sorprendente.

En síntesis, *La irrealidad y sus escombros* desarrolla el tema de la soledad y el hastío por la vida en personajes oficinistas, pequeños burgueses o clasemedieros. Incluso, el cuento que se desarrolla en medio de la pandemia del covid-19, “Esos días perdidos” (y escrito en segunda persona), tiene como protagonista a una mujer solitaria que vive en New York, cuyo único vínculo con sus seres queridos, en medio de la desesperación por el virus, es la comunicación telefónica hasta Perú. Los cuentos, por otro lado, no ofrecen una descripción de los escenarios o límites geográficos, de modo que solo sabemos que estamos en Ciudad de México o Nueva York por la mención al lugar. En tal sentido, podemos cambiar el nombre de la ciudad a otra como Lima, por ejemplo, y el resultado del cuento no se habrá alterado. Más que una debilidad, creemos que esto responde al oxímoron del título, donde lo real ha trocado por lo irreal, por ende, la geografía no importa tanto como la temática y el particular tratamiento que Uchofen le da en sus cuentos.

CÉSAR RUIZ LEDESMA
University of Pittsburgh

María Carmen África Vidal Claramonte. *Traducción y literatura translingüe: Voces latinas en Estados Unidos*. Prefacio de Georges L. Bastin. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021. ISBN: 978-84-9192-199-8. 202 p.

Traducción y literatura translingüe: Voces latinas en Estados Unidos de María Carmen África Vidal Claramonte, catedrática de la Universidad de Salamanca, es uno de los estudios más originales publicado en los últimos años sobre la teoría de la traducción.

Hace menos de diez años que de repente surgió un cierto interés en el mundo académico estadounidense por la traducción. En algunas universidades se iniciaron programas de traducción, mayormente en departamentos de inglés, y en algunos departamentos de español y otros idiomas. La base teórica de estos cursos y programas era la de siempre: Walter Benjamín, Roland Barthes, Julia Kristeva y George Steiner, y otros teóricos igualmente ilustres, ya que los departamentos de inglés y de literatura comparada siempre han adoptado a estas figuras como si fuesen lingüística y culturalmente suyas. Este es un lujo que no se les permite, por ejemplo, a los departamentos de español. Obviamente el interés por la traducción literaria, y en particular por la traducción del español y el inglés, era la de traducir textos del español al inglés por anglos capaces de manejar lingüísticamente la traducción de una obra al inglés ("the target language"), algo que, por lo general, excluía a los traductores latinos. Y, por lo tanto, aunque no pretendo tener pruebas científicas, el interés por la traducción literaria ha disminuido en los departamentos de español y estudios hispánicos.

Una cosa es traducir idiomas y culturas totalmente diferentes, otra cosa es traducir a dos idiomas que comparten espacio geográfico, cultura, formas de ser y pensar; que se mezclan y que se enfrentan a veces agónicamente; que se quieren y se odian; que establecen territorios y desterritorializaciones; *borderlands* y fronteras, como dice Gloria Anzaldúa. En este espacio único, estadounidense, multi y translingüe, el traductor anglo, por lo general, lo tiene más difícil. Aquí son otras las fuerzas que imperan, porque las identidades son más híbridadas,

más porosas. Una Gianinna Braschi no es un Roberto Bolaño y viceversa. El español y la cultura de uno y del otro, los une tanto como los separa, y esto es sólo un ejemplo. Bolaño nació en Chile, un país mayormente monolingüe hispanohablante, Braschi en Puerto Rico, un país donde se habla español y también inglés (a raíz de su afiliación política a los Estados Unidos). Sin duda, a los dos les ha afectado la globalización, pero de diferentes maneras. Durante la dictadura de Pinochet, Bolaño se exilió en Barcelona; Braschi vive en Nueva York desde hace muchos años: maneras de traducirse (o trasladarse) totalmente diversas.

Hoy en día el fenómeno de la llamada globalización está al centro de muchos discursos, políticos, económicos, sociales, filosóficos y aun literarios, como bien arguye África Vidal Claramonte:

La ficción y la crítica están aportando nuevas ideas, entendiendo la multiplicidad de lenguas en los espacios de la globalización no como un simple multilingüismo sino como un fenómeno transdisciplinar conectado con la etnicidad, la antropología, la filosofía, la geopolítica, la traducción y otras disciplinas... (71-72)

Sin embargo, la globalización no es nada nuevo. Comenzó con el sistema económico transatlántico, o lo que Immanuel Wallerstein denominó el *sistema moderno mundial* que se montó a partir del 1492 en las colonias españolas. De ahí que bien podríamos argüir que el primer sujeto literario, heredero de este nuevo sistema, fue, El Inca Garcilaso de la Vega. Escritor bilingüe y mestizo (quechua y castellano), El Inca, de madre inca y padre español, escribió toda su obra en castellano y tradujo su cultura para que los españoles lo entendieran. Es decir, tradujo tanto lengua como cultura, como hacen las/los escritoras/es latinas/os de los Estados Unidos: sus descendientes, aun cuando escriben exclusivamente en inglés. Y en esto reside, para mí, la importancia de *Traducción y literatura translingüe*. La heterogeneidad de escritoras y escritores como Cristina García, Julia Álvarez, Rosario Ferré, Esmeralda Santiago, Rolando Hinojosa-Smith, Tomás Rivera, Junot Díaz, Oscar Hijuelos, Gustavo Pérez Firmat, Ilán Stavans y Giannina Braschi es alucinante.

Cristina García, Julia Álvarez, Esmeralda Santiago, Oscar Hijuelos y Junot Díaz escriben exclusivamente en inglés, y por eso a veces han sido criticados. Rosario Ferré, Rolando Hinojosa-Smith, Gustavo Pérez Firmat y Giannina Braschi han escrito en inglés, en español, y en el caso de Braschi en ambos idiomas simultáneamente (en forma de “code-switching”). En el capítulo “Vidas traducidas” África Vidal Claramonte escribe:

Los escritores que nos han acompañado a lo largo de estas páginas representan a muchas personas que actualmente no viven en la lengua que los vio nacer, que están constantemente transitando de una lengua a otra y, lo que es más importante, traduciendo de una cultura a otra, de unos valores a otros. Y así, al navegar la literatura translingüe entre lenguas y culturas, las migraciones literales y metafóricas de las que nace dan lugar a procesos transculturales en los que la traducción se torna imprescindible. (138)

Para los escritores latinos estadounidenses, como señala la autora, la lengua es sólo un aspecto de la cultura. Según Gustavo Pérez Firmat el fenómeno lingüístico está compuesto de tres registros relacionados pero diferentes: el *lenguaje* (o las reglas gramaticales y sintácticas) de un *idioma* (lo que se habla / escribe en un país o en una comunidad) y *la lengua* (nuestra relación afectiva a un idioma). Cuando Gloria Anzaldúa incluye poemas en español en *Borderlands/La Frontera*, o Junot Díaz frases y palabras sueltas en una novela como en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, es porque ciertas palabras tienen un significado emocional para ellas/ellos en español que no lo tienen en inglés. Las fronteras de sexos y géneros, lenguas y culturas para los/las escritores/as latinos/as son borrosas, no como las fronteras geopolíticas que separan un país de otro a través de formas de pensar nacionalistas. “[L]os escritores migrantes viven la traducción, viven traducidos, en un espacio intermedio transnacional donde reaparece una y otra vez la relación entre lenguaje y poder, así como la idea de que el monolingüismo es una imposición política”, escribe África Vidal Claramonte (138). Y luego dice: “El traductor se convierte en el mundo contemporáneo en una figura emblemática que ocupa el espacio liminal entre las culturas” (139). En ese sentido, el traductor es un diplomático en un mundo cada vez más peligroso, que

requiere una política del respeto a la diferencia y a la multiplicidad ante grandes movimientos populares nacionalistas y fascistas. El odio hacia al otro (“radicalmente diferente”) se expresa hoy en día a través de la intolerancia lingüística, sexual y racial: en Francia por el partido Agrupación Nacional de Marine Le Pen; en Hungría por Fidesz-Unión Cívica Húngara, el partido del presidente Viktor Orbán; en España por el partido Vox de Santiago Abascal, y en los Estados Unidos por el partido Republicano de Trump y las milicias fascistas como los Proud Boys y los Oath Keepers. El 4 de agosto de 2022 Viktor Orbán le habló a la asociación del Partido Conservador Norte Americano (CPAC) en Dallas donde el presidente húngaro se presentó como “el único líder antimigración en todo el continente” en defensa de los valores occidentales y en contra del “peligro” de las mezclas raciales en los Estados Unidos y en Europa. Su discurso recibió gran aplauso.

La gran ironía de esta posición sociopolítica es que la Identidad de lo “Mismo”, como así le llama Enrique Dussel depende del *Otro*. El putativo *yo*, como ya había señalado Fichte en el siglo XVIII, es imposible de concebir sin el *Yo-No*, que en realidad es todo lo que existe fuera de cada sujeto, ¡y eso es mucho! Yo soy quien soy por el Otro y los otros, internos y externos. Es decir, no hay identidad sin diferencia. La tautología analítica *A es A* no lleva a nada. África Vidal Claramonte escribe: “La diferencia es lo que nos rodea, la diversidad es la forma del mundo que se encuentra en el interior de cada uno de nosotros. Es la base de nuestra existencia histórica. Y las identidades, todas, nunca son algo fijo sino híbrido; se construyen en función de la diferencia, de nuestra relación con el Otro, lo que trae consigo el reconocimiento, para algunos inquietante, de que sólo mediante la relación con el otro, con la diferencia, podremos construir nuestra identidad” (26-27).

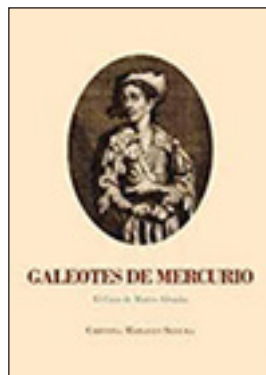
Obviamente las culturas, los cuerpos, y las lenguas son inseparables de los discursos de poder. Eso hace que la traducción (como afirmación de la diferencia) sea tan importante hoy en día. Y por eso para nuestra autora, los/as escritores/as latinos/as representan un reto al fascismo y a los movimientos nacionalistas y racistas que cada vez cobran más popularidad en un mundo que le teme a la diversidad en todas sus formas.

Claro está que el temor viene de un sentido de vulnerabilidad que busca respuestas fáciles en una ontología falsa. Los traductores/diplomáticos tienen y tendrán que demostrar que en la diversidad y en la hibridez está la fuerza, y no en lo contrario, porque “lo Mismo” es un callejón sin salida.

Para María Carmen África Vidal Claramonte las voces latinas (literarias) en los Estados Unidos, es un modelo de diferencia y diversidad lingüística y cultural, y traducir es tender puentes entre las orillas del español y el inglés (83-135). En conclusión, *Traducción y literatura translingüie: Voces latinas en Estados Unidos* es un libro oportuno, magistralmente escrito, que merece ser leído y pensado.

ROLANDO PÉREZ

Profesor Emérito. Hunter College/CUNY



SEMBLANZAS

María C. Albin

Recibió su licenciatura en Relaciones Internacionales por la Escuela de Servicio Exterior de la Universidad de Georgetown y su Maestría y Doctorado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Yale. Ha enseñado en la Universidad de Columbia y la Universidad de Minnesota, entre otras instituciones. Ha sido investigadora visitante en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Es autora de *Género, poesía y esfera pública: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica* (Trotta, 2002), y co-editora de *Gertrudis Gómez de Avellaneda: Gender and the Politics of Literature* (HIOL, 2017). Sus artículos sobre literatura latinoamericana han aparecido en las revistas *América Sin Nombre*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Atenea*, *Cincinnati Romance Review*, *Crítica Hispánica*, *Epimelia. Revista de Estudios sobre la Tradición*, *Hispanófila*, *Latin American Research Review*, *Literatura Mexicana*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Romance Languages Annual* y *Romance Notes*.

María de Marcos Alfaro

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Literatura Española y Máster de Formación de Profesorado en esta misma Universidad. Doctora en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid. Con capacidad en investigación literaria y lingüística, difusión cultural, creación literaria y redacción de textos en diversas temáticas. Experiencia profesional en el mundo académico, en empresas del mundo editorial y en espacios dedicados a la corrección de textos digitales. Colaboradora de la ANLE.

Guillermo A. Belt

Doctor en Derecho, Universidad de Santo Tomás de Villanueva, La Habana. Profesor universitario de Derecho Internacional Público y funcionario internacional jubilado. Conferenciante en varias universidades de los Estados Unidos y América Latina, en la escuela de servicio exterior de EE.UU. (U.S. School of Foreign Service) y en organismos internacionales sobre aspectos de la historia y el desarrollo político de la región. Autor de estudios y artículos sobre temas interamericanos, publicados en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, las revistas *Américas* y *Herencia*, y periódicos latinoamericanos. Autor de *Emilia Bernal o una historia de amor*, *Alta mar*, y *Tiempo para todo bajo el sol/A Time to Every Purpose*, publicados por la ANLE. Miembro, Academia de la Historia de Cuba en el Exilio (AHCE), Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y Correspondiente en los Estados Unidos de la Real Academia Española (RAE).

Carmen Benito-Vessels

Es catedrática de la Universidad de Maryland, investiga la historiografía, literatura, historia de la lengua e historia de la mujer en la Edad Media y Temprana Modernidad. Es autora de: *Juan Manuel. Escritura y recreación de la historia* (1994); *La palabra en el tiempo de las letras. Una historia heterodoxa* (2007); *Lenguaje y valor en la literatura medieval española* (2014); *España y la costa atlántica de los EE UU. Cuatro personajes del siglo XVI en busca de autor* (2018). Asimismo, destacan sus coediciones: *The Picaresque. A Symposium on the Rogue's Tale* (1994) y *Women at Work in Spain from The Middle Ages to Early Modern Times* (1998). Sus investigaciones más recientes versan sobre la literatura y la historia de lengua española el s. XVI en Norteamérica.

Irma Cantú

Es profesora de literatura mexicana y colonial en la Universidad Internacional Texas A&M. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre escritura de viajes y orientalismo en revistas de Estados Unidos, México y Europa. Ha contribuido en varios volúmenes de crítica literaria y cultural, como *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, editado por José Ra-

món Ruisánchez y Oswaldo Zavala (Candaya, 2011), *Itinerarios coloniales del México contemporáneo*, editado por Oswaldo Estrada y Anna M. Nogar (University of Arizona Press, 2014), y *Los oficios del nómada. Fabio Morábito ante la crítica*, editado por Sarah Pollack y Tamara Williams (UNAM, 2016).

Francisco M. Carriscondo Esquivel

Catedrático de Lengua Española en la Universidad de Málaga. Ha sido profesor en la Universidad de Jaén y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (campus Ciudad de México), investigador visitante de El Colegio de México, así como *Jemison Visiting Professor* de la University of Alabama at Birmingham. Ha publicado los libros *Literatura y dialectología* (CajaSur, 1999), *La lexicografía en las variedades no estándar* (Universidad de Jaén, 2001), *Lingüística, lexicografía, vocabulario dialectal* (Iberoamericana / Vervuert, 2004), *Creatividad léxica-semántica y diccionario* (Universidad de Santiago de Compostela, 2006), *La épica del diccionario* (Calambur, 2010), *Manual práctico de sociolingüística* (Síntesis, 2016) y *Palabras que cambiaron (en) la historia* (Trea, 2017). Ha desarrollado actividades docentes e investigadoras en instituciones de reconocido prestigio en Alemania, Argentina, Austria, Chequia, España, Estados Unidos, Francia, Hungría, Italia, México, Perú, Portugal y Reino Unido. Es Académico Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, Miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca y *Associate Editor* de la revista *Hispania. A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*. Destacan sus colaboraciones divulgativas en la revista *Archiletras*.

Germán David Carrillo

Profesor Emérito de la Universidad de Marquette en Milwaukee y Presidente Emérito de la Sigma Delta Pi, la Sociedad Honoraria Hispánica de los Estados Unidos que acaba de cumplir cien años desde su fundación en Berkeley (1919) y de la cual es miembro de la Junta Directiva. Es también socio *Numerario* de la ANLE y recientemente ha sido confirmado en el cargo de CENSOR que venía desempeñando interinamente. Es autor de varios libros y muchos ensayos sobre literatura

hispanoamericana, española y colombiana de los siglos XX y XXI. Pasó muchos años en Madrid como Director Residente de un programa de estudios de su universidad en la Universidad Complutense.

Luis Correa-Díaz

Es miembro de la Academia Chilena de la Lengua (Chile) y de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (España), poeta y profesor de humanidades digitales y derechos humanos en la Universidad de Georgia, y autor de varios libros, artículos y dossiers especiales, entre ellos *Novissima verba: huellas digitales/cibernéticas en la poesía latinoamericana* (2019). Sus libros de poesía incluyen *Americana-lcd* (2021), *metaverso* (2021), *Haikus nada más* (2021), *Los Haikus de Gus* (2021 y 2020), *Maestranza de San Eugenio* (2020), *Diario de un poeta recién divorciado* (2000, 2005), . . . *del amor hermoso* (2019), *impresos en 3D* (2018), *poemas clicables* (2016), *Cosmological Me* (2010, 2017), *Mester de soltería* (2006, 2008). Es miembro de varios consejos editoriales de revistas europeas, latinoamericanas y estadounidenses y ha sido profesor invitado en SUNY Albany, Instituto Iberoamericano – Berlín, Pontificia Universidad Católica de Chile, University of Liverpool, Universidad de Salamanca, Pontificia Universidad Católica de Bolivia y Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Raquel Chang-Rodríguez

Es Correspondiente de la Real Academia y de la Academia Peruana de la Lengua, Numeraria de la Norteamericana (ANLE), Profesora Honoraria de la Universidad de San Marcos y Doctora honoris causa por la Universidad Nacional Helénica de Atenas, Grecia. Entre sus libros y coediciones sobresalen, *Cartografía garcilasista* (2013) y *Talking Books with Mario Vargas Llosa. A Retrospective* (2020). Editora fundadora de la *Colonial Latin American Review*, codirigió el proyecto *Historia de las literaturas en el Perú*, cuyos seis volúmenes son de libre acceso en los ciber sitios del Instituto Cervantes y de la Casa de la Literatura Peruana. En reconocimiento a su distinguida trayectoria en el 2016 la ANLE le otorgó el premio Enrique Anderson Imbert.

José Manuel Cuenca Miranda

Es un distinguido abogado español reconocido por su destacada labor en el ámbito jurídico y su profundo compromiso con la academia. Como socio de un prestigioso despacho inglés, ha consolidado una sólida reputación en el mundo del derecho, siendo un referente en su especialidad. Su conexión con el ámbito académico se ve enraizada en su familia, ya que ambos padres fueron catedráticos de historia. Su perspectiva académica y jurídica le ha valido un reconocimiento destacado en ambos sectores. Con un nombre bien establecido en el mundo del derecho, José Manuel Cuenca Miranda continúa contribuyendo significativamente al desarrollo y la excelencia en el ámbito legal, así como en la promoción del conocimiento histórico en la comunidad académica española.

Marta Ana Diz

Nació en Buenos Aires y reside en Nueva York. Catedrática de literatura medieval, historia de la lengua y retórica y teoría literarias en varias universidades norteamericanas, publicó dos libros (sobre *El Conde Lucanor*, en 1984, y sobre los *Milagros de Nuestra Señora* y el culto mariano del siglo 13, de 1995) y una treintena de ensayos en revistas especializadas de Argentina, Colombia, España, Estados Unidos y México, sobre obras clásicas del medioevo español. Es autora y traductora de dos antologías: de la obra del antropólogo Richard Schechner, *Performance: teoría y prácticas interculturales* (2001), y de la poesía de Billy Collins, *Siete elefantes bajo la lluvia*, edición bilingüe inglés-castellano (2019). Inició su trayectoria en la poesía con un libro en inglés, *Long Island Notebook* (2009). Después siguieron *Sin cazador los ciervos* (2012), y *Y así las cosas* (2015). Recibieron premios internacionales de poesía sus últimos cuatro poemarios: en 2016, *La almendra hermética*; en 2017, *Piedras rosadas*; en 2019, *Cuando no sé tu nombre ni tú el mío*; y en 2020, *De vidrio la manzana*.

Tina Escaja

También conocida como Alm@ Pérez, es una galardonada escritora, artista digital, y Profesora Distinguida de Lenguas Romances y Estudios de Género en la Universidad de Vermont (EEUU). Ha publicado y editado numerosos artículos y volú-

menes de crítica literaria sobre género sexual, tecnología y poesía iberoamericanas. Considerada pionera en la literatura electrónica en castellano, su trabajo creativo trasciende el formato en papel y ha sido expuesto en sus variantes multimedia, robótica y de realidad virtual y aumentada en museos y galerías internacionales. Los poemas y artefactos digitales de Tina Escaja han aparecido en numerosas antologías, y han sido traducidos a diez idiomas. Una selección de las obras de Tina Escaja puede experimentarse en www.tinaescaja.com

Francisco J. Escobar

Investigador adscrito al Grupo ANLIT-C (*Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y selecciones*), desarrolla su labor profesional como profesor titular en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Desde este prisma científico-académico, ha dedicado trabajos de investigación al pensamiento estético-cultural y obra literaria de autores áureos como Torres Naharro, López de Cortegana, Garcilaso, Sá de Miranda, Cetina, Mal Lara, Herrera, Arguijo, Espinel, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Cervantes, Lope, Góngora o Quevedo, dirigiendo su mirada preferentemente hacia el humanismo y la pervivencia de la tradición clásica en el Siglo de Oro.

César Ferreira

Es profesor principal de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Wisconsin en Milwaukee y Académico Correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua. Es coautor del libro *Culture and Customs of Peru* (2003) y editor de volúmenes en torno a la obra de Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Edgardo Rivera Martínez, Luis Loayza y Jorge Eduardo Benavides, entre otros. En el año 2020 recibió un doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Ricardo Palma de Perú.

Francisco Fuentes-Antrás

Es profesor asociado en la Universidad Complutense de Madrid y de la Universidad Alfonso X El Sabio. Realizó el Máster en Literatura Hispánica y Comparada por la Universidad de Kent en Inglaterra y es Doctor en Literatura Comparada

por la Universidad Autónoma de Madrid. En 2019, la consecución de una beca Erasmus+ le permitió realizar una estancia de tres meses en Sudáfrica, donde inició una colaboración con la School of African Studies y la School of Modern Languages de la Universidad de Ciudad del Cabo en la investigación y visibilidad de textos literarios escritos por minorías raciales y refugiados. Sus intereses de investigación actuales se centran en los conceptos de resistencia, inmigración, cuestiones raciales, fronteras y las conexiones transculturales en la narrativa breve del siglo XXI. Pertenece además desde el 2021 al grupo de investigación The Limen Group, dedicado al estudio de la representación de los espacios liminales en la literatura.

Priscilla Gac-Artigas

Catedrática de Español y Literatura latinoamericana en el Departamento de Lenguas y Culturas Extranjeras de la Monmouth University en Nueva Jersey. Puertorriqueña de origen, obtuvo su licenciatura en Lengua y Literatura francesa en la Universidad de Puerto Rico, su maestría en Middlebury College (programa en París), la Universidad de Nanterre y el Instituto de Ciencias Políticas, y de doctorado —gracias a una beca del Presidente de la República francesa— en La Sorbona y el *Centre de la Recherche Scientifique* obteniendo el título de Doctorado de Estado en literatura latinoamericana, especialización teatro. Actualmente trabaja en la edición de un volumen monográfico, culminación de su más reciente proyecto de investigación literaria, sobre el paso de la autoficción a la *colectficción*, término por ella acuñado y definido en un artículo publicado en *Impossibilia* (Revista Internacional de Estudios Literarios), en octubre del 2017.

Javier Herrero (1926-2023)

Nacido en Murcia, España, fue una de las figuras intelectuales más destacadas del Hispanismo. Fue profesor de las universidades de Edimburgo, Duke, Pittsburg y Virginia y maestro y educador de varias generaciones de intelectuales y profesores universitarios. Fue presidente de la Cervantes Society of America, y galardonado con la Cruz de Oficial de la Orden de Isabel la Católica. Publicó prácticamente sobre todos los pe-

riodos de la literatura española. Autor de *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento* (1963) *Ángel Ganivet, un iluminado*, (1966); *Ángel Ganivet, Cartas familiares*, ed. Javier Herrero (1967); *Los orígenes del pensamiento reaccionario español* (1971, 1973); *Calderón. Código, monstruo e icones*, ed. Javier Herrero (1982) y *Lorca, Young and Gay. The Making of an Artist*, (2014), y de una infinidad de artículos.

Ignacio López-Calvo

Es Professor de literatura y cultura latinoamericana y Presidential Endowed Chair in the Humanities, en la Universidad de California, Merced. Su investigación se centra, en su mayor parte, en dos temas separados, aunque interrelacionados: 1) la producción cultural de y sobre autores latinoamericanos de ascendencia asiática; y 2) las representaciones literarias y culturales de la relación entre derechos humanos, racialización, género, migración y autoritarismo. Es autor de 80 artículos y 8 libros: *Saudades of Japan and Brazil: Contested Modernities in Lusophone Nikkei Cultural Production*; *Dragons in the Land of the Condor: Tusán Literature and Knowledge in Peru*; *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru*; *Latino Los Angeles in Film and Fiction: The Cultural Production of Social Anxiety*; *Imaging the Chinese in Cuban Literature and Culture*; *“Trujillo and God”: Literary and Cultural Representations of the Dominican Dictator*; *Religión y militarismo en la obra de Marcos Aguinis 1963-2000*; *Written in Exile. Chilean Fiction from 1973-Present*.

Humberto López-Cruz

Es profesor en la Universidad de la Florida Central (UCF) donde imparte cursos sobre literatura, cultura y civilización latinoamericanas, crítica literaria y gramática. Sus campos de investigación incluyen las literaturas del Caribe hispano, Centroamérica y las letras hispanas en EE. UU. En 2015 recibió el más alto reconocimiento otorgado por la UCF cuando fue nombrado “2015 UCF Pegasus Professor”. Tiene publicados libros, artículos y capítulos de libros sobre aspectos de los temas en que se fundamentan sus investigaciones. A su vez, es miembro del consejo editorial de revistas y organizaciones, y lector anónimo de diversas revistas y editoriales. Para concluir, tiene

publicados tres poemarios en España: *Escorzo de un instante*, *Festínación* y *Rocallas del andén*.

Raúl Marrero-Fente

Se graduó inicialmente como Licenciado en Leyes en la Universidad de Camagüey, Cuba para más tarde recibir su maestría y doctorado en literaturas hispánicas por la Universidad de Massachusetts. Además, cursó estudios en Amherst College y en el Colegio de España en Salamanca. Es actualmente catedrático de literaturas hispánicas y derecho en la Universidad de Minnesota. Con anterioridad enseñó en la Universidad de Columbia, la Universidad de Massachusetts y Amherst College. Ha sido profesor visitante en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, la Universidad de Concepción (Chile) y la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Como especialista en literatura colonial hispanoamericana ha publicado una extensa obra, entre la que destacan, *Obra nuevamente compuesta... de Bartolomé de Flores (1571)*, *Primer poema hispano de los Estados Unidos* (IDEA/ ANLE, 2021), y *Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica* (Iberoamericana/ Vervuert, 2017). Es Miembro Numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española.

Christopher Maurer

Es profesor de español en Boston University. Escribe sobre poesía española desde Garcilaso hasta la llamada Generación del 27. Tres de sus principales intereses de investigación son la biografía, la crítica textual y las relaciones de la poesía con la música y la pintura. Es autor de numerosos libros. Asimismo, sus cursos y seminarios han estudiado la recepción de los autores barrocos en España y América Latina en el siglo XX, los usos de los archivos, los poetas en lengua española en Nueva York, las adaptaciones contemporáneas de obras de Lorca, la vanguardia histórica y la intersección de biografía y textos (biografía, epistolografía y crítica textual). En 2022 fue incluido en la ANLE como Académico de Número.

Sam McCracken

Es doctorando del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Michigan. Su investigación se centra en la estética y la política ambiental de la desechabilidad, particularmente en lo que se refiere tanto a los desechos materiales (es decir, la basura) como a las formas emergentes de efímera digital. Sus intereses comprenden la literatura de Internet, la cultura digital, la poesía y la poética contemporáneas, los estudios de infraestructura crítica, la alimentación de contenidos y la ecocrítica. Sam McCracken también está inscrito en el programa de certificado de posgrado en Estudios Digitales del Instituto de Estudios Digitales.

Gloria Medina-Sancho

(Santiago, Chile) obtuvo su licenciatura en la Universidad de Chile, su máster en la Universidad de Iowa y su doctorado en Washington University en St. Louis, en donde fue premiada con la beca Judith Tytel Catalano Scholarship in Women's Studies. Dr. Medina-Sancho ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales como *Revista Iberoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *MLN*, *Latin American Perspectives* y *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios*. Su libro sobre mujeres escritoras del Cono Sur, titulado *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*, fue publicado por la Editorial Cuarto Propio en 2012. Dr. Medina-Sancho es coordinadora de estudios graduados y asesora del Máster de Español en CSU Fresno. Imparte cursos de literatura latinoamericana a nivel graduado y subgraduado.

Carlos Moreno-Hernández

Es profesor jubilado de la Facultad de Traducción, Universidad de Valladolid. Fue profesor de la Universidad Complutense y Facultativo de Archivos y Bibliotecas. Ha publicado numerosos artículos en revistas europeas y americanas sobre literatura e historia literaria, retórica y traducción. Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes libros: *Literatura y cursilería* (1995), finalista del XXIII premio Anagrama de ensayo); *Literatura e hipertexto: de la cultura humanística a la cultura electrónica* (1998;1999); *En torno a Castilla. Ensayos de*

historia literaria (2000), III premio internacional Agustín Millares Carlo de investigación en Humanidades, 1999); *Retórica y cursilería. Notas a El amigo Manso de Galdós* (2007); *Retórica y humanismo: el Triunfo del marqués de Santillana de Diego de Burgos* (2008), accesible en la red; *Retórica y traducción* (2010); *Antonio Machado, Juan de Mairena, estudio y antología* (2016), edición digital con impresión bajo demanda; *Cursilería y kitsch en las letras hispánicas* (2017), edición digital con impresión bajo demanda.

Nuria Morgado

Es catedrática de estudios hispánicos por la City University of New York (CUNY), investigadora, conferencista, crítica literaria y editora. Es licenciada en ciencias de la información por la Universidad Autónoma de Barcelona y obtuvo su doctorado en literatura peninsular y latinoamericana en la Universidad de Arizona. Dentro de la disciplina de las literaturas y culturas hispánicas, su investigación explora la intersección de los estudios culturales, comparativos e interdisciplinarios desde una perspectiva filosófica crítica. Ha escrito y publicado sobre escritores españoles y latinoamericanos como Cervantes, Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Antonio Muñoz Molina, Lourdes Ortiz, Giannina Braschi o Enrique Vila-Matas, así como sobre la literatura escrita en español en Estados Unidos. En el año 2016 fue nombrada Miembro Numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y, por consiguiente, Miembro Correspondiente de la Real Academia Española (RAE). Es co-fundadora de la publicación electrónica *Letras Hispanas: revista de literatura y cultura* y editora general del *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* (BANLE).

David Navarro

Es profesor asociado de literatura medieval ibérica en la Universidad de Texas State, San Marcos, Texas. Su área de investigación abarca la historiografía, jurisprudencia, pemiología, *mester de clerecía*, relaciones interreligiosas, y diáspora sefardí. Es cofundador y secretario de la Delegación de la ANLE en Texas; editor de la revista de estudios hispánicos *Letras His-*

panas; y exconsejero del Capítulo Beta-Épsilon (2018-2022) de la Sociedad Honoraria Hispánica Sigma Delta Pi.

Maria Rosa Olivera-Williams

Es profesora de literatura latinoamericana y estudios culturales en la Universidad de Notre Dame. Obtuvo su doctorado en la Ohio State University por el que recibió el Presidential Award and Fellowship. Ha publicado numerosos artículos en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Es autora de *Humanidades al límite: posiciones desde/contra la universidad global*, coeditado con Cristián Opazo (2022); *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur* (Cuarto Propio, 2012; 2013); *El salto de Minerva: intelectuales, género, Estado en América Latina*, coeditado con Mabel Moraña (Iberoamericana-Vervuert, 2005); y *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández: respuesta estética y condicionamiento social* (Universidad Veracruzana, 1986). Actualmente se haya completando el libro *Tango: Imagining National Roots in the Maelstrom of Modernization and Modernity in Argentina and Uruguay, 1880-1940*.

Fernando Operé

Es poeta, historiador, crítico, profesor y director de teatro. Nació en Madrid y desde 1980 es profesor de Literatura y Cultura de la Universidad de Virginia. Autor de *En el nombre del padre. Crónica de la España de Franco a la América de Trump* (2022), *Historia de un escenario. 40 años de teatro en español en la Universidad de Virginia* (2020); *España y las luchas por la modernidad* (2018); *Relatos de cautivos en las Américas desde Canadá a la Patagonia, siglos XVI al XX* (2016) y *Historias de la frontera. El cautiverio en la América hispánica* (2001), entre otros, y diecisiete poemarios. Los últimos: *El vigilante* (2022); *No todo será perdonado* (2022); *La imprudencia de vivir* (2018); *Liturgia de atardecer* (2016), *La vuelta al mundo en 80 poemas* (2012). Es director de teatro, ha dirigido más de 50 obras. Es Miembro Numerario de (ANLE) Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Salvador A. Oropesa

Es profesor (full profesor) de lengua y literatura españolas en la Universidad de Clemson en Carolina del Sur donde

también es jefe de departamento. Estudió Filología Hispánica en la Universidad de Granada e hizo el doctorado en Arizona State University. Es autor de cinco libros entre los que destacan monografías sobre Antonio Muñoz Molina y el Grupo Contemporáneos de la vanguardia mexicana. En la actualidad prepara un libro sobre novela negra española procedimental y que tiene que seguir la legalidad constitucional. También editó una historia total de la literatura en español en tres volúmenes con Maureen Ihrie de la Universidad de Elon.

Jeremy Paden

Es profesor de español en la División de Humanidades en Transylvania University. Obtuvo su doctorado en Emory University (2004). Sus áreas de investigación incluyen la poesía latinoamericana, la literatura colonial latinoamericana, y el ensayo latinoamericano. Ha publicado extensamente en numerosas revistas y libros académicos. Dr. Paden es asimismo un prolífico poeta. Sus poemas han aparecido en publicaciones como *The Atlanta Review*, *Borderlands: Texas Poetry Review*, o *The New Mexico Poetry Review*, por ejemplo. Es miembro del grupo *Affrilachian Poets*.

Rolando Pérez

Es profesor emérito de literatura y filosofía española y latinoamericana en Hunter College (CUNY). Es autor de numerosas publicaciones sobre el neo-barroco, y la relación entre literatura, artes visuales y filosofía. Ha escrito sobre Severo Sarduy, César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, así como sobre Bartolomé de Las Casas, Enrique Dussel, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Emmanuel Lévinas, y Alain Badiou, entre otros. Asimismo, es autor de varios trabajos literarios, algunos de los cuales han aparecido en *The Norton Anthology of Latino Literature* (2012). Entre sus publicaciones se encuentran *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts* (2011). Es editor de *Agorapoetics: Poetics After Postmodernism* (2016), un libro de ensayos escritos por varios críticos y filósofos, y co-editor de *Filosofía y culturas hispánicas: Nuevas perspectivas* (2016).

Gerardo Piña-Rosales

Nació en La Línea de la Concepción (Cádiz) en 1948, y emigró a Marruecos en 1956. Estudió en el Instituto Español de Tánger, en la Universidad de Granada y en la Universidad de Salamanca. Ya en Nueva York (donde reside desde 1973), se graduó por el Queens College de CUNY y se doctoró en el Centro de Estudios Graduados de esa misma Universidad. Desde 1981 hasta 2017 fue profesor de lengua y literatura española en la City University of New York. Es Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, que dirigió de 2008 a 2018; es correspondiente de la Real Academia Española, de la Academia Panameña de la Lengua, de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras, y de la Academia de Buenas Letras de Granada. Entre sus últimos libros se cuentan *El secreto de Artemisia y otras historias* (2016), *Por una literatura de avanzada y otros escritos* (2022) e *Imaginerías* (Fotografías, con textos de Manuel Garrido Palacios (2022)).

Su obra fotográfica: <<https://www.pinarosales.com>>

César Ruiz-Ledesma

(1986, Lima). Ha publicado los libros de narrativa *Estación perdida y otros cuentos* (2015) y *Aquino Quiroga en el laberinto* (2019). Graduado en Literatura Hispánica en Pontificie Universidad Católica del Perú con una tesis sobre *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo. Tiene un Master in Fine Arts, Creative Writing, en The University of Texas at El Paso y actualmente cursa un doctorado sobre la obra de Manuel Scorza en el departamento de Hispanic Languages and Literature en University of Pittsburgh. Guitarrista de blues y cinéfilo, escribe sobre cine y literatura en su blog Cuadernos en Octava.

Damián Leandro Sarro

Profesor y Licenciado en Letras, Doctorando en Educación (Universidad Nacional de Rosario) y Corrector de Textos Académicos (Universidad del Salvador); Posgrado en Escrituras (FLACSO). III Premio Nacional de Ensayo Breve (CFI, 2011), preseleccionado por la RAE para el Máster en Lexicografía Hispánica (2021) y Premio Provincial de Ensayo "Juan Álvarez" (Santa Fe, 2021). Publicó el ensayo *La refulgencia del Bicentena-*

rio o el mito de Pigmalión (CFI, 2011), la novela *Flagelos íntimos* (Alción, 2018) y el ensayo *El Ramirismo. La literatura como arena de discusión entre la hispanofilia y la hispanofobia* (Ciudad Gótica, 2022); co-autor del *Manual de Lengua I de Educación Media para Adultos* (Dunken, 2015). Publicó cuentos y poesías en diversas antologías nacionales; escribe reseñas y crítica académicas y literarias, sobre educación y sobre didáctica de la escritura académica. Docente en la Universidad Abierta para Adultos Mayores (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), catedrático en el ISP 3 de Villa Constitución y profesor pasante en la Universidad Nacional de Costa Rica; docente capacitador sobre escritura académica en diversos niveles del sistema educativo de Santa Fe, Argentina. Su tesis doctoral aborda la didáctica de la escritura académica en nivel superior.

Meri Torras-Francés

Es profesora de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus trabajos de investigación versan sobre ámbitos como la autografía, el género epistolar, los Women Studies, la teoría queer y los estudios culturales, con especial dedicación al comparatismo entre literatura y artes audiovisuales. Es coeditora de *Feminismos literarios* (1999), así como editora de “Cuerpos. Géneros. Tecnologías” (*Lectora. Revista de mujeres y textualidad*, 10, 2004), *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental* (2006), *Cuerpo e identidad* (2007), *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos* (2008) y *Accions i reinvencions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle xx-xxi* (2011). Dirige el grupo investigador “Cuerpo y Textualidad” (<http://cositextualitat.uab.cat>)

Rocío Uchofen

(Lima, 1972). Escritora, poeta y gestora cultural. Egresada de la facultad de Lingüística y Literatura (PUCP) Candidata al Máster en inglés en CUNY-CSI. Ha publicado los libros de cuentos *Odalia y otros sin esquina* (2004), *En algún lugar del laberinto* (2019) y *La irrealidad y sus escombros* (2021), además de los poemarios *Liturgias clandestinas* (2004) *El Oscuro laberinto de los sueños* (2011) y *Geometría de la urbe* (2019). Tiene un programa de radio llamado Híbrido Literario, en una emisora local de Staten Island, Nueva York.

Este volumen XIII, N° 24-26
del *Boletín de la Academia Norteamericana*
de la Lengua Española, acabose de imprimir el día 11 de febrero de 2024,
solemnidad de Bienaventurada Virgen María de Lourdes,
en los talleres *The Country Press*, Massachusetts,
Estados Unidos de América