

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



55

I SEMESTRE
2024

ISSN: 1390-0102
e-ISSN: 2600-5751

DOSSIER

Muertos que narran

Juan **VILLORO**

El río de Juan Rulfo

Laura Janina **HOSIASOON**

Libertad y forma en *La amortajada*, de María Luisa Bombal

Víctor **BARRERA ENDERLE**

Muerte y memoria como dispositivos narrativos en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro

Marcela **CROCE**

El presente continuo de la historia circular: un relato desde el cementerio más alto del mundo

Diego **NIEMETZ**

Yo es otro: apuntes sobre el narrador y su inmortalidad en *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez

Cecilia **HWANGPO**

La memoria de la muerte en "Viaje a la semilla"

Margherita **CANNAVACCIUOLO**

A través de la ausencia: narrar desde la muerte en los cuentos de Cortázar

Silviano **SANTIAGO**

La invención de la moderna escritura introspectiva en la novela brasileña

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DIRECTOR: Fernando Balseca

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

COMITÉ EDITORIAL: Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Marcelo Báez M. (Escuela Politécnica del Litoral), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB-E), Ariruma Kowii M. (UASB-E), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB-E), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Leonardo Valencia A. (UASB-E), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega

DIAGRAMACIÓN Y CORRECCIÓN: Grace Sigüenza

CUBIERTA: DISEÑO, Édgar Vega S. **ARTE,** Edwin Navarrete

IMPRESIÓN: Marka Digital, Av. 12 de Octubre N21-247 y Carrión, Quito

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SOLICITUD DE CANJES: <biblioteca@uasb.edu.ec>

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN: <ventas@cenlibrosecuador.org>

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

NÚMERO 55, ENERO-JUNIO 2024

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericano. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de enero-julio.

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales, está incluida en los siguientes índices: DOAJ, catálogo 2.0 de Latindex, ERIH PLUS, CLASE, Dialnet, Dimensions, entre otros. Es miembro de LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades). Desde mayo de 2014, es miembro fundador de LATINOAMERICANA, Asociación de Revistas Académicas de Humanidades.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autoras y autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/95>

Enlace de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral: enero y julio

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

MUERTOS QUE NARRAN

Presentación	7
JUAN VILORO	11
El río de Juan Rulfo	
LAURA JANINA HOSIASSON	29
Libertad y forma en <i>La amortajada</i> , de María Luisa Bombal	
VÍCTOR BARRERA ENDERLE	47
Muerte y memoria como dispositivos narrativos en <i>Los recuerdos del porvenir</i> , de Elena Garro	
MARCELA CROCE	63
El presente continuo de la historia circular: un relato desde el cementerio más alto del mundo	
DIEGO NIEMETZ	79
<i>Yo es otro</i> : apuntes sobre el narrador y su inmortalidad en <i>Bomarzo</i> , de Manuel Mujica Lainez	
CECILIA HWANGPO	103
La memoria de la muerte en “Viaje a la semilla”	

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO 115

A través de la ausencia:
narrar desde la muerte en los cuentos de Cortázar

SILVIANO SANTIAGO 135

La invención de la moderna escritura introspectiva
en la novela brasileña

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

ADOLFO FABRICIO LICOA CAMPOS 161

Rol de la tradición oral en la formación de la identidad cultural
afroecuatoriana en *Juyungo*, de Adalberto Ortiz

CREACIÓN

Tres poetas a seguir

CECILIA MIRANDA 180

FELIPE ESPÍN 183

SARA MONTAÑO ESCOBAR 186

RESEÑAS

Fantasías animadas de ayer y alrededores, 188
poemario de Juan José Rodinás

Cristóbal Zapata

Hace diez libros y trescientos versos, 193
poemario de Edison Lasso Rocha

Paúl Puma

COLABORADORES 195

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

DEAD WHO NARRATE

Presentation	7
JUAN VILORO	11
Juan Rulfo's River	
LAURA JANINA HOSIASSON	29
Liberty and Form in <i>La amortajada</i> , by María Luisa Bombal	
VICTOR BARRERA ENDERLE	47
Death and Memory as Narrative Devices in <i>Los recuerdos del porvenir</i> , by Elena Garro	
MARCELA CROCE	63
The Present Continuum of Circular History: A Story from the Highest Cemetery in the World.	
DIEGO NIEMETZ	79
<i>I is Another</i> : Notes on the Narrator and his Immortality in <i>Bomarzo</i> , by Manuel Mujica Lainez	
CECILIA HWANGPO	103
The Memory of Death in "Viaje a la semilla"	

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO 115

Through Absence:
Narrating From Death in Cortázar's Stories

SILVIANO SANTIAGO 135

The Invention of Modern Introspective Writing
in the Brazilian Novel

OF THE CONTEMPORARY SCENE

ADOLFO FABRICIO LICOA CAMPOS 161

The Role of Oral Tradition in the Formation of Afro-Ecuadorians' Cultural
Identity in Adalberto Ortiz's *Juyungo*

CREATION

Three poets to follow

CECILIA MIRANDA 180

FELIPE ESPÍN 183

SARA MONTAÑO ESCOBAR 186

REVIEWS

Fantasías animadas de ayer y alrededores, 188
poemas by Juan José Rodinás

Cristóbal Zapata

Hace diez libros y trescientos versos, 193
of poems by Edison Lasso Rocha

Paúl Puma

COLABORATORS 195

D O S S I E R

MUERTOS QUE NARRAN

DEAD WHO NARRATE

Presentación

EL PRESENTE *DOSSIER* se organizó sobre la combinatoria de dos aspectos: por un lado, la elección temática de la muerte; por el otro, la particularidad técnica de que el narrador relata desde la experiencia de haberla sufrido. A la dualidad prestigiosa de morfología e historia que ha demandado una siempre plausible versatilidad metodológica le responde esta modesta imbricación que, lejos de solazarse en una galería de almas en pena, repone el papel de los narradores difuntos en el sistema literario latinoamericano.

Toda organización cuyo criterio no comporte un dogma corre el riesgo de la arbitrariedad. No es la excepción el orden con que se presenta el conjunto de textos, algunos más ajustados a una crítica rigurosa, otros más propicios a las libertades del ensayo. La condición formal es apenas un elemento en la sucesión que abre y cierra con ejercicios ensayísticos; otro componente más definitorio es la posición de los respectivos relatos y autores que dan pie a la nómina. Así, el *dossier* inicia con los dos libros de Juan Rulfo y se clausura con la novela que Joaquim Maria Machado de Assis ofrece para inscribir a Brasil en la universalidad cultural.

“El río de Juan Rulfo”, de Juan Villoro, se ocupa de personajes a quienes el lector conoce en el momento en que son castigados. Abatidos por rumores que, por definición, no tienen fuente identificable ni registran precisión alguna, se disuelven en murmullos y exhiben una progresión entre los relatos de *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo*: “Si los cuentos vaticinan que las almas pueden salir de su escondite, en *Pedro Páramo* eso ya ha sucedido”. En un espacio rural impregnado por el desierto, las huellas de los desaparecidos que instala Rulfo anticipan la geografía del México contemporáneo en que relumbran con fulgor malsano “los cambiantes nombres de las tragedias: Ayotzinapa, Tetelcingo, Acteal”. Desaparecidos, expoliados y aniquilados encuentran representación tanto en el “lirismo” que enlaza con el estilo de María

Luisa Bombal como en la circularidad propia del mito que impacta en la historia que cuenta Manuel Scorza en los Andes Centrales.

Se ha dicho que Rulfo señaló la influencia de Bombal sobre su obra, e incluso Laura Janina Hosiasson se atreve a ampliar el listado de eventuales discípulos de la narradora chilena en “Libertad y forma en *La amortajada*, de María Luisa Bombal”. La tradición oral no habilita más que remotas certificaciones de semejante magisterio; a trueque de una sospecha inverificable, la crítica presenta pruebas de la coincidencia entre Rulfo y Bombal. Los dos liberan a sus personajes del patetismo; los dos se pronuncian por lecturas poco frecuentadas como la del noruego Knut Hamsun; los dos marcan el vínculo entre personajes y naturaleza pero con distinta tesitura, de modo que lo que es desolación de la tierra seca y pedregosa en él —lo arenoso, dirá Villoro—, es en ella la celebratoria reintegración en el río y en la vegetación húmeda.

La sequedad es la imagen de México que se impone en este recorrido, en el que las piedras lexicalizadas en *Pedro Páramo* retornan con hipertrofia propia de lo repetitivo en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, cuyos dispositivos narrativos indaga Víctor Barrera Enderle, al tiempo que sitúa a la autora en el campo intelectual del México postrevolucionario. Si Bombal establece la figura de la narradora muerta que retorna en Juan Preciado, Garro llevará el recurso al extremo porque es el mismo pueblo el que relata y el que asiste a la petrificación final de una de sus habitantes, Isabel Moncada. Ixtepec, presunta representación de la Iguala en que se crió Garro, asume la voz de los olvidados de la historia y se desliza hacia el mito. Prolepsis y analepsis al interior del *dossier*: el artículo “Muerte y memoria como dispositivos narrativos en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro” conduce hacia Rulfo y Scorza: “Ixtepec no es ya un pueblo, sino un cementerio de piedra”.

Esa misma característica se impone en *Redoble por Rancas*, la novela que abre la pentalogía *La guerra silenciosa* de Scorza, como muestra el texto “El presente continuo de la historia circular: un relato desde el cementerio más alto del mundo”. La atrocidad de los hechos narrados no queda mitigada por la ironía, pero el empleo de tal estrategia retórica vuelve posible una narración en la que la circularidad del mito impregna la historia que somete repetitivamente a los humillados y ofendidos del mundo. Un cerco inconcebible, espacios sin salida, sueños recurrentes y premonitorios son imágenes de la opresión reiterativa ante la cual las voces de los muertos renuncian a comportarse como una ronda de espectros plañideros. El manejo irónico exime de cualquier recaída apenada, incluso en ese *finale* de raigambre rulfiana que es el diálogo entre

las lápidas, allí donde se reprueba la inmovilidad del epitafio a fin de proclamar que el silencio ya no es una opción para los condenados de la tierra.

A la ironía que encabeza los capítulos de *Redoble por Rancas* con recursos renacentistas continúa, en el tramado de la serie de artículos, la restitución del Renacimiento que opera *Bomarzo*. Manuel Mujica Lainez soportó padecimientos intelectuales simétricos a los de Garro, infligidos por la crítica: por una parte, su situación en el campo literario se volvió incómoda frente al éxito de otras grandes obras (acaso su mayor desgracia haya sido la coincidencia cronológica estricta con *Rayuela*); por la otra, la tendencia a leer el libro en clave autobiográfica matizó sus méritos literarios. En “*Yo es otro: apuntes sobre el narrador y su inmortalidad en Bomarzo, de Manuel Mujica Lainez*”, Diego Niemetz se ocupa de un personaje que atraviesa las épocas, especie de Drácula del *Cinquecento*, asistido por una prosa barroca y por el experimento mayúsculo de la “novela total” que alimentaba el imaginario de los años 60 y se entregaba a las fantasías de la nueva novela histórica. También, como Drácula, Pier Francesco Orsini es un monstruo que pretende conjurar su anomalía al conferirle condición estética en la creación del Bosque Sagrado. El “libro de rocas”, como designa Niemetz al jardín extravagante, retorna al tópico de la piedra instalado desde *Pedro Páramo*, aunque trastornando también las elecciones lingüísticas: allí donde Rulfo aspira a “naturalizar” el lenguaje, Vicino Orsini apunta a estetizar el desvío de la naturaleza, a volver artificioso lo contrahecho.

Cecilia Hwangpo y Margherita Cannavacciuolo declinan la novela para ocuparse del cuento. Hwangpo aborda el relato retrospectivo de la vida del flamante difunto que es el marqués de Capellanías en “La memoria de la muerte en ‘Viaje a la semilla’”. El contacto de esta narración con *La amortajada* —tema ya anticipado por Hosiasson— reclama matices: lo que en Bombal promueve la distinción entre la muerte de los vivos (que permite la narración) y la muerte de los muertos, en el texto de Alejo Carpentier se postula como distinción entre la muerte física y el desbaratamiento de la vida que depende del transcurso del tiempo. Para desarrollar las alternativas de esta temporalidad, Hwangpo pone en paralelo “Viaje a la semilla” con “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Garro; luego, lo que son similitudes en ambos escritores se vuelve diferencia en el contrapunto con “El hombre muerto”, de Horacio Quiroga. El espacio, como en Mujica Lainez, reviste relevancia superlativa; así, al bosque de monstruos de piedra concebido por el duque le corresponde la casa cuyo derrumbe es consecuencia de la desaparición física del marqués.

“A través de la ausencia: narrar desde la muerte en los cuentos de Cortázar”, de Cannavacciuolo, parte del “hueco ontológico dejado por el cuerpo del personaje” como situación de la que se desprende el relato del muerto. El cuerpo ausente deja una huella en la palabra; la voz resuena como indicio del cuerpo deshabitado. La antología cortazariana que cumple la autora es de indiscutible pertinencia: “La salud de los enfermos”, “Historia con migalas”, “Cartas de mamá” son ejemplos de la estrategia de restituir al ausente a través del lenguaje. En el caso de “Las babas del diablo”, se asoma a la reposición de una serie latinoamericana en la que Bombal y Rulfo conviven con Óscar Cerruto y Amparo Dávila en tanto representación de “un espacio fantasmal e intermedio entre la vida y la muerte, donde ya no se tiene cuerpo pero se conserva el lenguaje”.

La presencia de Brasil siempre es motivo de diferencia en América Latina, pese a la auspiciosa integración que promete el topónimo. El ensayo de Silviano Santiago “La invención de la moderna escritura introspectiva en la novela brasileña” representa una intervención que corresponde celebrar por múltiples razones: porque confirma la inserción de un sector que Hispanoamérica suele ignorar, porque postula una dimensión crítica y no exclusivamente estética para el relato del muerto y porque entrega con su habitual cordialidad un adelanto de la obra en la que está empeñado actualmente. Las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, son la oportunidad de arremeter mediante el narrador difunto contra las instituciones muertas del Brasil colonial y los recursos perimidos de una literatura cuyo canon resulta cuestionado por el texto. La quinta novela de Machado inscribe a Brasil en una universalidad que hasta entonces había quedado opacada por la obsesión nativista y por el despliegue *ufanista* de color local. El muerto que narra establece una divergencia en el sistema literario al postular un relator insólito que reemplaza el epígrafe por el epitafio, abusa de excentricidades y “discrepa *insertándose* apenas en el festivo ambiente independentista que va de 1808 a 1908”, es decir, desde el traslado de la corte portuguesa a Brasil hasta la muerte del autor. Dejo en la ambigüedad del último sintagma, acaso apoyándome en el uso machadiano de la ironía como domesticación del escepticismo, este mínimo recuento de un *dossier* desde cuyo título se incita al lector a adentrarse en una auténtica *Wunderkammer*. ✨

Marcela Croce

Coordinadora del *dossier*

Universidad de Buenos Aires

Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina (INDEAL)

El río de Juan Rulfo

Juan Rulfo's River

JUAN VILLORO

El Colegio Nacional
Ciudad de México, México
juanvilloro56@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-6481-0403>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.1>

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 9 de junio de 2023

Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La anécdota de un encuentro entre dos escritores consagrados permite identificar ciertos rasgos de la escritura y de la figura aural de Juan Rulfo, como el empleo de una óptica ajena para percibir lo propio y la estrategia de producir una obra magistral sumamente acotada a fin de esquivar el eventual fracaso. El uso calibrado de voces ajenas en la narrativa rulfiana da paso al reconocimiento de responsabilidades fatales y a un habla de derrotados y muertos que no cesan de confesarse, cuyos cuerpos se ajustan a las derivas de un río silencioso.

PALABRAS CLAVE: imagen de autor, lenguaje “natural”, víctimas, espectros, genealogía fluvial.

ABSTRACT

The anecdote of an encounter between two consecrated writers allows us to identify certain features of Juan Rulfo's writing and authorial figure, such as the use of a foreign perspective to perceive what is his own and the strategy of producing a masterpiece that is extremely bounded in order to avoid eventual failure. The calibrated use of foreign voices in Rulfo's narrative gives way to the recognition of fatal responsibilities and to a speech of defeated and dead people who never cease to confess, whose bodies adjust to the drifts of a silent river.

KEYWORDS: Authorial Image, “Natural” Language, Victims, Specters, Fluvial Genealogy.

—¿Qué es? —me dijo.
—¿Qué es qué? —le pregunté.
—Eso, el ruido ese.
—Es el silencio.
“Luvina”

VOCES EN EL VIENTO: EL ENIGMA DE LA RECEPCIÓN

EN 1982, JUAN Rulfo llegó a un auditorio del Festival Horizonte, en Berlín Occidental; ya ante la mesa donde debía hablar, descubrió que había olvidado sus anteojos. Una multitud de exiliados políticos y simpatizantes de América Latina lo aguardaba para escuchar la lectura que compartiría con Günter Grass. Después de rebuscar en sus bolsillos, Rulfo habló en voz baja con Grass. El autor de *El tambor de hojalata* le tendió sus lentes. Un venturoso azar hizo que compartieran dioptrías.

—Al fin voy a leer con los ojos de mi maestro —dijo Rulfo.

El auditorio guardó el aturdidor silencio que campea en los pueblos rulfianos. En un tono susurrante, de viento arenoso, Rulfo confirmó el mis-

terio de su escritura: la *invención de una naturalidad*, el acento vernáculo filtrado por una técnica que se sirve de anteojos ajenos.

Posteriormente, el juego de ópticas continuó. Grass leyó la versión en alemán de los mismos cuentos, en traducción de Mariana Frenk Westheim, con un ritmo en el que se colaba otro viento, el de la Alemania del norte y los puertos de la liga hanseática.

Ese excepcional encuentro de dos voces llegó precedido de la particular reputación de ambos escritores. El torrencial Günter Grass, amigo de Willy Brandt y figura decisiva de la socialdemocracia, era, con Heinrich Böll, el más notorio intelectual público de la literatura alemana de posguerra. Rulfo, en cambio, tenía un aura de monje zen, prestigiada por sus breves obras maestras y por su silencio posterior. Había logrado algo que la cultura mexicana atesora en secreto: el sacrificio de una virtud. Era nuestro mayor renunciante; su temple se definía por no escribir. En un país donde la derrota es común, quien se abstiene de ejercer sus dones adquiere un respeto casi religioso. El triunfo escinde al ganador, lo separa de la tribu; por el contrario, quien renuncia a sus logros obtiene el regalo compensatorio del perdón.

Durante tres décadas —de 1955, año de la publicación de *Pedro Páramo*, a 1986, fecha de su muerte—, el silencio de Rulfo desató una tensa expectativa cultural. Augusto Monterroso se inspiró en él para el personaje del Zorro en *La Oveja Negra y demás fábulas*. Siempre astuto, el Zorro escribe una obra maestra; poco después, su segundo libro es aún mejor. Entonces la República de las Letras le exige un tercero, con la intención oculta de que fracase. Pero el Zorro es más sabio; detecta la estratagema, y deja de publicar. Como el personaje de Monterroso, Rulfo calibró hasta dónde podían llegar sus palabras, y guardó silencio.

Su estética dependía del uso calibrado de voces ajenas. Los cuentos de *El llano en llamas* (1953) derivan su fuerza de lo que se revela de modo indeseado. Los personajes suelen ser arrepentidos en su última hora, hombres parcos a quienes la vida arrincona hasta volverlos elocuentes. Vencidos por el arrepentimiento, dicen frases que los comprometen. La acústica rulfiana es la de lo escuchado a traición o accidente. En la novela *Pedro Páramo*, publicada dos años después del libro de cuentos, un golpe de viento hace que alguien escuche una confesión en “la noche entorpecida y quieta”.

Las historias rulfianas suelen avanzar a partir de un diálogo en el que poco a poco el protagonista confiesa su responsabilidad en los hechos. El argumento sigue las escalas canónicas de la tragedia griega: el relator ha pasado por dos actos previos (sucumbió a una tentación capaz de obnubilarlo y cometió

un acto desmesurado); el cuento desarrolla el tercer acto, el momento del desenlace: el castigo.

Los relatores se incriminan con dolorosa sinceridad; en su desahogo, evocan un mundo roto que sorprende por su lirismo. El protagonista de “La Cuesta de las Comadres” describe así su arma homicida:

La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio [...] Pero al quitarse de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. (Rulfo 1953, 28-9)

Lo más dramático de quienes tratan de justificar sus descalabros es que confirman lo que se esperaba de ellos. Decir la verdad ratifica una sentencia que ya había sido dictada.

Rulfo se sirvió con eficacia de la fuerza corrosiva del rumor. El coro anónimo de la comunidad vaticina la hora amarga en la que el culpable tendrá que aceptar su suerte. Si alguien habla es porque se desconfió de él. En “La Cuesta de las Comadres”, un hombre comete un asesinato para demostrar que es inocente de otro; se libra de una condena provocando otra.

El narrador de “Talpa” continúa su largo peregrinar, tratando de sobreponerse a lo que ha dicho: “tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento”. Quien confiesa no escapa de sí mismo.

Las voces de Rulfo suelen llegar con la tristeza del que se sabe perdido. Lo que se dijo de ellos era cierto. Aun así, anhelan una piedad última, un perdón ya imposible.

En 1955, año de la aparición de *Pedro Páramo*, Carlos Blanco Aguinaga señaló que en el ámbito rulfiano “nadie escribe: alguien habla”. No es casual que el título de trabajo de la novela fuera *Los murmullos*. El protagonista llega a Comala en busca de su padre y descubre que todos sus interlocutores son espectros. De manera emblemática, muere en la página 73. En un giro maestro, la historia continúa como un foro de voces independientes.

Rulfo trabaja con la autonomía de las palabras, con voces deslocalizadas que el viento arrastra al margen de la voluntad de quienes las pronuncian. El lenguaje es una alteridad sin dueño, el tribunal donde tarde o temprano se paga por lo que se ha dicho. La palabra forma parte esencial de la *caída* que marca a los personajes; se puede huir del enemigo, pero no de aquello que lo nombra.

En un texto escrito para la película *La fórmula secreta* (1964), Rulfo confirmó el poder oral de su idioma: “ustedes dirán que es pura necesidad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino”. Este calculado uso del habla no ha estado libre de malentendidos. El maestro de las voces corrosivas, cargadas de suspicacias y de una eficaz paranoia, fue interpretado de una manera dual, no ajena a la singular estética que había creado. Por un lado, contó con la fortuna de tener, desde muy pronto, intérpretes críticos de primer nivel. Sus dos libros fueron recibidos por numerosos ensayos que los superaron en extensión. El prestigio literario del autor quedó fuera de duda, pero su “figura pública” dio lugar a un equívoco. En el plano periodístico, y en las tertulias y mentideros que consolidan una tradición, se construyó un personaje distinto. Rulfo aparecía como el hombre huraño, afectado por lo que había visto y oído en una provincia violenta, que había llegado a la capital con algunas historias de su tierra y no tenía nada más que decir. En esta versión del escritor, sus méritos eran vistos como los de un taquígrafo de una realidad convulsa, más próximo a la antropología que a la imaginación literaria.

La primera edición de *El llano en llamas* contribuyó a crear esta imagen. El texto de la segunda de forros informa que Rulfo se sirvió “de su experiencia personal, de las charlas familiares, de los relatos escuchados en boca de los hombres de su provincia”. Su relevancia es etnológica, testimonial.

Obviamente, la hazaña de Rulfo es muy superior. Lejos del costumbrismo, creó una manera simbólica de referirse a los pueblos “donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio”. La crítica especializada lo advirtió así, pero su fama pública corrió otra suerte.

Beatriz Sarlo (1995) observó con acierto que la literatura de Borges, animada por reflexiones librescas y cosmopolitas, ha corrido el riesgo de ser disociada de la cultura vernácula en la que también se sustenta. Su abarcador dominio del universo puede borrar el barrio. Toda interpretación selecciona y discrimina. En el caso de Borges, las referencias universales podían obliterar su raigambre local. Por eso Sarlo señala que funda una *modernidad en las orillas*, un mapa donde la novedad es tan importante como el sitio limítrofe de donde emerge.

En ocasiones Rulfo fue víctima de la lectura opuesta. Sus sorprendentes estructuras y su artificioso empleo del habla “natural” fueron vistos como expresiones de una realidad tan poderosa que producía a su testigo. “Rulfo”, nombre secreto del campo mexicano. Si la erudición de Borges parecía desarraigarlo de sus fervores porteños, la habilidad de Rulfo para crear voces

populares lo convirtió en alguien *representativo*, venturosamente “nuestro”.

La recepción de la obra no siempre puso el acento en la singularidad del autor. Aunque numerosos colegas lo encomiaron —de Alfonso Reyes a Octavio Paz, pasando por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez—, la reputación de Rulfo no se libró del malentendido que comenzó con el texto que acompañaba la primera edición de *El llano en llamas*: “Sus cuentos no son el ejercicio del juego literario —más o menos cercano a la realidad—, sino que de su pluma brota espontáneamente el diálogo de sus semejantes, los giros cotidianos del habla de su tierra nativa, Jalisco”. No era la invención, el “juego literario”, lo que guiaba su escritura, sino el afán de reproducir la espontaneidad de sus “semejantes”, el habla de su tierra. Se le reconocía el rigor atento del guardián, no la ruptura del innovador.

Todavía en 1996, el ensayista jalisciense Juan José Doñán (1996, 11) juzgó necesario recalcar, en un artículo publicado en el suplemento *La Jornada Semanal*, que el idioma de Rulfo no era idéntico al de la región de donde procedía: “No es verdad que los personajes rulfianos hablen como los lugareños de Zenzontla, Temascal, San José del Rincón, Coatepec, Los González, Tecampa, San Buenaventura y anexas, pero la dimensión mítica, el vuelo lírico de ese lenguaje, es obra de un émulo de Alonso Quijano”.

La confusión del artífice con el autor intuitivo venía de lejos. En una reseña de 1954, publicada en la *Revista de la Universidad*, el crítico Emmanuel Carballo (1954, 29) repite lo que en aquel momento se maliciaba acerca de Juan Rulfo: “Es un escritor auténtico —afirman— que desgraciadamente no ha aprendido a escribir”. Aunque Carballo refuta este aserto y habla de la destreza técnica del autor, también señala que “abusa de ciertos esquemas sintácticos reiterativos [...] Rulfo es un cuentista monocorde que expresa un mundo angosto en el que todos los lugares —los escenarios— son más o menos iguales. Por esta razón está obligado a repetirse” (29).

La escasa participación del novelista de *Pedro Páramo* en la vida literaria reforzó la idea de que se trataba de alguien que escribía por accidente. En el México donde Octavio Paz disertaba de Duchamp, arte tántrico, poesía novohispana, la antropología de Lévi-Strauss y las diversas formas de dominación, las declaraciones de Rulfo caían como murmullos, recordando el título provisional de su novela.

Después de su muerte, el ensayista uruguayo Jorge Ruffinelli (2003, 300-1) escribió:

El silencio de Rulfo, aunado a lo que se definió como gran timidez o laconismo personales, y su ausencia pertinaz del tablado público, todo esto produjo o alimentó la imagen de un escritor que el azar había puesto en la vida para decir su palabra de una sola vez y a continuación romperla. No era un escritor “de carrera”, no un intelectual dispuesto a interpretar el mundo, sino un escritor “nato”, que había seguido la intuición de un instante y que luego, espantado por las exigencias sociales que su milagro provocara, calló por temor a no poder reiterar el milagro.

En 2005, al recibir el premio que hasta ese momento llevaba el nombre de Juan Rulfo, el poeta Tomás Segovia reiteró una hipótesis que había estado en el aire durante décadas: Rulfo había sido un valioso espontáneo de la literatura, no un intelectual consciente de sus desafíos. Estas declaraciones desataron una protesta por parte de los albaceas del autor que, luego de múltiples alegatos, hizo que su nombre fuera retirado del premio.

El afán colectivo de contar con un escritor salvaje, surgido de la tierra al modo de un peñasco, pasó por alto las continuas referencias literarias de un lector extremo. A diferencia de Paz, Fuentes, Reyes o Pacheco, Rulfo no se sirvió del ensayo como una extensión de su estética; sin embargo, sus listas de títulos y autores, mencionadas en cada entrevista, conformaban no solo el catálogo de sus gustos, sino una estrategia para ser interpretado. Tanto Umberto Eco como George Perec reivindicaron el sugerente valor de las listas. Por desgracia, la cultura mexicana prestó poca atención a la enumeración de autores concebida con astucia y donde los silencios eran tan llamativos como los entusiasmos. Un caso emblemático es el de Faulkner. Rulfo apenas lo mencionaba y prefería distanciarse de él. ¿Quería borrar huellas al modo de quien comete un crimen perfecto? Tampoco se refirió a *El barón Bagge*, de Alexander Lernet-Holenia, que seguramente leyó en la edición de Cuadernos de la Quimera, que circuló con bastante fortuna en México. En esa novela breve, un oficial del ejército austrohúngaro atraviesa un río que lo lleva a una realidad aparte, donde todos los que hablan están muertos. Al silenciar esta lectura es posible que Rulfo no quisiera aludir a una influencia demasiado próxima. En lo que toca a Faulkner, también es probable que, en su afán de individualizarse, desdeñara parecerse a la mayoría de los autores latinoamericanos de la época. La impronta faulkneriana era un requisito de *normalidad*; Borges lo había traducido y su influjo se advertía en Fuentes, Vargas Llosa, Onetti, García Márquez, Roa Bastos, Donoso y muchos otros.

Lo cierto es que en 1985, cuando se celebraron treinta años de la publicación de su novela, declaró al periódico *Excelsior*: “Cuando escribí *Pedro Páramo* yo aún no leía a Faulkner”. Antonio Alatorre, traductor de Ovidio, autor de *Los 1001 años de la lengua española* y director de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, conoció a Rulfo en su juventud y publicó dos cuentos de *El llano en llamas* en la revista *Pan*. En 1996 escribió una crónica reveladora sobre las mixtificaciones a las que era proclive su amigo; “La *persona* de Juan Rulfo”, que sería recogida en el libro *Estampas*, de 2012.

Todo autor crea una figura literaria que lo representa: una máscara (*persona*, en latín). En el caso de Rulfo, esa transfiguración llegó a niveles sorprendentes. Mintió sobre su fecha y su lugar de nacimiento, sus antecedentes familiares y los trabajos que había tenido. De manera más significativa, procuró resaltar sus logros negando la ayuda que Juan José Arreola le brindó para diseñar la estructura fragmentaria de *Pedro Páramo* y borró su relación con Faulkner. Alatorre lo contradice: “Por él supe de la existencia de John Dos Passos, de Willa Cather, de John Steinbeck, de Hemingway. [...] Y, sobre todo, me puso por las nubes las novelads de Faulkner” (Alatorre 2012, 92-3). En nota al pie, añade el testimonio del crítico Emmanuel Carballo, quien en 1953 recibió de manos de Rulfo “un ejemplar sudado y manchado por la lectura de *Las palmeras salvajes*”. ¿Por qué una pasión tan clara se convirtió en motivo de ocultamiento? Alatorre (94) responde: “Consciente —y orgulloso— de la originalidad de *Pedro Páramo*, tan subrayada además por la crítica, Juan tiene que haber sentido que quienes hablaban de lo faulkneriano estaban achicando esa originalidad”.

Es posible suponer que esa “flagrante mentira”, como la llama Alatorre, también se sustentara en el hecho de que Rulfo sobrellevaba con dificultad el silencio en el que cayó después de haber publicado sus obras maestras. Incapaz de seguir escribiendo, decidió *escribirse*.

Numerosos autores recurren a variantes secundarias de la escritura para prestigiar las obras previas, que ya no son capaces de crear; conciben ensayos y paratextos en los que, de manera retrospectiva, perfeccionan su estética. Rulfo carecía de ese talento argumentativo, pero era un notable fabulador. En consecuencia, reescribió su vida y construyó una *persona* alterna. Modificó fechas y lugares, inventó un linaje de héroes patrios y un trabajo en el que expulsaba extranjeros indeseables desde la Secretaría de Gobernación. Además, quiso asegurar su gloria negando ayudas e influencias externas. Su autoconstricción fue un brillante caso de *bioescritura*: silenciado en la página, Rulfo fabuló su vida.

Con toda intención, su lista de lecturas apuntaba a la singularidad. Prefería asociarse con autores muy poco frecuentados: Laxness, Lagerlöf, Bjørnson, Sillanpää, Korolenko, Hamsun, Ramuz, Giono. De manera oblicua, aludía a estéticas de poderosa raigambre local trabajadas con severo rigor estilístico.

¿Cómo se transmite lo que parece intransferible? Recuperar por escrito el sabor de un guiso no depende de conocer la receta, sino de convertir los ingredientes en una ilusión literaria. Rulfo universalizó su experiencia a tal grado que Kenzaburo Oé se mudó a México para conocer el país que lo había hecho posible.

Sin embargo, nuestro contexto cultural prefirió ver al mayor narrador del momento como un misterio inexplicable y dramático. Las voces que animan *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* con sospechas y suspicacias encontraron una caja de resonancia en la recepción de su obra, valorada, en muchas ocasiones, por motivos que despojaban al autor de su inventiva en favor de un logro colectivo, inseparable de su región. Como el tequila, que también viene de Jalisco, Juan Rulfo tenía “denominación de origen”.

VOCES QUE NO CESAN: LA OBRA LITERARIA

“Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas”; con esta frase comienza “Macario”, primer cuento de *El llano en llamas*. De manera emblemática, un virtuoso del estilo se sirvió de una voz incierta para ese cuento inaugural. Macario, un muchacho en el que se advierte una discapacidad psicológica, mira el mundo con inocente extrañeza. Bebe la leche de Felipa, una mujer que se acerca a verlo en las noches; ella le asegura que esa dicha lo convertirá en un demonio y al mismo tiempo lo tranquiliza, diciendo que no deja de rogar por él en la iglesia. En los ruidos de la naturaleza, Macario busca signos del Bien y del Mal. Construye una peculiar mitología para sobrellevar el pecado, y decide que cuando callen los grillos, saldrán las almas: “El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto”.

Este primer cuento prefigura el entorno de *Pedro Páramo*. Macario es el vacilante oráculo de una profecía. Sus palabras comunican por error; lo que dice opera a contrapelo de lo que sugiere. Las mujeres con las que vive, su madrina y Felipa, son muy buenas con él; sin dejar de elogiarlas, revela que

su vida con ellas pende de un hilo. Para ayudarlas, para que todo esté bien, vigila a las ranas. Si una sale de la alcantarilla, debe matarla para que no cante. El croar de las ranas hace que la madrina se despierte, y si ella se enoja pedirá a los santos que tiene en su cuarto que se lo lleven al infierno. El huérfano Macario vive atrapado en esa falsa causalidad, no muy distinta de la superstición o el pensamiento religioso. Hablar es un exorcismo que puede posponer pero no impedir el desenlace. Tarde o temprano, las almas en pena dominarán la realidad.

Un sustrato fantástico se insinúa bajo la superficie realista de los cuentos de Rulfo. “Tanta y tamaña tierra para nada”, dice un personaje ante el agreste horizonte donde busca el predio que el reparto agrario le concede en el relato “Nos han dado la tierra”. En efecto, no parece haber nada en la superficie, pero las almas, como las ranas de Macario, aguardan su oportunidad.

También el cuento “En la madrugada” alude a un sitio tan precario que no admite sucesos; ahí, las noticias salen de las tumbas: “Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: ‘Salgan, salgan, salgan, ánimas en pena’”.

El tránsito de una temporalidad a otra (del presente efímero al regreso de las almas) se apoya en historias que dependen de un itinerario. El desplazamiento puede deberse a una huida (“El hombre” o “La noche que lo dejaron solo”), una peregrinación (“Talpa”), la búsqueda de una promesa (“Nos han dado la tierra”), la dispersión y la retirada después de una batalla (“El llano en llamas”), la vuelta al terruño (“No oyes ladrar los perros”), el arriesgado cruce de una frontera (“Paso del Norte”) o la visita a un lugar insólito (“Luvina”).

En esta narrativa de desplazados la mente opera con lentitud y las acciones se precipitan. Desde su temprana interpretación de la obra de Rulfo, Carlos Blanco Aguinaga advirtió un inquietante manejo del tiempo. La vida interior de los personajes se dilata, pero los hechos son instantáneos. Los estímulos sensoriales —una caricia, un olor— se evocan con detallada intensidad; en cambio, un asesinato se resuelve en una frase. El desajuste entre una percepción acrecentada y la rapidez del acontecer explica la excepcional tensión de las tramas rulfianas.

El recurso se vuelve extremo en “La noche que lo dejaron solo”. Un combatiente cristero pierde contacto con sus compañeros y teme ser atrapado por las tropas federales. Debe apresurarse, de eso depende su salvación, pero su mente se detiene en cada piedra y cada arbusto. Aunque se deshace de su arma y sus municiones para aligerar el paso, su mirada registra en cámara lenta:

Se recostó en el tronco de un árbol. Allí estaba la tierra fría y el sudor convertido en agua fría. Esta debía ser la sierra de que le habían hablado. Allá abajo el tiempo tibio, y ahora acá arriba este frío que se metía por debajo del gabán. “Como si me levantaran la camisa y me manosearan el pellejo con manos heladas”.

Se fue sentando sobre el musgo. Abrió los brazos como si quisiera medir el tamaño de la noche y encontró una cerca de árboles. Respiró un aire oloroso a trementina. Luego se dejó resbalar en el sueño, sobre el cochal, sintiendo cómo se iba entumeciendo el cuerpo. (Rulfo 1953, 106)

Los dos compañeros que huían con él son detenidos y ahorcados. Él se acerca lo suficiente a los perseguidores para oír sus voces. Es el último que puede escapar. Pero no estamos ante un relato de acción, sino de percepción. Detallar las sensaciones del fugitivo es una técnica, pero también una moral. No se acaba con un cuerpo, sino con lo que lleva dentro.

La condición irrepetible de los personajes depende de lo que miran, pero sobre todo de cómo hablan. Ya sea a través de los diálogos o de la voz narrativa en primera persona, Rulfo crea personalidades que solo existen en sus páginas y, sin embargo, parecen resumir la atávica historia del campo mexicano. La *autenticidad* de esas voces es su más logrado artificio.

Con reveladora intuición, Rulfo asocia la naturaleza con una conducta. En el relato “Es que somos muy pobres”, los personajes se ven amenazados por las crecientes del río, espejo de sus actos. “A la hora en que me fui a asomar, el río ya había perdido sus orillas”, dice el narrador. Como en tantas ocasiones, Rulfo se sirve de la torpeza verbal para lograr un efecto poético. El protagonista no sabe describir lo que ve, pero el apremio lo vuelve elocuente; sus metáforas llegan con atropellada eficacia: “volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura”. La expresión “amontonadero de agua” no pertenece a una variante regional, sino a un lenguaje privado, inventado por Rulfo.

El río se lleva a *Serpentina*, la vaca de Tacha, hermana del narrador, que tiene doce años. El padre le había dado el animal para que tuviera de qué vivir y no siguiera los pasos de sus dos hermanas mayores, que no encontraron mejor modo de subsistencia que seducir a los hombres. El padre las corrió de la casa y teme que Tacha las imite. Su salvación era la vaca, pero el río arrasó con ella. ¿Qué futuro le espera? Los últimos dos párrafos sintetizan el drama:

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la ba-

rranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición. (Rulfo 1953, 35-6)

En esta página maestra, la chica lleva el río dentro del cuerpo; es una con la amenazante naturaleza; el agua que crece mide el avance del tiempo, de los pechos que aumentan de tamaño y anuncian que seguirá el destino de sus hermanas y venderá su cuerpo. Lo más conmovedor es que Tacha no llora por esto, sino por la vaca que ha perdido. Esa inocencia vuelve más doloroso lo que entiende su hermano.

La compleja red de significados de Rulfo pertenece a voces únicas. El hecho de que provengan de personas muy pobres sugirió que captaba formas asentadas de hablar, trabajadas por la costumbre, los modismos, las frases hechas. Nadie pensaría lo mismo de los reyes de Shakespeare. La hazaña de Rulfo no sucedió en palacios, sino en una tierra baldía.

Si los cuentos vaticinan que las ánimas pueden salir de su escondite, en *Pedro Páramo* eso ya ha sucedido. Todos los personajes están muertos. La razón por la que no pueden alcanzar el reposo es doble. Se trata de personas que han pecado y por las que nadie reza; son culpables y nadie las redime. Este predicamento tiene una causa política. Víctimas del cacique y de la explotación, han perdido sus tierras y toda capacidad de gestión.

Como señalé antes, el relato “Nos han dado la tierra” retrata el absurdo reparto que concedió a los campesinos mexicanos parcelas incultivables; al cabo de una larga travesía, los personajes se encuentran con un terregal. De esa arena, de esas piedras, surge una estética de la carencia anunciada en el título de *Pedro Páramo*.

En 1960, Rulfo escribió para el cineasta Antonio Reynoso el guion de una película breve e intensa, de apenas 12 minutos, que resumía el drama del México agrario. El título alude a la causa profunda por la que ocurren la mayoría de sus historias: *El despojo*.

En la primera toma, un campesino recibe un tiro de muerte. Lleva a cuestas un pesado guitarrón y el estruendo del balazo es seguido por una diásonancia. Ese desajuste sonoro anticipa la estructura fragmentaria de la trama,

que se remonta al pasado. El cacique le ha quitado su milpa y amenaza con quitarle a su mujer. En su agonía, el herido busca desenhebrar esa trama, pero regresa a la realidad donde fatalmente muere. La estética visual de *El despojo* recupera los espacios yertos, deshabitados, que Rulfo captó como fotógrafo. Un campo donde las huellas más notorias son las de los desaparecidos.

La película sirve de excepcional remate a la “época de oro” del cine mexicano, que exaltó la vida campirana protagonizada por “charros cantores” como Pedro Infante y Jorge Negrete. En los años 50, la mitología de la Revolución y sus largas cabalgatas desembocó en una nostálgica idealización de lo rural concebida desde las ciudades a través del cine, la radio y las canciones de José Alfredo Jiménez. Rulfo publica sus cuentos y su novela en medio de ese fervor por lo campirano y sus lánguidas guitarras. Sin embargo, mientras el muralismo exaltaba la riqueza agrícola del país y la propaganda del partido en el poder transformaba los lemas rebeldes de Emiliano Zapata en ideología oficialista, los campesinos eran dueños del polvo y no encontraban mejor alternativa que abandonar el país como en el cuento “Paso del Norte”. La tierra pródiga recreada por el cine y la canción ranchera en realidad era un erial, un territorio *vaciado*, sometido al cacicazgo y al despojo.

En el relato “Luvina” esta realidad lacerante se transforma en un espacio fantástico. El protagonista llega a orillas de un pueblo abandonado; no necesita adentrarse en él para conocerlo porque comparte unas cervezas con un hombre que le describe minuciosamente el sitio como “la imagen del desconsuelo”. La trama abre y cierra con una composición de lugar.

Todo en Luvina es motivo de abandono. Ahí, el único sonido es el persistente rumor del silencio; la gente ha desaparecido y el cielo está encapotado, desteñido: “Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros, ya no hay ni quien le ladre al silencio”. El gobierno prometió ayudar a esa gente, pero pronto se olvidó de ella. El relator sigue ahí porque no puede abandonar a sus muertos.

En *Había mucha neblina o humo o no se qué*, libro que alterna la ficción con el ensayo, Cristina Rivera Garza encuentra el revés de esta trama. El pueblo de Luvina existe, pero no en Jalisco, la región de Rulfo, sino en Oaxaca. El autor lo conoció en alguno de sus muchos recorridos como vendedor de neumáticos para la compañía Goodrich, fotógrafo de obras públicas o investigador del Instituto Nacional Indigenista.

La Luvina de Rulfo es un símbolo de la tierra de nadie. Pero su condición fantasmal no se debe a un encantamiento. Según documenta Rivera Garza, el auténtico Luvina se despobló a causa de la migración. En el censo de 2012, contaba

con 870 habitantes, pero 322 habían emigrado. La razón se explica por lo que el topónimo significa en zapoteca: “raíz de la miseria” o “raíz de la escasez”.

Rulfo otorga peculiar fuerza a ese sitio deshabitado al describirlo por el carácter de quienes fueron sus habitantes: “Yo diría que es un lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara”. Poco a poco se revela que eso era *antes*. La situación actual es peor porque todos se han ido.

Las almas en pena que protagonizan *Pedro Páramo* han pasado por un preámbulo similar; se trata de seres despojados; perdieron sus tierras y luego sus cuerpos. El responsable último es el cacique, el patriarca que se ufana de ser padre del pueblo entero. El protagonista inicial, Juan Preciado, llega a Comala en busca de su origen, porque le dijeron que ahí vivía su padre y porque su madre le pidió que la vengara del abandono en que la tuvo.

Emir Rodríguez Monegal subrayó la importancia de que la novela des- emboque en el parricidio. En la confusa violencia del desenlace, quien ultima a Pedro Páramo es el arriero Abundio Martínez, uno de sus hijos. El personaje que abre la trama y que comunica distintas realidades llevando recuas de ganado, también la cierra, haciendo que el padre de todos se desplome “como un montón de piedras”, cumpliendo así con lo que presagia su nombre.

Aunque ocurre en la última página, esa muerte “real” es, por supuesto, anterior a la ronda de los espectros que continúa habitando el pueblo.

Una de las muchas paradojas de Comala es que los seres sin cuerpo no han renunciado al deseo. El alma de Abundio Martínez aún siente a la mujer que “le raspaba la nariz con su nariz”; el erotismo es una nostalgia, pero también un anhelo presente, una irrealizable esperanza. “Es claro que las ánimas que se pasean por Comala purgando culpas y murmurando historias son ánimas sexuadas”, comenta Rivera Garza (2016, 182), y agrega que Rulfo pone peculiar atención en el deseo femenino y en la confusión de géneros (uno de los fantasmas, Doroteo, también es Dorotea). Al respecto escribe:

Rulfo no solo consigue cuestionar cualquier entendimiento fijo o sedentario de lo que es la identidad en general, sino que también trastoca, y aquí de manera fundamental, nociones perentorias u oficialistas de lo que es la identidad de género. Que esa identidad sea inestable y fluida, como lo sugiere la mera posibilidad de que un personaje pueda ser una u otro, y que además esa posibilidad “dé lo mismo”, no se debe, claro está, a posición ideológica alguna o a vanguardismos extemporáneos, sino que obedece a la naturaleza liminal del lugar donde sucede la novela, así como al carácter

fantasmagórico de todos sus personajes. El cuerpo sexuado de Dorotea puede ser Doroteo porque el de ella es, sobre todo, un cuerpo infértil.

La pulsión erótica muestra un resabio de vida, pero desata conflictos. En Comala nadie es inocente: desear significa transgredir. La pulsión liberadora del erotismo se reitera sin satisfacción posible.

Los personajes son víctimas condenadas a vagar entre la vida y la muerte, pero también son culpables. En su día, practicaron la intriga, la traición, el incesto. Una mujer asegura: “Nadie podría alzar sus ojos sin enseguida sentirlos sucios de vergüenza”. Con todo, las almas en pena aún pueden ser redimidas. Para lograr el perdón necesitan que alguien rece por ellas.

En esta metáfora del despojo, la pobreza es tan radical que incluye a las acciones; los desposeídos han perdido la posibilidad de que algo les suceda; deben recorrer, para siempre, un decurso circular, semejante al del mito.

La única solución es que alguien ajeno a esa lógica los recuerde y rescate. Solo los vivos pueden hacer algo por los muertos. Rulfo desplaza la responsabilidad de salvar a esa gente al testigo de la novela, transformando la lectura en un desafío ético. La economía de la culpa y la redención debe ser resuelta en los márgenes del libro. Por su estructura y su significado, *Pedro Páramo* apela a un modo particular de leer, refractario a la indiferencia. El lector debe establecer conexiones y construir mentalmente la trama que llega en forma fragmentaria, con escenas que se repiten en busca de acomodo, como los cristales de un caleidoscopio que poco a poco trazan una figura.

Mucho antes de las desmesuradas redes sociales, Rulfo creó una ronda de personajes dispuestos a hablar sin encontrarse en la poderosa realidad virtual de la literatura. La composición de la obra depende de la participación activa de quien se adentra en ella. La lectura *decide* la trama y plantea un reto superior: ¿es posible intervenir en esa realidad?

Ciertos autores modifican no solo el modo de escribir sino de leer. A partir de *El proceso* y *El castillo* interpretamos el mundo en una clave distinta: Borges revirtió la tradición para entender la “influencia” de Kafka en Zenón de Elea y las burocracias pudieron ser vistas como una condena kafkiana. La literatura desborda sus límites en un *campo expandido*. Más allá de las páginas de Rulfo, la realidad aguarda una transformación tan necesaria como la que esperan los personajes de sus historias.

La renovada actualidad de Rulfo deriva de la condición perdurable de su obra, pero también de un marco histórico: la nación que retrata no ha deja-

do de imitarlo. La violencia, el ultraje, el despojo de los pueblos originarios y la gratuidad de la muerte determinan el tiempo mexicano. En la gramática de la sangre las aclaraciones siempre son póstumas (de manera elocuente, en “La Cuesta de las Comadres” un asesino le explica a un cadáver por qué lo mató). “¿Qué país es este?”, pregunta un personaje del cuento “Luvina”.

Rulfo nació en 1917, año en que se escribió nuestra Constitución vigente. Durante más de un siglo, la Carta Magna ha recibido 695 enmiendas según unos cálculos, 699 según otros. Ese palimpsesto no se concibió para ser leído, sino para que litiguen los abogados. Nada tan revelador como la prosa de Rulfo, nada tan oscuro como las leyes, que semejan las palabras herméticas de la religión: “Tú sabes cómo hablan raro allá arriba”, dice una voz en *Pedro Páramo*, refiriéndose al tribunal del cielo.

El México contemporáneo busca a más de cien mil desaparecidos. En esta necrópolis de almas en pena, aprendemos geografía por los cambiantes nombres de las tragedias: Ayotzinapa, Tetelcingo, Acteal.

Después de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, Rulfo dejó un puñado de cartas y textos excepcionales escritos para el cine. Habló con pícara inventiva de historias futuras a las que agregó títulos que se volverían legendarios (*La cordillera*, *Los días sin floresta*), pero, como el Zorro en la fábula de Monterroso, se rehusó a modificar una bibliografía perfecta.

¿De dónde surgen las voces rulfianas? Reiteremos lo dicho por Blanco Aguinaga: “Nadie escribe: alguien habla”. El cuento “El hombre” ofrece una clave decisiva al respecto. De nuevo, Rulfo (1953, 39) vincula una conducta con el orden natural: “Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río”. ¿Hay mejor retrato de la voz rulfiana?

Se podría escribir una genealogía fluvial de la literatura. Joyce vivía en París cuando luchaba con *Finnegans Wake* y por la noches se acercaba a oír el rumor del Sena en busca del ritmo exacto para el fluir de la consciencia; Hemingway entendió que la literatura moderna de Estados Unidos provenía del caudaloso Mississippi y del ánimo de cruzarlo; Saer definió el territorio al que volvía cada año como el “río sin orillas”, imagen que confirmaba la amplitud de su imaginación; Pessoa se amparó en su heterónimo Alberto Caiero para decir que ningún río era más grande que el pequeño río de su pueblo. Cada autor encuentra un agua a su medida.

El río de Juan Rulfo fluye “mullendo sus aguas”, “camina y da vueltas sobre sí mismo”, de un modo tan suave y discreto que permite que la gente escuche su propia respiración. Ese río circula por dentro del cuerpo como un delgado sueño. Sus aguas inquietan porque no hacen ruido, o porque hacen el más fuerte de todos: el silencio. ✨

Lista de referencias

- Alatorre, Antonio. 2012. *Estampas*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Blanco Aguinaga, Carlos. 1955. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. *Revista Mexicana de Literatura*. Vol. I, n.º 1: 59-86.
- Carballo, Emmanuel. 1954. “Arreola y Rulfo cuentistas”. *Revista de la Universidad*. Vol. 8, n.º 10: 28-9.
- Doñán, Juan José. 1996. “El milagro Juan Rulfo”. *La Jornada Semanal*, suplemento cultural del periódico *La Jornada*. Nueva época, n.º 47, 28 de enero.
- Rivera Garza, Cristina. 2016. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1974. “Relectura de *Pedro Páramo*”. En *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Alfa.
- Rufinelli, Jorge. 2003. “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”. En *La ficción y la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, selección y prólogo de Federico Campbell. Ciudad de México: Era.
- Rulfo, Juan. 1953. *El llano en llamas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1955. *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

**Libertad y forma en *La amortajada*,
de María Luisa Bombal**

*Liberty and Form in La amortajada,
by María Luisa Bombal*

LAURA JANINA HOSIASSON

Universidad de São Paulo (USP)

São Paulo, Brasil

lhosiass@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-2608-0873>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.2>

Fecha de recepción: 2 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2023

Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Desde su primera publicación, en 1938, se han estudiado asiduamente muchas de las dimensiones de *La amortajada*, desde sus aspectos formales, pasando por sus relaciones con el surrealismo y la disolución de las fronteras entre realidad e irrealidad, hasta las aproximaciones de corte feminista. En este ensayo se retoma un abordaje que privilegia en un primer momento su ejecución, para verificar cómo Bombal enfrentó los desafíos estructurales de este proyecto. Interesa, en particular, verificar de qué modo el elemento erótico organiza gran parte del diseño de esta narrativa que puede ser leída como una apelación libertaria dentro del contexto socialmente conservador de los años 30. Finalmente, intento avanzar en las proyecciones que esa propuesta adquiere dentro del archivo literario latinoamericano.

PALABRAS CLAVE: narrativa chilena, erotismo, muerte, continuidad.

ABSTRACT

Since its first publication in 1938, many of the dimensions of *La amortajada* have been assiduously studied, from its formal aspects, through its relationship with surrealism and the dissolution of the boundaries between reality and unreality, up to feminist approaches. In this essay we return to an approach that first privileges its execution, in order to verify how Bombal faced the structural challenges of this project. It is particularly interesting to verify how the erotic element organizes a large part of the design of this narrative, which can be read as a libertarian appeal within the socially conservative context of the 1930s. Finally, I intend to advance in the projections that this proposal acquires within the Latin American literary archive.

KEYWORDS: Chilean Narrative, Erotism, Death, Continuity.

*De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est
l'approbation de la vie jusque dans la mort.*

Georges Bataille, *L'Érotisme*

LA ESTRUCTURA CIRCULAR de *La amortajada* propone la suspensión del instante de la muerte de la protagonista en dos tiempos, el de “la muerte de los vivos” y el de “la segunda muerte, la muerte de los muertos”. Durante ese intervalo que supone aproximadamente doce horas, se despliega la revisión de la existencia de Ana María que culmina con la paulatina disolución de su cuerpo hacia lo más profundo de la materia y lo telúrico para integrarse, finalmente, en “una constante palpitación del universo”. Todo esto irá siendo informado en una alternancia de tiempos verbales presentes y pasados, por intermedio de voces polifónicas: la de la propia difunta, en estilo directo e indirecto libre, y la de algunos de los seres que la están velando, en vista de que la situación narrativa básica (la del presente de la muerte) es tratada siempre con el distanciamiento del discurso indirecto libre, mientras que las instancias

del pasado se presentifican a través de monólogos (Rodríguez Pasqués 1983). Un movimiento mediante el cual el foco se distancia del cuerpo inerte y se aproxima a las escenas evocadas por la memoria, como emulando el proceso de esa consciencia despegada del cuerpo físico que emprende un viaje de relectura y comprensión de toda una trayectoria vital.

Ya de por sí, la decisión formal de María Luisa Bombal significaba un *tour de force* impresionante que implicaba, más allá de la confianza en las posibilidades de la imaginación, un enorme dominio y destreza para no desembocar en un gótico anacrónico o un esoterismo.¹ Una de las estrategias fue mantener una relación de absoluta naturalidad, carente de cualquier patetismo, marcada incluso por manifestaciones de profunda alegría en el tratamiento de ese estado de entrelugar, a medio camino entre la vida y la muerte. En las primeras líneas de la novela el lector es convidado a aceptar el pacto de credulidad y dar por sentado que es allí, en ese lugar-tiempo imposible, donde se sitúa el punto de vista principal del relato. A pesar de su absoluta inmovilidad física, Ana María ve, escucha y razona con pleno dominio de sus facultades mentales.² Puede observar, por ejemplo, sus manos y sus pies, y se queja de que hayan olvidado recogerle el cabello, como se quejará también hacia el final de que tras su fallecimiento hayan desplazado de lugar la alfombra azul de la casa.

Digamos que, enmarcado por esa escena sobrenatural que también irá a cerrar la novela, todo lo demás sigue un flujo de absoluta naturalidad. De alguna manera, Bombal estaba quebrando paradigmas genéricos al mezclar en la misma olla un ingrediente de cuño casi paranormal con la marcha de un impresionismo subjetivo del mundo a su alrededor, un poco al sabor de la memoria involuntaria proustiana.

El relato mantiene de esa forma un tono leve con rasgos de cierta puerilidad que descartan el patetismo y proponen un singular acercamiento familiar a la experiencia de la muerte, esa “muerte dulce, sin terror, casi amiga” (Me-

-
1. Son demasiado conocidos, para retomarlos aquí, los celos que le manifestó el amigo Jorge Luis Borges al enterarse del plan de la novela (Borges 1938, 80-1).
 2. Pensando no solo en las proyecciones de este esquema, un cierto antecedente (¡femenino!) de esta aventura podría encontrarse en el sueño de anátesis remontado a Jenofonte y desplegado en el *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz (circa 1690). Aunque allí el proceso no culmina en la muerte de los muertos, sino en el despertar del sujeto lírico, el cuerpo permanece en reposo, “muerto a la vida y a la muerte vivo”, mientras la mente emprende su viaje de conocimiento. Esta alusión tampoco debería olvidar el antecedente decimonónico en *Memorias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881), estudiado en otro artículo de este *dossier*.

rino, en Guerra 1996, 405). Se suman los varios momentos de sensaciones de libertad y de alegría que se van apoderando de la difunta, haciéndola sentirse “sin una arruga, pálida y bella como nunca” e invadida por “una inmensa alegría” (Bombal 1996, 97).³ El dolor y los padecimientos de la enfermedad quedan resumidos a una etapa superada por este estado de serenidad y de placidez que todo lo va abarcando.

No deja de impresionar la edad que María Luisa Bombal tenía al escribir estas líneas. Es cierto que, con apenas veintisiete años, la muerte ya había sido para ella una experiencia vivenciada con la pérdida del padre y una tentativa frustrada de suicidio que, por lo demás, queda registrada en esta novela. Pero, aun así, llaman la atención la naturalización del evento y la conciencia de que en ese instante final es cuando los acontecimientos de una vida, exentos ya de las pasiones que los circundaron, cobran otra dimensión, la de una historia con comienzo, medio y fin. En este sentido, la narrativa establece un vivo contrapunto entre la manera cómo las experiencias fueron vivenciadas en su momento y el modo cómo van siendo redimensionadas por la perspectiva temporal distanciada que les otorga otro valor dentro de la nueva gramática general del acontecer.

Resulta, asimismo, asombrosa la madurez y la libertad con la cual la joven escritora enfrentó los temas de un embarazo, de un aborto natural y de las complejas relaciones amorosas antes, dentro y después del matrimonio. Sumado a todo ello está el mencionado expediente polifónico de la entrega que da cuenta de un universo de sentimientos desencontrados, frágiles y contradictorios, tanto en el plano material como en el plano espiritual. Si bien las frecuentes oscilaciones sentimentales de la protagonista pueden tener alguna inspiración en modelos literarios decimonónicos de histeria femenina (Manzi 2015, 202), la novela también se liga a una percepción psicológica —concretamente vinculada al siglo XX— de los vaivenes emocionales adolescentes y juveniles. Eso se observa, por ejemplo, en las intensas e inestables relaciones amorosas que la protagonista establece en su fase juvenil, en particular con el primer amor y luego con el marido. Ninguno de los dos personajes adquiere voz propia en el relato,⁴ lo cual no permite organizar el cuadro completo. Es

3. Todas las citas de esta edición de las *Obras completas* se indican en lo sucesivo solamente con número de página.

4. Son muy pocos los personajes masculinos de Bombal con derecho a voz. Remito aquí al artículo de Ricardo Gutiérrez Mouat (1987, 104), donde él observa este aspecto más detenidamente.

ella quien, por medio de un discurso indirecto libre, ahonda en la subjetividad de su pasado y ofrece su versión de los importantes papeles que ambos jugaron en su vida; es ella quien nos cuenta el repentino y doloroso abandono del “casi primo”, después de tres veranos siendo “suya”; es ella quien recuerda que, recién casada con otro y sin lograr olvidarlo, dejó entonces al joven marido, a su vez locamente enamorado de ella. Nunca, recuerda ella, había visto a nadie palidecer de esa forma, como cuando le informó que quería irse.

Los vaivenes emocionales seguirán pautando gran parte del devenir de esa joven mujer. Tras largos meses separada, se va dando cuenta de que “no se duerme impunemente tantas noches al lado de un hombre joven y enamorado” (148-9) y de que se ha enamorado de su marido, Antonio, que “no era el tirano ni el ser anodino que hubiera deseado por marido. Era el hombre enamorado, pero enérgico y discreto a quien no podía despreciar” (147). Decide entonces volver, aunque él, cuyo sufrimiento solo podemos imaginar, reclama “tiempo para curar su herida” (150). La pareja retoma eventualmente su convivencia, pero él ha dejado de quererla como antes y la relación, con altibajos, se irá agrietando hasta terminar en indiferencia y odio. Será entonces ella quien va a sufrir.

Es evidente el tenor melodramático y estereotipado de estas escenas como las del resto de la producción bombaliana, pero esto no debe asumirse como defecto *a priori*, sino como elemento constitutivo de una mirada contradictoria sobre el mundo moderno, plasmada en una escritura que se apoya en vivencias propias de su tiempo y de su clase, así como en lecturas más bien conservadoras del archivo. Pero en Bombal, y a pesar de ella misma, hay más.

El esquema: [Ana María ama a Ricardo que la abandona —Antonio ama a Ana María que se casa con él sin amarlo— Ana María descubre que ama a Antonio que no la ama más] es una fórmula que ostenta en su centro un tópico novelesco de raíces antiquísimas. La poesía pastoril hizo de ese esquema de amores desencontrados su motor; sor Juana Inés de la Cruz le otorgó formas barrocas en sus sonetos; el realismo decimonónico lo desarrolló desde todas sus posibilidades; y con la ópera (el melodrama por excelencia) adquirió hasta un nombre, *la donna è mobile*.

Si nos acercamos al espectro de lecturas de la propia Bombal, aquí el paralelo con la novela superventas de Margaret Mitchell *Lo que el viento se llevó* surge casi naturalmente, sobre todo cuando leemos lo que José Bianco recordaba en un homenaje a Bombal, en 1984:

Sería hacia 1937. María Luisa había publicado *La última niebla* y estaba escribiendo *La amortajada*. Yo escribía artículos literarios y estudiaba Derecho. [...] A la noche, para conciliar el sueño, después de tanto código y tantas tazas de café —eso era antes de rendir el examen, desde luego— leía *Gone with the wind*, y al día siguiente, ya entrada la mañana, comentábamos por teléfono con María Luisa las aventuras de Rhett Butler y de Scarlet O’Hara. “Esa sí es una novela formidable —decía María Luisa— y no las leseras que yo escribo. Sin embargo, no tengo menos talento que Margaret Mitchell. Pero qué le vamos a hacer, tengo un talento de otra clase. Soy un poeta en prosa”. (Bianco 2008, 19)

Las idas y vueltas sentimentales de la protagonista en *La amortajada* son, de hecho, muy similares a las de Scarlet O’Hara, dividida entre la ilusión por Ashley Wilkes y su pasión por Rhett Butler. Pero como Bombal reconoce (“tengo un talento de otra clase”), el tratamiento que ella les confiere es de otra naturaleza. El tema rastreable en la tradición literaria más lejana y más cercana está ahí, pero lo que importa es cómo Bombal se vale de inmersiones dentro del foco subjetivo de una determinada feminidad para internalizarlo, cómo opera con los vaivenes temporales que minan el tiempo cronológico, cómo despliega las escenas al sabor de la memoria involuntaria creando efectos cubistas, cómo emplea el uso de repeticiones de frases, de anáforas que operan a modo de faros poéticos que apuntan hacia una organización extremadamente lógica y cerebral del lenguaje, aunque muchas veces tengamos que admitir que cae en sentimentalismos y lugares comunes.

Pero no resulta productivo hacerse la pregunta sobre lo que Bombal no hizo. Sobre todo, si pensamos que los procesos de ruptura implican necesariamente ciertas continuidades. Si en vez de medirla con el archivo europeo o norteamericano la colocamos en perspectiva con la prosa latinoamericana, por ejemplo, la de un Alberto Blest Gana (que ella nunca mencionó), Bombal muestra un tratamiento completamente nuevo de unas complicaciones románticas que son, en última instancia, bastante similares. Pensemos en las idas y vueltas sentimentales entre Leonor y Martín (*Martín Rivas*, 1862), entre Luisa y Abel (*Durante la reconquista*, 1909).⁵ Las tensiones y movimientos circunstanciales en torno a las protagonistas de Blest Gana ceden lugar ahora a tratamientos nuevos, con complejidades psicológicas, tiempos subjetivados, internalización de los

5. Podemos pensar también en aquello que atraía a Bombal en *María*: “*María*, de Jorge Issac, ¡qué romántico!, ¡con qué amor se miraban! Y cuando el pobre Efraín supo de la muerte de María” (323).

puntos de vista y recursos estilísticos y formales como los mencionados más arriba. Ya he esbozado en otra oportunidad que *Gladys Fairfield*, la última novela de Blest Gana, fracasaba justamente allí donde Bombal iba a acertar veintitantos años más tarde (Hosiasson 2020, 190). El sentimiento de un mundo de significados inabarcables en su totalidad y de toda una episteme en crisis sería aquí tamizado por una nueva forma, a partir de una perspectiva subjetiva y femenina.

En 1968, *La amortajada* había cumplido ya treinta años cuando Bombal decidió agregarle diez nuevas páginas al original, como ha quedado registrado en una entrevista de 1967 con Carmen Merino (Gligo 1984, 135). A partir de esa cuarta edición en adelante, todas las publicaciones posteriores incorporaron esa modificación, con excepción de una edición mexicana realizada por la UNAM en 2004, que mantuvo el formato original de 1938. Lo sorprendente, como resalta Blanca Mondragón (2010, 164), es que esas opciones entre el original y la versión aumentada no fueran nunca debidamente registradas. Yo misma, como traductora de la novela al portugués (Bombal 2013), debo admitir que tampoco consideré ese hecho. Queda aquí reafirmando el dato, nada irrelevante, que deberá ser consignado en futuras ediciones, sobre todo porque tiene implicaciones en la armazón general de la novela. El agregado de 1968 incorpora el largo monólogo del padre Carlos cuando asiste a su oveja descarriada a la hora de la muerte y recuerda con detalles las varias formas de contravenciones religiosas que Ana María perpetró desde su infancia. Releyendo el original (que se mantiene en la segunda edición de 1941), esa inclusión tardía del fragmento parece quebrar el ritmo de la novela, al retomar un tema que había sido ya suficientemente abordado en el diálogo con la hermana beata, Alicia, y al introducir, a último momento, personajes despegados del resto del universo narrativo, como el peón llamado Doro. Mondragón lee e interpreta a partir de esa segunda versión y centraliza su lectura en la verificación detallada de las contravenciones religiosas de la protagonista, a despecho de una educación religiosa en el convento y de su participación, aunque displicente, en los diferentes rituales de la liturgia católica. Hasta el momento final, la protagonista no capitula sobre su distancia fundamental con relación a los dogmas, apostando siempre en dirección a una forma de religiosidad introspectiva, la de “un Dios más secreto y más comprensivo” (121).

Quiero detenerme un poco aquí en un tema que se relaciona directamente con ese aspecto tratado por Mondragón y que va también en dirección de una interpretación libertaria de la trayectoria de la protagonista. Ya ha sido comentado desde las oblicuas anotaciones de Amado Alonso en 1936, pasan-

do por las constataciones de Lucía Guerra (2012, 166) que, en la literatura hispanoamericana, con *La última niebla* estamos frente al primer abordaje directo del orgasmo femenino desde un punto de vista femenino. Pero me parece que en esta, su segunda novela, no se ha resaltado aún suficientemente la fuerza erótica libertaria con que también su protagonista se enfrenta a su destino, así como lo hace ante las doctrinas católicas.

Como ya lo advertimos al inicio, la experiencia de la muerte nada tiene de patético en *La amortajada*. Al contrario, es fuente de sensaciones placenteras de la difunta que va vivenciando, ya libre de constricciones de cualquier especie, una transacción sensual y erótica con la naturaleza a su alrededor. Salpicadas a lo largo del texto, como estableciendo un bajo continuo, surgirán voces que la van llamando hacia su destino telúrico final. Ella va y vuelve de esos diálogos, resistiendo para recordar, pero cediendo poco a poco, seducida por ese último viaje de su cuerpo. El control de la conciencia va desapareciendo paulatinamente y la voz en discurso indirecto libre se va transformando en discurso indirecto que va siendo asumido por otro narrador, aquel que afirma en el último párrafo: “Lo juro. No tenté a la amortajada el menor deseo de incorporarse” (176).

Los recuerdos de Ana María están impregnados con ese mismo espíritu jovial, sensual y de un panerotismo que todo lo impregna. Así van surgiendo las escenas, infantiles primero y juveniles después, del despertar de la sensualidad. Todavía niña, en el convento donde se educó junto a su hermana, recuerda que, en vez de rezar el rosario por la noche antes de dormir, se levantaba a espiar por la ventana a los “recién casados de la quinta vecina” (120). En actitud voyeurista, recorre las diferentes escenas en la planta baja y el primer piso para detenerse en la dinámica un tanto insípida de una pareja: “El marido tendido en el diván. Ella sentada frente al espejo, absorta en la contemplación de su propia imagen [...], cepillando su espesa cabellera” (120). No está demás resaltar que esa escena funcionará en Bombal recurrentemente, desde *La última niebla* hasta el relato “María Griselda”, de 1948.

Ya en la fase adolescente de Ana María son traídas a la memoria escenas en el campo, durante la siega, dibujadas como un cuadro de Jean François Millet, en medio de las faenas, en que todo es pura luz y donde se va gestando el deseo sensual primero y en dirección del sexo:

La época de la siega nos procuraba días de gozo, días que nos pasábamos jugando a escalar las enormes montañas de heno acumuladas tras la era y saltando de una a otra, inconscientes de todo peligro y como borrachas de sol (Bombal 1996, 101).

Además de la luz que encandila, están el “gozo”, la sensación de ebriedad (“borrachas de sol”) y expresiones que se irán sumando, como el “coraje inaudito”, la “intensa emoción”. En los párrafos siguientes se dibuja el nacimiento del deseo femenino, deseo de ese “dulce, tibio contacto de tu piel” (102). La primera y única descripción física masculina en la novela destila sensualidad: “Traías el torso semidesnudo, los cabellos revueltos y los pómulos encendidos por dos chapas rojizas” (104).

Los estereotipos viriles tomados del folletín sentimental decimonónico ayudan a construir la imagen deseada: “*desdeñoso*, fuiste al aparador y *groseramente* empinaste la jarra de vidrio, sin buscar tan siquiera un vaso” (104; las itálicas me pertenecen). Nótese, sin embargo, que es Ana María quien toma la iniciativa en el juego de seducción al cual se han entregado ambos:

Me arrimé a ti. Todo tu cuerpo despedía calor, era una brasa. Guiada por un singular deseo acerqué a tu brazo la extremidad de mis dedos siempre helados. Tú dejaste súbitamente de beber, y, asiendo mis dos manos, me obligaste a aplastarlas contra tu pecho. Tu carne quemaba. (104)

El extraño contraste del frío de sus manos y el calor del pecho de Ricardo tendrá implicaciones hacia el final de la relación, cuando la imagen del frío (“Tú me hallabas fría”, 107) vendrá a retomar la misma idea. En esta composición se trata de aquello que Fabián Mosquera (2021) define como una “geometría libidinal de correspondencias” en *Bombal*, concepto acuñado a partir de un mantra que la escritora perseguía, citando a Pascal: “Geometría-Pasión-Poesía” (Guerra 1996, 9), aludiendo con ello a escenas en las que hay una latencia sensual, “libidinal”, no explícita, destinada a funcionar como impulsor de las secuencias del deseo.

La escena del primer encuentro sexual entre Ana María y Ricardo (amigos/vecinos/“casi primos”) ocurre en el contexto adverso y sexualmente represivo de los años 30⁶ y, sin embargo, la protagonista no hace referencia a

-
6. Resultan de interés ciertos datos recogidos por María Elena Concha Lepeley acerca de su madre, Matilde Lepeley, una mujer de clase media nacida un año antes que María Luisa Bombal, en Chillán, al sur de Santiago. ¡Es impresionante el parecido de este guion con el de las protagonistas de *Bombal*! Además de la educación religiosa, ya amenazada por el laicismo de ciertos personajes de la familia, está el aprendizaje del piano, del violín, del bordado; la presencia de la “nana”, una empleada mujer sin vida propia, dedicada por entero al cuidado de la familia; está la preparación para un “buen matrimonio”, al cual se debe llegar pura y virgen; la idea de la solterona que, después de los treinta, pasaba a no ser nadie; está el vecino de campo, “casi primo”, como can-

ningún sentimiento de culpa o de miedo. Al contrario, se entrega por completo a su deseo en un paisaje tempestuoso en el que ella y él avanzan a todo galope sobre los alazanes, contra ráfagas de viento y bajo “nubes enloquecidas” que tienen, por lo demás, mucho de novelesco.⁷ Eros va tomando las riendas de las imágenes en una espiral de sensaciones que parecen irse acumulando al ritmo de la tempestad. El abrazo fuerte del joven en su cintura vuelve una y otra vez: “me sentí asida por el talle” (105), “sentí, de golpe, en la cintura, la presión de un brazo fuerte”, “Pero yo solo estaba atenta a ese abrazo tuyo que me aprisionaba sin desmayo” (106) hasta que, finalmente:

mientras me sujetabas por la cintura para ayudarme a bajar del caballo, comprendí que desde ese momento en que me echaste el brazo al talle me asaltó el temor que ahora sentía, el temor de que dejara de oprimirme tu brazo. [...] Esa noche me entregué a ti, nada más que por sentirte ciñéndome la cintura. (107)

Asimismo, rítmicamente, se repite la frase de las trenzas sueltas al viento (tenemos ahí el *leit motiv* bombaliano del cabello): “Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enredaban en el cuello” (106) y “Mis trenzas aletearon deshechas, se te enroscaron en el cuello” (107).

El sueño de la protagonista en *La última niebla* se ha vuelto aquí un episodio concreto en el cual ella es sujeto activo: además de los cabellos que enlazan al muchacho, es ella quien se deja llevar por esa “absurda tentación”, por sus “ganas de besar”, y se aferra al pecho del joven (106), “murmurando ‘Ven’, gimiendo ‘No me dejes’...” (107).

Tras el “brusco, cobarde” abandono que ella nunca supo entender, siguen el dolor, la tentativa frustrada de suicidio (episodio evidentemente autobiográfico) y las escenas del embarazo. Un embarazo sin culpas, vergüenzas ni temores, puro goce erótico:

Ni un momento pensé en las consecuencias de todo aquello. No pensaba sino en gozar de esa presencia tuya en mis entrañas [...]; el paisaje, las cosas, todo se me volvía motivo de distracción, goce plácidamente sensual. (109-10)

didato a novio más frecuentado; y, tras el matrimonio, la vida en casa de los suegros; la adaptación a la vida doméstica como única alternativa; la educación de los hijos y la aceptación de los deslices extramatrimoniales del marido que nunca se perdonan y agrietan la relación (Concha 2007, 26-57).

7. Un antecedente que ya ha sido registrado antes es *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë.

Cuando alguien (la nana Zoila...) le advierte “¡Si lo llega a saber tu padre!”, ella responde una y otra vez: “Mañana buscaré esas yerbas [...] Bah, mañana, mañana... [...] Mañana, mañana decía...” (111).⁸ A la fragilidad psíquica del estado de preñez viene a sumarse la tortura de esa primera desilusión y, en la secuencia, el aborto espontáneo, cuya descripción cruda y escueta llama también la atención.

Si en *La última niebla* se nos describía por primera vez el orgasmo femenino, aquí se vuelve sobre el tema haciendo contrastar la actitud pasiva de la mujer, al inicio de su vida conyugal, con la de “cierta noche”, cuando ella se da cuenta de lo que es el placer “¡Conque eso era el placer!”:

Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto. (143)

No solamente el goce sexual es descrito mediante un sistema metafórico directo, sino que también la mujer evalúa los pesos y medidas de cada relación. Si con el primero conoció la pasión, faltaba allí “el frenesí”: “Tú me hallabas fría porque nunca lograste que compartiera tu frenesí. Porque me colmaba el olor a oscuro clavel silvestre de tu beso” (107); con el segundo, en cambio, conoce el orgasmo, “ese estremecimiento, ese inmenso aletazo” que, sin embargo, ella siente con vergüenza porque lo siente con quien no ama... todavía.

En el curso de esos compases y descompases se desarrollan todas las complejas relaciones de Ana María, incluso la que mantiene con el amigo enamorado y confidente, Fernando. Sentimientos desencontrados son la pauta de cada cuadro. Bombal declaraba que lo que más la había impactado en Knut Hamsun —escritor de cabecera para ella— había sido la historia de desencuentro en su novela *Victoria* (323). Incluso con la hija y los dos hijos de Ana María se dan esos encuentros y desencuentros que marcan también los efímeros, aunque intensos, instantes en que aparecen. Nada se profundiza ni se explica, ya que los contextos son siempre muy etéreos. De ahí, tal vez, la necesidad de apelar a lugares comunes del melodrama, que son los que ayudan a armar el todo a partir de esos múltiples retazos.

8. Frente al problema concreto, se toma aquí la misma actitud del modelo de Scarlet O'Hara (“After all, tomorrow is another day...”).

Que la composición de esta novela obedece a un riguroso esquema combinatorio de paralelismos y de ecos, no cabe ninguna duda. En este sentido, vale registrar el interesante trabajo de Laura Riesco (1987, 212) que observó, entre otros, el empleo reiterado de la conjunción copulativa y en inicio de frases. Los tiempos que se barajan en un orden no cronológico, pautado por el flujo memorialístico, van enmarcados por voces, expresiones y frases que se repiten aquí y allá, como el imperativo “¡Vamos!”, que surge y resurge, llamando hacia la muerte definitiva, sirviendo de contrapunto para el desarrollo de la otra melodía, la del recuento de la vida. Frases enteras vuelven a aparecer, páginas después, con leves modificaciones:

Aquel brusco, aquel cobarde abandono tuyo, ¿respondió a una orden perentoria de tus padres o a alguna rebeldía de tu impetuoso carácter? (107).
El brusco, el cobarde abandono de su amante, ¿respondió a alguna orden perentoria o bien a una rebeldía de su impetuoso carácter? (116).

Se repiten, asimismo, como estribillos, algunas formaciones verbales como *tener que*, *tener que...* (153), que dialogan con los mantras de la protagonista de *La última niebla*, resignándose a los papeles domésticos que le están destinados: “Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas” (95). Se repiten también ciertas fórmulas como “¿por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?” (153). Si para María Luisa Bombal esas afirmaciones eran convicciones ideológicas, como lo afirmó en más de una entrevista, para sus protagonistas son indagaciones que funcionan incluso como tácitas protestas y manifestaciones de rebeldía.

Ahora propongo volver a la “organización eficaz” de *La amortajada*, a la cual aludía Borges en su reseña de 1938 (Bombal 2008, 368). Es sabido que para Bombal la armazón de su escritura tenía una importancia central, como recuerda Lucía Guerra: “cada vez que se refería a su escritura, afirmaba que esta se organizaba sobre un eje lógico y formas simétricas exactas” (9). De ahí que el proyecto aquí “suene” tan rítmico y musical.

A partir de esas matrices musicales de la escritura bombaliana, quisiera esbozar una posibilidad de efecto proyectivo de esta novela. Algunas lecturas críticas han establecido ya el eco posible de *La amortajada* en *La muerte de Artemio Cruz*, de 1962, y en *Pedro Páramo*, de 1955 (Bianco 1984, Guerra 1996, Miramontes 2004, Rivera Garza 2016, entre otros). Ambos paralelos parten de apreciaciones explícitas, tanto de Carlos Fuentes como de Juan Rul-

fo, sobre la obra de Bombal. Para Fuentes, “Bombal fue la madre de todos los escritores contemporáneos de nuestro continente” (Guerra 1996, 45-6) y Rulfo “quedó para siempre enamorado de la prosa de María Luisa Bombal” (Roffé 2003, 150).

La estructura circular que hace detener el momento de la muerte del personaje para insertar la revisión de los instantes más significativos de una vida, y después retomar el curso de la desintegración del cuerpo y su reintegración en el curso cosmogónico, me lleva a pensar en establecer algunos paralelos con un cuento de Alejo Carpentier, “Viaje a la semilla”, publicado en 1944,⁹ seis años después de *La amortajada*.

Es cierto que las diferencias entre Bombal y Carpentier son muchas. Sus biografías corrieron caminos completamente diversos, aunque coincidieron en la muerte el mismo año, con un mes de diferencia. No consta que se hayan conocido, nunca ninguno mencionó al otro y se trata de dos proyectos literarios, dos concepciones de escritura muy diferentes. La de Carpentier, de dimensiones totalizadoras en que la historia latinoamericana pulsa a través de cada uno de los barroquismos fraseológicos de su escritura; y la de Bombal, escueta, intimista, subjetiva. Los protagonistas y narradores de Carpentier son siempre masculinos. Además, si la reconstitución del pasado en *La amortajada* se va realizando a medida que los personajes de la vida de Ana María van desfilando alrededor de su ataúd, en el cuento de Carpentier el narrador es quien despliega una dinámica regresiva, “un tratamiento del tiempo *desandado*” (Márquez Rodríguez 1970, 90), haciendo que el reloj de la historia vaya retrocediendo hasta el nacimiento que será también la muerte.

Pero, aun así, me parece que en lo que se refiere al movimiento general de ambos relatos y a algunos aspectos fundamentales que mencionaré a continuación, el eco puede tener sentido. Recordemos las dos escenas iniciales:

La amortajada: “Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos [...] A la llama de los cirios, cuantos la velaban se inclinaron” (96).

“Viaje a la semilla”: [Tras la recomposición de la casona en demolición] “Don Marcial, marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas; escoltado por cuatro cirios con largas barbas de cera derretida [...] Los cirios crecieron lentamente [...] Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos”. (Carpentier 1996, 11)

9. También abordado en otro texto de este *dossier*.

La escena mortuoria iluminada por los cirios queda detenida mientras se desarrolla el viaje conmemorativo, y será retomada al final, cuando recupera su desarrollo en un proceso de integración de la materia con un todo cosmogónico. Esta última etapa también presenta paralelos en ambos, a pesar de las muchas diferencias de tratamiento.

Carpentier declaró en una tardía entrevista con Ramón Chao (1998, 140) que, para este cuento, se había inspirado en una “recurrencia musical”. Es conocida la importancia que para Carpentier tiene la música en la concepción de su obra literaria y cómo extrajo de su larga investigación para *La música en Cuba* (1946) muchos de los materiales que desarrollaría en la gran mayoría de sus narrativas (González Echevarría 1993, 151). En *Bombal*, la música es también una referencia importante que ella llevaría a su máxima realización en *El árbol* (1939). Aquí, en *La amortajada*, situada en la mitad de la novela, tenemos la detenida escena de ella sentada al piano, mientras una amiga de su hija canta *Lieder*. En “Viaje a la semilla”, de las trece secuencias en que se divide el cuento, justamente la sexta, en mitad del cuento, está dedicada a un sarao del siglo XIX con despliegue de instrumentos, canciones, bailes y trajes de época. También es allí, cuando el protagonista tiene una “percepción remota de otras posibilidades” (15). Ritmo de vaivenes que dialoga con la entrega de la novela de *Bombal*, pauta como vimos por esa percepción de un movimiento contrario al curso que lleva la conmemoración.

Es cierto que en Carpentier hay más elementos en la elaboración de cada escena y que *Bombal* es más etérea y propensa a lo sentimental. Pero en ambos está involucrada la idea fundamental de una nueva comprensión de los episodios que marcaron una trayectoria vital, construida a partir de ese instante de clausura que es la muerte.¹⁰ Las escenas que cierran circularmente ambos relatos apuntan, asimismo, a la fórmula con que Georges Bataille (1957, 21-2) define el erotismo y que está consignada en el epígrafe de este trabajo. La paradoja que enlaza Eros y Thanatos se resuelve, en *Bombal* y en Carpentier, con la desintegración corporal y material que viene a rehabilitar la continuidad perdida al nacer. Sin embargo, tanto en *La amortajada* como en “Viaje a la semilla” vemos operar una especie de desafío al concepto batailleano del erotismo que no concibe el pasaje de un estado a otro sin la intermediación

10. Esa misma idea se transformará en punto capital para Borges (1974), quien, en su cuento de 1949, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, escribía: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”.

de la violencia o del dolor. Estos dos textos imaginan una situación posterior a las circunstancias trágicas del fallecimiento, excluyen de la enunciación las instancias dolorosas vinculadas a las causas de esa muerte y se estructuran a partir de la continuidad ya alcanzada (Bombal) o recuperada (Carpentier) en ese estado *post mortem*. La alegría de Ana María es tal que ofusca el recuerdo de la enfermedad que la mató; ya don Marcial, por lo que todo indica, parece haberse muerto de viejo y, con eso, se libera de la crisis económica en que estaba atrapado para ir, poco a poco, liberándose también de amarras sociales y de clase hasta llegar a la liberación total de su discontinuidad, de retorno al útero materno.

Por último, la entrada de sus cuerpos hacia la sintonía y la continuidad con el cosmos (siguiendo con Bataille), también los aproxima. Ana María va, paulatinamente, en ritmo acompasado y pautado por ese ¡Vamos!, siendo instada a deshacerse de su conciencia para integrarse, finalmente transformada en pura corporalidad, al mundo orgánico de viscosidades, de huesos, de “seres extraños”, de mareas lejanas, de “islas nuevas”,¹¹ de un “bullir y estallar de soles y montañas gigantes de arena” (176). El marqués de Capellanías que ha vivido largas décadas del siglo XIX y cuya muerte ocurre en los primordios del XX, ha ido desandando camino hasta reintegrarse “a la condición primera” y juntos, su cuerpo y el de su casa, regresan a un estado prístino en que “[t]odo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa” (25).

Ambas narrativas obedecen a un riguroso esquema técnico muy pautado por dinámicas musicales como el contrapunteo, los ritmos recurrentes, las simetrías y los paralelismos fraseológicos. En “Viaje a la semilla”, por ejemplo, la estatua de Ceres aparecerá una y otra vez para dar soporte referencial al permanente desandar narrativo. El marco en que se desarrollan las dos historias funciona como pilar temporal base, al cual se regresa al final para seguir el curso cronológico interrumpido por la recapitulación biográfica de los protagonistas. Pero, como advertimos antes, son muchas las distancias que separan al proyecto de Bombal del de Carpentier, tornando necesario limitar el eco entre ambos a su dimensión estructural. Cada uno demanda estrategias de lectura singulares.

En definitiva, es posible resumir que, así como las protagonistas de Virginia Woolf y de Katherine Mansfield, la amortajada de Bombal también per-

11. Preenunciando el relato “Las islas nuevas”, de 1939, que posiblemente estaba en gestación en ese momento.

tenece a una clase en la que el lugar de la mujer era doméstico y ocioso.¹² Pero no es solamente la denuncia de esa condición lo que formula el valor de esta novela. Es la puesta en escena de esa problemática mediante una estructura insólita que operacionaliza un destiempo, un entrelugar desde donde cambia la perspectiva sobre los hechos de una vida, que adquieren así nuevas dimensiones. Dentro de esa sofisticada máquina cabe destacar la relevancia que asumen las audacias de esta protagonista en el plano religioso y en el sexual. A través del movimiento conmemorativo de Ana María —muerta pero todavía no entrada en la “muerte definitiva”—, se procesa ese redimensionamiento general que muestra, entre otros aspectos, el valor que tuvieron para ella la religión, el dolor, la maternidad, la pasión, el descubrimiento del sexo y la diferencia entre sexo y sentimiento. Esa es la forma cómo Bombal nos permite aproximarnos a esa protagonista impetuosa y quien, a pesar de los límites epocales con los que le tocó convivir, vivió con libertad, asumiendo riesgos y enfrentándose sin pudores a los imperativos de su contexto.

Como apuntaba Susan Sontag en su necesario libro de 1961, contenido y forma deben ser leídos de manera orgánica (1987, 24). La protagonista de *La amortajada* no es una mujer de carne y hueso sino una concentración ficticia y abstracta que, si bien incorpora una serie de datos empíricos (autobiográficos y contextuales), acoge también modelos literarios y depende profundamente de su interacción con los demás elementos de la composición. La obra de arte —sigo con Sontag— es una experiencia, no es solamente una afirmación o la respuesta a una pregunta para una investigación sobre la historia de las ideas y de las costumbres o el diagnóstico de la cultura y la sociedad contemporáneas (31). Por ello, me he desviado de las lecturas de cuño feminista y políticamente correctas que se han hecho de la obra de Bombal. Así como tampoco he pretendido adentrarme en el juicio de los ideologemas conservadores de cuño político, racial y social que se advierten en su producción. Lo que interesa aquí es el germen de verdad que pulsa en estas obras, una verdad que cuando nos incomoda es cuando más debemos enfrentarla porque eso significa que está calando en lo más profundo de nuestras más terribles convicciones. ✨

12. Después de todas ellas, vendrían algunas de las protagonistas de Clarice Lispector...

Lista de referencias

- Bataille, Georges. 1957. *L'Erotisme*. París: Éditions Minuit.
- Bombal, María Luisa. 1996. *Obras completas*, recopilado por Lucía Guerra, 51-384. Santiago: Andrés Bello.
- . 2008. *Valoración múltiple*, editado por Caridad Tamayo Fernández y Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas.
- . 2013. *A última névoa e A amortalhada*. Sao Paulo: Cosac & Naify.
- Bianco, José. 1984. *Vuelta*, n.º 93: 26-7.
- . 2008. “Sobre María Luisa Bombal”. En *María Luisa Bombal*, editado por Caridad Tamayo Fernández y Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas.
- Borges, Jorge Luis. 1974. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Carpentier, Alejo. 1996. *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza.
- Chao, Ramón. 1998. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza.
- Concha Lepeley, María Elena. 2007. “Ser mujer durante el siglo XX. Estudio de caso de una chilena de clase media”. Tesis de magíster, Universidad de Chile, Centro de Estudios de Género y Humanidades. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108986/concha_m.pdf?sequence=3.
- Gligo, Ágata. 1984. *María Luisa*. Santiago: Andrés Bello.
- González Echevarría, Roberto. 1993. *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- Guerra, Lucía. 1980. *La narrativa de María Luisa Bombal*. Madrid: Playor.
- . 1996. Introducción a *Obras completas*, de María Luisa Bombal, recopilación de Lucía Guerra, 7-49. Santiago: Andrés Bello.
- . 2012. “Naturalizaciones del deseo y el saber: hacia una nueva contextualización de la narrativa de María Luisa Bombal”. En *Mujer cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*, 163-74. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. 1987. “Construcción y represión del deseo en las novelas de María Luisa Bombal”. En *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*, editado por Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy, 99-118. Tempe: Bilingual Press/Editorial bilingüe.
- Hosiasson, Laura Janina. 2020. “Alberto Blest Gana: El mosaico final”. En *Historia Crítica de la literatura chilena: La era republicana (1870-1920)*, coordinado por Bernardo Subercaseaux, 169-91. Santiago: LOM.
- Manzi, Jorge. 2015. “¿Qué hacer con los lugares comunes de María Luisa Bombal?”. En *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*, editado por Macarena Areco y Patricio Lizama. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Márquez Rodríguez, Alexis. 1970. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Miramontes, Ana. 2004. “Rulfo lector de Bombal”. *Revista Iberoamericana*, n.º 207: 491-520.

- Mosquera, Fabián Darío. 2021. “Geometría libidinal, astucias narrativas y parábasis psicoanalítica en María Luisa Bombal”. *Proyecto Sycorax*, n.º 4. Accedido 15 de julio de 2023. <https://proyectosycorax.com/geometria-libidinal-astucias-narrativas-e-interpelacion-psicoanalitica-en-maria-luisa-bombal/>.
- Mondragón Espinoza, Blanca Aurora. 2010. “Libertad religiosa de María Luisa Bombal (un acercamiento desde la versión de 1968 de *La Amortajada*)”. *Claves del Pensamiento*, n.º 7: 161-73. Accedido 11 de julio de 2023. <https://www.redalyc.org/comocitar.oi?id=141115666010>.
- Riesco, Laura. 1987. “La amortajada: experiencia y conocimiento”. En *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*, editado por Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy, 211-21. Tempe: Bilingual Press/Editorial bilingüe.
- Rivera Garza, Cristina. 2016. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Rodríguez Pasqués, Petrona. 1983. “El monólogo interior y los medios contextuales en *La amortajada*, de María Luisa Bombal”. *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas*. Providence: Brown University.
- Roffé, Reina. 2003. *Las mañas del zorro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sontag, Susan. “Do estilo”. 1987. En *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

**Muerte y memoria como dispositivos narrativos
en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro**

*Death and Memory as Narrative Devices
in Los recuerdos del porvenir, by Elena Garro*

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

Universidad Autónoma de Nuevo León

Monterrey, México

vicbarrera@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6302-4689>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.3>

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 14 de junio de 2023

Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Los recuerdos del porvenir (1963), de Elena Garro, es una de las novelas más discutidas (y tal vez menos leídas) de la narrativa mexicana moderna. La obra significó el ingreso de la autora al ámbito de la narrativa, ocupando, desde entonces, un lugar central en la literatura mexicana. En este artículo se analizan las estrategias narrativas desplegadas dentro de la novela para describir la manera en que el narrador principal, el pueblo de Ixtepec, es desplazado de manera sigilosa por los habitantes y personajes del texto.

PALABRAS CLAVE: memoria, dispositivos narrativos, Elena Garro, narrativa mexicana.

ABSTRACT

Los recuerdos del porvenir (1963), by Elena Garro, is one of the most discussed (and perhaps least read) novels of modern Mexican narrative. The work signified the author's entry into the field of narrative, occupying, since then, a central place in Mexican literature. This article analyzes the narrative strategies deployed within the novel to describe the way in which the main narrator, the town of Ixtepec, is stealthily displaced by the inhabitants and characters of the text.

KEYWORDS: Memory, Narrative Devices, Elena Garro, Mexican Narrative.

UNA NOVELA “QUEMADA”

LA APARICIÓN DE *Los recuerdos del porvenir* en 1963 representó un desafío para la crítica literaria mexicana. ¿Dónde se “debía” colocar el texto?, ¿a cuál tradición pertenecía?, ¿formaba parte de la renovación narrativa iniciada una década antes por Juan Rulfo?, ¿se podría ubicar “dentro” del corpus de obras escritas por mujeres en esos años?,¹ ¿o pertenecía, por el contrario, a una tradición propia? El debate se ha mantenido a lo largo de los años, y volveré a él a lo largo de estas páginas.

La novela obtuvo, no obstante, el premio Xavier Villaurrutia (compartido con *La feria*, de Juan José Arreola), creado en 1955 para celebrar al mejor libro editado cada año (y que para entonces contaba, entre sus beneficiarios, a obras como *Pedro Páramo*, *El arco y la lira* y *El libro vacío*), y que hasta ahora es considerado como uno de los más importantes en México.²

-
1. La lista incluye obras notables como *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens; *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos; *Música concreta* (1964), de Amparo Dávila; y *La señal* (1965), de Inés Arredondo.
 2. El jurado del premio estuvo conformado por Octavio Paz, Rodolfo Usigli y Francisco Zendejas. Este último, creador del reconocimiento, describió así, en la justificación de su veredicto, sobre la novela de Garro: “En medio de un tratamiento acendradamente

No fue su primer libro. En 1958 había publicado *Un hogar sólido*, volumen que reunía seis piezas de teatro en un solo acto. Con esta obra Garro “rompió” con el teatro costumbrista mexicano. Su dramaturgia, según Emmanuel Carballo (2003, 487), es “realista, pero su realismo va más allá de la descripción de las costumbres y el análisis psicológico de los personajes”. El teatro moderno en México se había consolidado en el período posrevolucionario con las obras de Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, entre otros. Garro, que fue alumna y “discípula” de varios de ellos, marcó distancia con la corriente realista y con el tratamiento de la historia nacional como tema de fondo. Algo similar iba a realizar con sus novelas y cuentos.

Por ahora me interesa resaltar que Elena Garro ingresaba al mundo de la narrativa con una prosa ya consolidada. No fue, por supuesto, la primera en retratar un microcosmos (geográfico y simbólico) dentro de un contexto histórico determinado —Agustín Yáñez y el propio Juan Rulfo ya lo habían hecho con *Al filo del agua* (1947) y *Pedro Páramo* (1955); y, antes que ellos, Nellie Campobello lo había inaugurado con *Cartucho* (1931)—, pero sí fue una pionera en el manejo de un universo narrativo complejo y múltiple, y en cohesionar acontecimientos históricos con la subjetividad de múltiples personajes y el uso de la polifonía como estrategia discursiva. Por ello, aún se discute (y se disputa) su papel fundacional en eso que algunos especialistas llaman “realismo mágico”. Me parece, sin embargo, que ese es un debate estéril. Lo cierto es que Garro apareció en un momento de renovación formal para la literatura mexicana, y su obra tendría que redimensionarse dentro de ese contexto. Entre la década que va de 1953 a 1963 habían salido de la imprenta los dos breves volúmenes de Juan Rulfo, también había sido publicada *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, obra que inauguraba la tradición urbana en la narrativa mexicana.³ El campo cultural mexicano posrevolucionario

realista, Elena Garro logra lo que creemos, en el buen sentido, el mayor truco de la novela mexicana (así como el truco es legítimo de la literatura teatral), la de volver toda esa realidad ilusoria. Lo fantástico, al final de los dos grandes relatos que la componen, nos hace desdeñar toda la elaborada realidad que había construido previamente”. (Zendejas 1964, 9).

3. La novela de Fuentes se publicó a fines de marzo de 1958 (la edición estuvo a cargo del Fondo de Cultura Económica), el 11 de mayo Elena Garro publicó en el suplemento *México en la Cultura* una reseña negativa de *La región más transparente*: denunció sus deudas con el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y criticó la falta de conflicto en sus personajes: “El conflicto requiere un tiempo, un espacio y un lugar que la cámara que Fuentes utiliza es incapaz de producir”. (Flores 2020, 128).

había crecido, consolidando la creación de instituciones educativas enfocadas a la formación humanística (entre ellas, la literaria) y el desarrollo de diversas empresas editoriales (como el Fondo de Cultura Económica; la editorial Tezontle, primera enfocada en la publicación de obras de autores mexicanos; el departamento editorial de la Universidad Veracruzana donde, por cierto, Garro publicó la primera edición de su libro de cuentos *La semana de colores* en 1964; y la aparición de editoriales privadas como Era y Joaquín Mortiz). El ambiente era propicio para la manifestación de nuevas voces literarias y para el cuestionamiento del canon, impuesto décadas antes por diversos agentes (tanto individuales como colectivos) pertenecientes a los nuevos aparatos culturales emanados de las instituciones posrevolucionarias.

El medio cultural e intelectual mexicano estaba “dominado” por la llamada “Mafia”, encabezada por el periodista Fernando Benítez, a la sazón director de *La Cultura en México*, continuación de *México en la Cultura*, y para entonces el principal suplemento cultural del país. Un año antes, en 1962, Carlos Fuentes había publicado *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, dos obras que, a su manera, habían trabajado con elementos propios de la narrativa de Garro: lo fantástico y el cuestionamiento de la vigencia de la Revolución mexicana. Tales eran las circunstancias que envolvieron la publicación de *Los recuerdos del porvenir*, sumado a la aparición, ese mismo año, de *La feria*, de Juan José Arreola, libro que también le “robó” reflectores. Su nombre, sin embargo, comenzó a llamar la atención. Por esos días dejó de ser, ante la prensa y los medios culturales, la exesposa de Octavio Paz, y los primeros datos sobre su formación literaria comenzaron a aparecer gracias a entrevistas o notas de periódicos.

Elena Garro había asistido a la Escuela Nacional Preparatoria, cursando posteriormente algunas materias en la carrera de Letras.⁴ En la década de los 40 comenzó a escribir en la prensa, destacando como una periodista aguda y de prosa potente.⁵ El matrimonio y la relación con Octavio Paz (se casaron en 1937 y su unión duró, legalmente, hasta 1959) la alejaron del país. Regresó al mediar la década de los 50, fue en ese momento en que empezó su

-
4. En sus *Memorias de España...* recordaba: “En casa y en la Facultad de Filosofía y Letras estudiábamos a los griegos, a los romanos, a los franceses, a los románticos alemanes, a los clásicos españoles, a los mexicanos, pero a Marx, ¡no! El latín era obligatorio, así como las raíces griegas; era una educación muy diferente a la de ahora”. (2019: 9)
 5. En 1941 trabajó en la revista *Así*; también trabajó como editora y traductora en la revista *Hemisferio*, publicada en Nueva York por el American Jewish Committee.

“carrera literaria”. Dos factores determinaron el largo eclipse en la recepción posterior de la novela: su turbulenta relación con Paz y su postura ante los acontecimientos de 1968. El matrimonio y la ruptura con el poeta han sido un melodrama que ha empañado la apreciación de su escritura (o se la magnifica o se la ningunea): melodrama que la misma escritora se encargó de alimentar y propagar. La relación Paz-Garro ha creado dos corrientes extremas en la crítica literaria mexicana. Por un lado, los “pacistas” que reclaman por “herencia” el derecho a dictar las leyes en el campo literario; y las “garristas”, que remarcan el papel de víctima de Elena y avivan la leyenda de un complot contra la autora y su obra. Ambas posturas no dejan ver un proceso mucho más profundo. Tanto Octavio Paz como Elena Garro encarnaron el proceso de radicalización en el campo literario moderno en México y su relación con la política, la historia y los movimientos sociales. Son figuras de autor que pusieron en juego (y en cuestionamiento) el papel y la función que tanto la literatura como los autores “debían” desempeñar en el México posrevolucionario (sus aspiraciones y anhelos, pero también sus limitaciones y errores). No niego ni el papel autoritario que muchas veces desempeñó Octavio Paz en el medio cultural ni los abusos y ninguneos que sufrió Elena Garro durante sus años crepusculares. Pero sí afirmo que, al menos en la actualidad, ambos ocupan un lugar central en los estudios literarios y precisan, por lo mismo, de lecturas críticas y de largos procesos de desmitificación.

Paz buscó, desde muy joven, desempeñar un papel protagónico en el ámbito cultural mexicano. Lo consiguió, finalmente, en la segunda mitad de la década de los 60, tras los acontecimientos del 2 de octubre de 1968. Elena Garro, en contraparte, se vinculó con la Confederación Nacional Campesina creada por el PRI y con el político Carlos Madrazo, dirigente nacional de ese partido en aquella época. En un artículo titulado “El complot de los cobardes” (publicado el 17 de agosto de 1968 en la *Revista de América*), Garro culpó a los intelectuales de manipular a los estudiantes, a quienes llamó “terroristas”. Tras los acontecimientos de Tlatelolco, Paz y Garro desempeñaron roles antagónicos: el poeta se asumió como el paladín de los artistas e intelectuales, renunciando a la embajada de México en la India; Garro fue acusada por sus pares de ser una denunciante y se le vio y trató como a una apestada.

En 2006, varios documentos oficiales desclasificados por el IFAI (Instituto Federal de Acceso a la Información) reavivaron la polémica. Algunos críticos, como Christopher Domínguez Michael, afirmaron que Garro fue informante para la Dirección Federal de Seguridad (DFS) durante ese álgido

año.⁶ El resto es historia conocida: un relato de persecuciones y espionaje (más ficticio que real) que culminó con un largo autoexilio en Europa (a partir de 1972) y el regreso definitivo a México en 1993.

Tales fueron las circunstancias que envolvieron la aparición y recepción primera de la novela. Su gestación también parece un relato de aventuras. La genealogía de *Los recuerdos del porvenir* es casi mitológica. Los derroteros del manuscrito darían material para una novela. Según el propio testimonio de la autora, la obra fue escrita en Berna, Suiza, en 1953 (otras versiones la datan en 1951, en París), guardada en un baúl, extraviada en un hotel de Nueva York, recuperada por su hermana Estrella y publicada, gracias a la gestión de Octavio Paz, por Joaquín Mortiz. En una carta enviada al crítico Emmanuel Carballo (2003, 485) (e incorporada por este en una de las múltiples reediciones de su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*) desde París, en 1980, le confesaba:

En 1953, estando enferma en Berna y después de un tratamiento de cortisona, escribí *Los recuerdos del porvenir* como un homenaje a Iguala, a mi infancia y a aquellos personajes a los que admiré tanto y a los que tantas jugarretas hice. Guardé la novela en un baúl, junto con algunos poemas que le escribí a Adolfo Bioy Casares, el amor loco de mi vida y por el cual casi muero, aunque ahora reconozco que todo fue un mal sueño que duró muchos años [...] En 1960, Estrella mi hermana recogió un baúl en el hotel Middletown de Nueva York y me lo trajo a Francia. La novela estaba medio quemada. Yo la puse en la estufa en México y Helenita Paz y mi sobrino Paco la sacaron del fuego. De manera que tuve que remendarla.

Elena Poniatowska (1998) describe la obra como “un diario de infancia”, es decir, como la transcripción de los recuerdos de Elena Garro en Iguala

-
6. En la reseña “El verdadero asesinato de Elena Garro”, que es, en rigor, una defensa de Octavio Paz ante los ataques y denuncias del libro *El asesinato de Elena Garro* (2005), de Patricia Rosas Lopátegui, Domínguez Michael señala, sin citar, que dichos documentos desclasificados “exhiben a Garro como informante de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) del Gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, antes y durante el movimiento estudiantil de 1968” (2006, 74). Por su parte, el periodista Rafael Cabrera (2011), en su reportaje de investigación *Elena Garro y el 68. La historia secreta*, advierte que fue la IFAI (Instituto Federal para el Acceso a la Información) la que propagó el rumor del papel de Garro como informante del gobierno; pero que, en el informe final de ese año de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), compuesto de una montaña de folders, no hay evidencia alguna que lo sostenga, pues “entre las miles de páginas que lo integran en ninguna se habla de la escritora. Oficialmente el caso Garro no existe” (4).

la, Guerrero. Algo parecido opina Carballo (2003, 488), quien la lee como “transmutación de la Iguala infantil de la autora”. Pero el pasado de la escritora está transfigurado aquí a través de la ficción. Mito e historia se fusionan en la prosa.⁷ A la linealidad de la historia oficial se opone la circularidad del mito: el eslabón es la memoria y esta funciona como dispositivo narrativo.

El trabajo de Garro con el registro de los géneros referenciales es variado. En la ficción, lo biográfico aparece como un detonante de la escritura; esto otorga a sus obras una dimensión testimonial: es el registro de cómo la historia y la política han impactado en la vida (y en el cuerpo) de la autora, o de sus seres cercanos. Pero también la ficción opera en la memoria: Garro fue una “mitómana” (en el buen y mal sentido de la palabra): contó, una y otra vez, su vida en un modo discursivo que iba de la épica a la paranoia. Muchas de sus críticas, como Lucía Melgar y Margo Glantz, dividen su obra en dos grandes períodos y describen al segundo (que parte de los acontecimientos del 68 y de su cinematográfica huida de México en 1972) como condicionada por la idea (o, mejor dicho, la obsesión) de la persecución y del escape. (En este corpus entrarían obras como *Andamos huyendo*, *Lola* [1980], *Testimonios sobre Mariana* [1981] y *Reencuentro de personajes* [1982]). En la primera etapa, por contraste, prevalecerían la imaginación y la “fantasía”, aunque en ningún momento su escritura está exenta de realismo y violencia.

Lucía Melgar sostiene, por ejemplo, que en la obra de la escritora “pueden distinguirse dos vetas principales: lo fantástico, con matices luminosos, y la representación de la violencia” (Garro 2006, 12). Historia y mito se fusionan en su escritura, cambiando (o, mejor dicho, alterando) la percepción temporal. Melgar apunta también que, en su obra, destacan tres referentes históricos concretos: “La Revolución mexicana, la guerra cristera y la guerra civil española... (11). En *Los recuerdos del porvenir* la revolución es el pasado inmediato: el estallido de la transformación y el detonante de la alteración principal de Ixtepec: “La Revolución estalló una mañana y las puertas del tiempo se abrieron para nosotros” (Garro 1992, 34). La guerra cristera es, al mismo tiempo, una prolongación y una variación de este “fenómeno temporal”. Si con la revolución el tiempo se abre para Ixtepec, con la guerra cristera

7. En este aspecto no sería descabellado sugerir la influencia de Octavio Paz. Su ensayo *El arco y la lira*, de 1956, representó, para una o dos generaciones de escritores e intelectuales mexicanos, la posibilidad de “superar” la estrechez del nacionalismo literario impuesto en el campo cultural en la década de los 30. Más adelante volveré sobre este punto.

se reconfigura, transformándose en un *eterno presente* (el momento de la narración).⁸ El tiempo cíclico del mundo rural e indígena se ve ahora intervenido por la verticalidad de las fuerzas del “progreso”. Y ese “desajuste” solo puede ser narrado a través de una polifonía particular...

“EL PORVENIR ERA LA REPETICIÓN DEL PASADO” O LOS MUERTOS TOMAN LA PALABRA...

El inicio de la novela (uno de los comienzos más célebres de la literatura mexicana moderna: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Solo mi memoria sabe lo que encierra” [9]) presenta al mismo tiempo la disposición de un modelo narrativo: Ixtepec hablará de sí mismo pero, para hacerlo, tendrá que encarnar en sus habitantes y evocar un período excepcional: la toma militar a cargo del general Francisco Rosas: “Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas” (12).

¿Cómo describir esa “alteración vital”? A través de un coro de voces y de una familia en concreto: los Moncada; ellos representan tanto lo externo como lo interno del pueblo. Martín, el padre, vive en un permanente cruce temporal (en cierta forma, su conducta es la cristalización del modelo narrativo de la novela): fuera del presente, atado al pasado y con nostalgia del futuro. Su casa es el epicentro (tanto del pueblo como de la narración): “En esta calle hay una casa grande, de piedra, con un corredor en forma de escuadra y un jardín lleno de plantas y de polvo. Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas” (10). Una de las preguntas recurrentes que se formula Martín Moncada ante el sinsentido de su existencia es: “¿Qué es el porvenir?” (19). Su criado, Félix, representa la conexión con el mundo exterior, a través de él se introducen los acontecimientos que alteran la vida de la familia (y del pueblo): “¿Qué sería de él [de Martín Moncada] sin Félix? Félix era su memoria de todos los días” (21).

La genealogía de Ixtepec, sus transformaciones, cambios de asentamiento, todo eso queda en un pasado difuso (un tiempo sin tiempo): el presente

8. “Y Martín Moncada continuó la lectura del diario. En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras” (Garro 1992, 152).

(ese futuro lleno de recuerdos y de memoria) abarca ese breve período marcado por la circunstancia histórica que, al narrarse, se vuelve como una espiral que se mueve, pero no avanza. Por ello ese presente se agiganta en ciertos personajes —Julia e Isabel— pero también en Rosas, pues, como asegura Carballo, ellos “dejan atrás el pasado y se desentienden del futuro, viven en un presente infinito y en ocasiones perfecto (‘Todo es presente’, ha dicho Octavio Paz, (488) cuyo influjo es visible en esta obra)”.⁹

Dentro de ese presente infinito, la historia se desdibuja y deja ver sus cuarteaduras. La revolución ya no es la revolución, sino su contracara: la traición... El narrador, Ixtepec, habla desde la memoria de sus habitantes, pero también desde la perspectiva historiográfica:

Hubo un tiempo, cuando Venustiano Carranza traicionó a la Revolución triunfante y tomó el poder, en que las clases adineradas tuvieron un alivio. Después, con el asesinato de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, se sintieron seguras. Pero los generales traidores a la Revolución instalaron un gobierno tiránico y voraz que solo compartía las riquezas y los privilegios con sus antiguos enemigos y cómplices en la traición: los terratenientes del porfirismo”. (70)

La revolución traicionada es uno de los grandes trasfondos de la narrativa garricana. La creación y el rescate de personajes marginados es otro. El vaso comunicante entre un trasfondo y otro es el modo de narrar. El universo literario de la autora presenta, así, un gran repertorio de voces y sujetos como mujeres, indígenas y niños, para quienes, como afirma Lucía Melgar, la percepción temporal suele ser distinta. Narrar la historia de los olvidados por la historia, desde los mismos márgenes históricos, fuera de los alcances del poder. Para el caso de la historia mexicana del siglo XX, ese proyecto narrativo se enfrenta, invariablemente, con las contradicciones del discurso posrevolucionario. En ese sentido, *Los recuerdos del porvenir* es la crónica del inevitable des-

9. La sugerencia de Carballo no es una simple provocación. Como mencioné en una de las notas anteriores, la “influencia” de Paz (1999: 189) en el manejo de la relación entre historia y mito es notoria en la novela, como lo fue en muchos otros autores de esa generación. En *El arco y la lira* había afirmado: “Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto. Sin el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían la *Ilíada* ni la *Odisea*; pero sin esos poemas tampoco habría existido la realidad histórica que fue Grecia”.

encuentro entre el proyecto (y la imposición) del Estado-nación y la realidad heterogénea del país. Pero, por supuesto, el libro va mucho más allá del plano de la denuncia. Tal como apunta Carballo (488):

Se ha afirmado que la novela es una obra zapatista, que muestra simpatía por la rebelión de los cristeros, que es un examen del fracaso de la Revolución, que incide en lo que se llama ordinariamente visión del mundo reaccionaria. Los críticos que así opinan no entienden el propósito de Elena Garro al escribir esta novela, propósito que se despreocupa, por lo menos fundamentalmente, de la historia patria, las creencias y las ideologías.

Coincido con Carballo en que resultaría un error de miras reducir la obra o adjetivarla como una novela de la revolución, o como un texto zapatista; en contraste, disiento de él en lo referente al “propósito” de la autora (que no me parece tan relevante: evidentemente, *Los recuerdos del porvenir* va más allá de las intenciones de Garro, hayan sido estas estéticas, políticas o ideológicas). Tampoco creo que la “despreocupación” haya sido tan grande. Historia y ficción comparten importancia en las páginas del texto. Conuerdo, por lo mismo, con Lucía Melgar (2006, 13) cuando señala que “en la obra de Garro lo sobrenatural, lo irracional, lo oculto, lo reprimido y lo olvidado resurgen en la superficie del ámbito ficticio y de la escritura para cuestionar desde dentro la visión hegemónica, patriarcal, blanca o criolla, racional y razonable, del mundo y del sujeto”. Pero añado algo fundamental: para que este procedimiento narrativo surta efecto, resulta de vital importancia la contextualización histórica. No digo con esto que su escritura dependa de ese marco de referencia, solo destaco que el equilibrio entre lo histórico y lo ficcional es requisito para la concreción de la voz narrativa, sobre todo en *Los recuerdos del porvenir*.

Y creo que es, precisamente, en el tratamiento del lenguaje donde radica la fuerza y la “originalidad” de la obra. No estoy afirmando nada nuevo, lo sé bien. Solo intento remarcar el aspecto central de esta novela. Concentrarnos en el lenguaje implica la formulación de la pregunta inevitable: ¿quién es el narrador? La respuesta inmediata sería: Ixtepec. Es verdad: ese pueblo ficticio, inspirado en Iguala, Guerrero, es el encargado de verbalizar el relato. Esta respuesta resulta, por supuesto, insuficiente. El proceso es más complejo. Para definir esa complejidad, bien cabrían aquí, *mutatis mutandis*, las palabras que Mijail Bajtín (1986, 16-7) dedicó a la poética de Dostoievski:

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor,

sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.

Elegir como narrador a un pueblo (real o imaginario) es una apuesta riesgosa, que puede derrumbarse en cualquier momento. Cuando el libro apareció, este aspecto fue el flanco más débil para los ataques de la crítica. En un artículo que daba cuenta de las novelas de 1963, la ensayista María Elvira Bermúdez (1964, 9) cuestionaba esta estrategia narrativa (dar voz a una cosa inanimada): “Tan ambicioso propósito no se logra del todo, no solo porque Ixtepec se vea obligado a las veces a hablar de sí mismo en tercera persona, sino porque la novela se desliza por un cauce netamente objetivo, solo de cuando en cuando interrumpido por la intromisión de Ixtepec”. Carballo (2003, 498) no esquivo tampoco este asunto, pero trata de darle la vuelta: “Referida en primera persona, *Los recuerdos del porvenir* llega a los lectores a través de un personaje-narrador inanimado: el propio pueblo de Ixtepec. Pueblo para el cual ‘el porvenir era la repetición del pasado’, recuerda sus pagados días y sus horas en que el milagro revive esperanzas que parecían ya desilusiones”.

Un poco más adelante volveré sobre este punto, por ahora remarco que la voz narrativa se asume como la conciencia de Ixtepec: “Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga” (Garro 1992, 9). Memoria como condena donde la muerte no es el olvido, sino el detonante del ejercicio narrativo: *Los recuerdos del porvenir* hace de la memoria una forma de experimentación temporal (hablar desde la muerte, es decir, desde una temporalidad distinta al presente, pero atada a este) y de delimitación geográfica (establecer un espacio simbólico donde, precisamente, la muerte es la repetición de las palabras): “Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento” (12). Fuera de los límites de Ixtepec, la historia transcurre de manera lineal; al interior, todo avanza en círculos, hacia el pasado y hacia el futuro. Cada página contiene a las anteriores. Como señalé más arriba, Martín Moncada parece estar consciente de este modo de narrar (y de ser la propia encarnación del mismo): “Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera plenamente la memoria” (33).

La circularidad es la condición de ese microcosmos, una inmovilidad que solo es sacudida por la violencia: “Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante deteni-

do. Era vano que hicieran gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido al tiempo” (63). Felipe Hurtado, el extranjero, ingresa al pueblo y rompe por momentos su circularidad; ¿quién es él?, y ¿cuál es su relación con Julia? La tentativa de respuesta a estas preguntas nos otorga una sola certeza: él es el extranjero, y su condición resulta otro de los detonantes para la alteración temporal y narrativa de Ixtepec: “No cabía duda, se trataba de un extranjero. Ni yo ni el más viejo de Ixtepec recordábamos haberlo visto antes” (88). El pueblo es a la vez un ciudadano más, habitante de su propio espacio. ¿Es posible narrar y ser al mismo tiempo el espacio narrado? El desdoblamiento es fundamental para hacer avanzar al relato. La escritura otorga un cierto orden a esa maraña de recuerdos e imágenes: realiza descripciones, introduce diálogos, emite juicios, entrega prolepsis y analepsis según convenga a la historia, pero al mismo tiempo señala sus limitaciones y sabe que está muy lejos de ser el narrador tradicional que controla y contiene toda la historia. Su condición intradiegética lo obliga a mostrar su subjetividad. A veces, las emociones le nublan el juicio y las descripciones se cargan de negatividad; las predilecciones se muestran sin ningún empacho. Incluso lo que muestra de sí mismo, de Ixtepec, es parcial y selectivo.

Por ello, Ixtepec es un narrador *confuso*. La primera persona del singular *humaniza* ese espacio inanimado y lo convierte en un personaje, pero, sobre todo, en soporte de otras voces. Ixtepec no es ya un pueblo, sino un cementerio de piedra, lugar de enunciación polifónico y espiral atemporal. Como señala Margo Glantz (1999, 684): “La escritura se instala deliberadamente en la ambigüedad y permite una metaforización del tiempo, transformando en materia novelesca, es decir, lo que ha podido inscribirse en piedra y actuar como memoria, o más bien, la escritura ha hecho que la piedra sea el lugar de inscripción de una memoria perdurable”.

Esa traslación narrativa no pasó inadvertida para Carballo (489), quien destacó los riesgos y resaltó las habilidades técnicas: “Este truco narrativo condiciona la arquitectura de la novela. En ocasiones el pueblo parece una persona, en otras un coro que aprueba y desaprueba; en ocasiones Ixtepec narra, en otras juzga. A veces parece que participa en la acción y a veces que es un espectador displicente” (489).

Y más adelante:

Sin que la autora y el lector se den cuenta, y en forma tácita, el punto de vista narrativo se desplaza del pueblo a los personajes individuales. Así se evita la rigidez fatigante de ese truco que nada tiene de original y sí, mucho,

de peligroso. Los riesgos que ofrece. La monotonía, la inverosimilitud de personajes y acciones los salva Elena Garro con habilidad y talento. Otro peligro en el que numerosos novelistas naufragan, la prosa de aliento poético, lo salva la autora con limpieza y efectividad. La poesía en *Los recuerdos del porvenir* es dinámica, va más allá de las palabras, condiciona los actos y modifica a las personas. (489)

Esa prosa poética, que tampoco pasó inadvertida desde las primeras reseñas,¹⁰ en rigor era consecuencia de una preocupación formal de primer orden. La relación (y tensión) entre el lenguaje y la realidad es otro de los intereses básicos de la novela. En la primera parte, por ejemplo, el narrador (Ixtepec) le “cede” momentáneamente la voz a Juan Cariño, el loco del pueblo, pero antes lo describe como un amante de los diccionarios, pues “las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables” (59). ¿Pueden las palabras transformar la realidad? La novela expone ese “fracaso” y por ello solo se concentra en la evocación, en recordar ese porvenir que ya pasó y quedó rebasado en el tiempo o, mejor dicho, fuera de él. Los muertos hablan aquí porque su memoria representa un modo de perpetuidad: la imposibilidad de superar los acontecimientos y dejarlos atrás, en el ayer.

Tal vez por ello Margo Glantz (1999, 692) ha afirmado: “No me cabe duda: *Los recuerdos* es una novela cuyo tema principal es la muerte”. Yo diría, más bien, que la muerte se convierte en las páginas de esta obra en una condición para narrar: el lugar de enunciación. Pero el tránsito no es notorio, sino ambiguo. El narrador, Ixtepec, *pierde* el control de su relato, y este es retomado por los personajes, pero sin identificarse de manera individual. El gran motor para este desplazamiento es la *rebelión*. La revuelta como acción contra el poder. Y también: la revuelta como la posibilidad de escapar a la omnisciencia de la narración. De ahí que la batalla principal en la novela no sea de los hombres (mucho menos de los militares), sino de los personajes femeninos. Tal como sostiene Fabienne Bradu (1987, 15): “La gran rebelión de la novela es la de Julia, la protagonista que más se acerca al prototipo femenino que reaparece en cada una de las novelas y en algunos cuentos de Elena Garro”.

10. María Elvira Bermúdez (1964, 9-10), en el artículo ya referido, destacaba: “El estilo de Elena Garro es, además de correcto y limpio, poético. Las descripciones son exactas y evocadoras. El clima dramático es sostenido con altura a lo largo de la novela, y esta da cuenta asimismo de esa era nefasta, quizá no superada aún, de las guerrillas cristeras en México”.

Su revuelta (es decir, su huida) sacude primero al hotel Jardín (donde están instalados el general Rosas y su ejército) y luego a todo el pueblo: su escape deja una *huella*.

El doblez de Julia, Isabel, se convierte en el centro de gravedad de la segunda parte. Su rebelión, sin embargo, es interior (contra las formas convencionales). “Julia e Isabel son dos caras de la misma moneda: para aquella es dicha; para esta, infortunio” (Carballo 2003, 488). La narración no pierde complejidad, pero sí cambia el tono: “Después volví al silencio” (149), son las primeras palabras de la segunda parte. El silencio se vuelve elocuente y comienza a resignificar a partir de las ausencias.

El desenlace conduce irremediabilmente a la imposibilidad de seguir narrando: “A veces los fuereños no entienden mi cansancio ni mi polvo, tal vez porque ya no queda nadie para nombrar a los Moncada. Aquí sigue la piedra, memoria de mis duelos y final de la fiesta de Carmen B. de Arrieta” (294-5). La memoria es un modo narrativo que invariablemente avanza en círculos.

A GUIA DE CONCLUSIÓN: LA MEMORIA COMO MODO DE EXPRESIÓN DE LA “NO-PERSONA”

Sin bien es lugar común establecer conexiones entre la obra y la vida de la autora, resulta difícil evitar ensayar algunos paralelismos. Me aventuraré, pues, a enumerar algunos. Pero no entre los personajes (Isabel, principalmente) y la escritora, sino entre la forma de narrar la ficción y la manera de contar su vida, y de autoafirmarse como creadora. La narración de su existencia fue un proyecto escritural que abarcó toda su producción literaria, sin concretarse en un texto determinado. Las obras de ficción recolectaron y resignificaron parte de sus recuerdos; la correspondencia y las entrevistas, otros tantos. Salvo *Memorias de España*, que se concentra en una etapa específica de su vida (su viaje a ese país en 1937, al lado de Octavio Paz, para asistir al famoso Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en Valencia, Madrid y Barcelona), no dejó un volumen dedicado a su biografía. Podríamos decir, de manera algo irónica, que ella misma fue un personaje marginal dentro de su obra. Esta condición particular se espejea con el vínculo hacia el campo cultural.

El lugar de Elena Garro en el canon literario ha sido movedizo y confuso. Nadie podría dudar ahora del papel protagónico que ha tenido en la modernización narrativa. Sin embargo, ella misma promovió su desplazamiento. En múlti-

ples ocasiones contó las dificultades que tuvo para publicar su obra: “No he tenido suerte: he perdido muchos manuscritos pues nadie los quiere. Tengo la impresión de que escribo para nadie”, le confesó por carta al crítico Emmanuel Carballo (2003, 486), y ahí mismo se definió como una “No persona”: “Las No Personas carecen de honor, de talento, de fiabilidad, de sentimientos y de necesidades físicas. A la No persona se le insulta, se le despoja de manuscritos, que más tarde se publican deformados en otros países y firmados por alguna persona” (476).

En cierta manera, la propia Elena Garro tuvo que “morir”, es decir, convertirse en esa “No persona” para encontrar el lugar de enunciación adecuado. Su escritura sería, así, producto de la memoria: no de la biografía ni de la autobiografía. Escribir como si ya estuviera muerta, siguiendo el consejo de Chateaubriand, desde la ultratumba. Para avanzar de manera circular (hacia el pasado y el futuro), sin encontrar un lugar fijo donde fincar su identidad. Sin embargo, esa “No persona” también se reconoció (o se reinventó) como una “partícula revoltosa” que, a su manera, fue eligiendo el camino de vida, como el estudio: “En esos días no se usaba que las chicas fueran a las universidades: éramos temerarias y precursoras, además de brillantes” (En Carballo 2003, 484). Y, por supuesto, la vocación literaria aunque, en su construcción discursiva sobre sí misma, Garro siempre describió este episodio como algo azaroso: “Yo no pensaba ser escritora. La idea de sentarme a escribir en lugar de leer me parecía absurda” (485).

La dificultad para publicar; la imposibilidad de vivir de la literatura; la sensación de estar constantemente vigilada, controlada; las acusaciones de locura, de megalomanía. Todas estas dificultades (muchas de ellas promovidas por la propia Garro) determinarían su vocación literaria y marcarían a fuego su escritura. Garro representa un caso único en donde la centralidad iría acompañada de una irrevocable tendencia por los márgenes. Tal vez por eso su relación con la escritura haya sido tan conflictiva. Escribir representaba para ella lanzarse a una exposición peligrosa, transitar del encierro al espacio público. Su obra apareció justo en el momento en que la figura de escritor cobraba mayor visibilidad en el campo cultural mexicano (la imagen de Carlos Fuentes ilustra a la perfección este punto). Garro rehuyó la publicidad, pero al mismo tiempo se convirtió en la mejor publicista de sí misma. Uno de los grandes dilemas de la modernidad (la unión del arte con la vida) se dio en ella de manera natural. Ella sufría las palabras y vivía la literatura.

Sus últimas fotografías la muestran casi como un espectro: un fantasma que se niega a abandonar esa vieja casona que es la literatura mexicana. Como

herencia quedan su obra y las infinitas posibilidades que hacen de la memoria un modo narrativo en constante transformación. Podríamos, entonces, parafrasear el final de *Los recuerdos del porvenir* e imaginar su epitafio en piedra: “Soy Elena Garro, escritora, aquí estaré con mi literatura a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos”. ✨

Lista de referencias

- Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez, María Elvira. 1964. “La novela mexicana en 1963”. *Vida Universitaria*, n.º 671 (febrero): 6-9.
- Bradú, Fabienne. 1987. *Señas particulares: escritora*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrera, Rafael. 2011. *Elena Garro y el 68, la historia secreta*. Ciudad de México: UNAM.
- Carballo, Emmanuel. 2003. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ciudad de México: Porrúa.
- Domínguez Michael, Christopher. 2006. “El verdadero asesinato de Elena Garro”. *Letras Libres*, n.º 61 (octubre): 74-6.
- Flores, Malva. 2020. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*. Ciudad de México: Ariel.
- Garro, Elena. 1992. *Los recuerdos del porvenir*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- . 2006. Cuentos, en *Obras reunidas*, vol. I, introducción de Lucía Melgar. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2019. *Memorias de España 1937*. Ciudad de México: Paralelo 21.
- Glantz, Margo. 1999. “Los enigmas de Elena Garro”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28: 681-97.
- Melgar, Lucía, y Gabriela Mora, eds. 2002. *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: BUAP.
- Paz, Octavio. 1999. *El arco y la lira*. En *Obras completas*, vol. I. *La casa de la presencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Poniatowska, Elena. 1998. “El recuerdo imborrable de Elena Garro”. *El Nacional*, 30 de agosto.
- Seydel, Ute. 2002. “Memoria, imaginación e historia en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo*”. *Casa del tiempo* (México) vol. IV, época III, n.º 42: 67-80.
- Zendejas, Francisco. 1964. “El Premio Villaurrutia de Literatura”. *Vida Universitaria*, año XIII, n.º 676, 8 de marzo, 8-9.

**El presente continuo de la historia circular:
un relato desde el cementerio más alto del mundo**

*The Present Continuum of Circular History:
A Story from the Highest Cemetery in the World*

MARCELA CROCE

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
mcroce@filo.uba.ar
<https://orcid.org/0000-0001-6625-1281>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.4>

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 14 de junio de 2023
Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Redoble por Rancas (1970), de Manuel Scorza, es un relato en el cual la versión más confiable del atropello y exterminio de una población corresponde a los muertos. Los hechos violentos ocurridos en el pueblo se pliegan a la concepción circular (conservadora) de la historia, pero la intervención de los personajes, con recursos menguados de carácter fantástico, introduce algunos quiebres en la representación que desbaratan el carácter presuntamente inamovible de la serie. El artículo repone el vínculo de la novela inicial de la pentalogía *La guerra silenciosa* con el desarrollo del conjunto, evalúa el impacto mariateguiano en la saga y reubica la narración dentro de la literatura latinoamericana del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: historia circular, heterogeneidad, mito, ironía, crónica.

ABSTRACT

Redoble por Rancas (1970) by Manuel Scorza is a story in which the most reliable version of the outrage and extermination of a population is that of the dead. The violent events that took place in the town follow the circular (conservative) conception of history, but the intervention of the characters, with reduced resources of a fantastic kind, introduces some breaks in the representation that disrupt the presumably immovable nature of the series. The article reestablishes the link of the initial novel of the pentalogy *La guerra silenciosa* with the development of the whole, evaluates the Mariateguian impact on the saga and relocates the narration within Latin American literature of the 20th century.

KEYWORDS: Circular History, Heterogeneity, Myth, Irony, Chronicle.

ENTRE LOS MÚLTIPLES modos que encara la narrativa de Manuel Scorza (1997, 12) para dar testimonio allí donde urge “proteger a los justos de la justicia”, las voces de los muertos se levantan como versión fidedigna de la masacre producida en una comunidad de altura a la que conviene la hipérbole “techo del mundo”. La “crónica exasperantemente real” (11), según la noticia preliminar a *Redoble por Rancas* (1970), participa por igual de la voluntad denuncialista y de la entonación de responso que se impregnan con la atrocidad de los hechos. El atropello, cuya consecuencia más evidente abusa de la asimetría expoliadora de la multinacional minera Cerro de Pasco para redundar en proliferación lapidaria que apenas si encuentra parangón en otros exterminios de la misma historia peruana, exige que lo ocurrido sea relatado por los ocupantes de esos rectángulos de tierra previstos para la inmovilidad definitiva de los cuerpos acostados. Visión de los vencidos/voces de los sepultados es la equivalencia escalofriante para la cohorte de desamparados continentales.

Scorza, nacido en Lima en 1928, inició su labor en la escritura a través de la poesía en el decenio de 1950 (*Las imprecaciones*, 1954 y *Los adioses*, 1958), prosiguió como editor de los Populibros en los años 60 y entró en la

década de los 70 dispuesto a desbaratar la versión hegemónica sobre el sector serrano de Perú, establecida sólidamente desde la conquista de América y estudiada con lucidez rigurosa por José Carlos Mariátegui en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).¹ La opción de marxismo americano practicada por el fundador de la revista *Amauta* estableció que mientras la sierra siguiera siendo el dominio de los gamonales, cuya conducta no distaba de la de sus antepasados hispanos e incluso se solazaba en exacerbar métodos rastroeros como el de emborrachar a los indios aprovechando sus debilidades para así perfeccionar la explotación, no había solución para el Perú. El “problema del indio” que indagó era para él menos un asunto racial —estrategia folklórica que apenas si puede prosperar por holgazanería analítica, espoleando la diferencia como un balón para distraer de razones comprobables— que una cuestión económica. La militancia política en la que se enrola Scorza, quien no vacila en marcar las limitaciones de la propuesta mariateguiana ni en condenar la desconexión del APRA respecto de la situación de las comunidades campesinas,² se cuela en los paratextos de algunas novelas de la pentalogía *La guerra silenciosa* para terminar inundando con manifiestos reproducidos en la prensa las páginas de la narración final, *La tumba del relámpago* (1979), poco antes de presentarse como candidato a la vicepresidencia en las elecciones peruanas de 1980 por el Frente Obrero Campesino Estudiantil y Popular.

La guerra silenciosa se compone de cinco textos, publicados en los límites estrictos de los años 70, aunque los hechos se sitúan fundamentalmente entre la clausura de la presidencia del general Manuel Odría (1955) y el inicio de la de Fernando Belaúnde Terry (1962) para centrarse en el período de Manuel Prado Ugarteche (1956-1962). A los fines de este artículo, cuyo propósito recompone las condiciones, las alternativas y las exigencias de un relato sostenido por los difuntos —aquellos indígenas sometidos a la represión despiadada

-
1. Sobre el recorrido intelectual de Scorza remito al *dossier* incluido en la revista *Crisis* (1974).
 2. La Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) fue fundada por Víctor Raúl Haya de la Torre durante su exilio en México en 1924 y se convirtió en partido político tras el retorno de Haya a Perú. No puedo extenderme aquí en las discusiones políticas que entablaron Haya y Mariátegui; solamente indico que para 1928 la coincidencia inicial de ambos intelectuales había derivado en ruptura. En 1970 Scorza está distanciado del APRA y radicaliza su intervención en la sierra. Véanse al respecto las fotografías del autor con los comuneros que figuran como personajes de sus textos (Héctor Chacón “el Nictálope”, Fermín Espinoza Borja “Garabombo”), incluidas en el referido *dossier* de *Crisis*, que en algunos casos fueron escogidas para solapas y contratapas de ediciones sucesivas de las novelas.

del ejército al cabo de tentativas aisladas y casi artesanales de resistencia ante el atropello, que ni siquiera por su optimismo de la voluntad ameritan el nombre de “revolución”—, los aspectos referenciales serán contemplados en función de las estrategias retóricas dispuestas para que la narración de la derrota se despoje de la letanía tortuosa hasta adquirir el carácter desafiante de la ironía. De todas las novelas que comprende el conjunto me concentraré en la primera y remitiré a la última solamente a los fines de marcar una continuidad pautada por la concepción circular de la historia a la que se pliega la morfología de la saga. No pretendo demostrar que la serie comporta “uno de los proyectos más ambiciosos e interesantes de nuestra prosa de ficción” (Escajadillo 2012, 240); tampoco establecer la relación de este ejercicio con el neoindigenismo peruano ni sostener discusión alguna sobre el peso del referente en la definición del objeto (Cornejo Polar 1984, 550). Prefiero, en cambio, despejar el equívoco según el cual carecemos de instrumentos para escuchar ciertas voces —en primer lugar, las de los subalternos (Cornejo Polar 2011, 184)— y afinar el oído para que el relato de los muertos no se disuelva en la polvareda del osario, pero tampoco amedrente con el carácter terrorífico de los espectros.

NO HAY CÍRCULOS VIRTUOSOS

El indigenismo adolece de la condición heterogénea que afecta a todo producto identificado con el sufijo “_ismo”. Sin suponer que la literatura indígena enarbola una pureza inconcebible, el indigenismo proclama en su misma designación la distancia entre el autor y el referente y replica “la contradicción básica de los países andinos” (Cornejo Polar 1984, 550). El neoindigenismo, que sobreviene tras el fenómeno sesentista del *boom* latinoamericano, no consigue eliminar el conflicto sino apenas modularlo: por un lado, al incorporar ciertos refinamientos técnicos atenúa la verosimilitud estrechamente referencial de su antecedente; por otro, en vez de enfocarse sobre los rasgos étnicos apunta hacia los aspectos políticos. La circunstancia de que la rebelión en los Andes centrales sea un hilvanado de levantamientos destinados al fracaso y una sucesión de escaramuzas (sería excesivo llamarlas “batallas”) perdidas de antemano responde a varias causas que el texto de Scorza mantiene en oscilación indecisa antes que en balanceo equilibrado.

La primera causa atañe a la concepción circular de la historia. Propia de la formulación conservadora, la idea de que la historia se repite no solamente os-

tenta una tradición secular que le resta toda originalidad local sino que presume que la acción humana carece de cualquier efecto sobre lo inmediato. Si el orden del mundo está pautado y responde a retornos cíclicos, los únicos ajustes posibles son aquellos que atinan a eludir el mero calco para preservarse de anacronismos. Scorza acude a numerosas estrategias para dar cuenta de la circularidad de la historia. La más evidente es la metáfora del Cerco construido por la empresa Cerro de Pasco, que encierra a los habitantes de las poblaciones desperdigadas en los Andes centrales peruanos a las que “engulle” en su trazado vertiginoso. Mientras los personajes comienzan a cosificarse en su inicial pasividad, afectados por la inercia con la que parecen someterse en primera instancia, el Cerco adquiere rasgos animados (repta, camina) y acaba personificado. Una reversión tan escandalosa que pone en cuestión la condición genérica activa la alarma respecto de la deshumanización que se depara a los comuneros; en las adyacencias de tal recurso despunta la decrepitud que los conduce a la inexistencia.

Otra manifestación de la circularidad radica en la arquitectura depravada que despliega Simeón el Olvidadizo, quien “nunca recordaba ni las ofensas ni los planos” (Scorza 1997, 43), lo que lo lleva a extraviar ventanas y producir escaleras inconducentes, como las que Doña Añada teje en los ponchos que devuelven el relato al soporte *textil/textual* que enerva la desolación en *La tumba del relámpago*. Mientras la antigua sirvienta del juez Montenegro responde a la tradición mitológica que hace de los ciegos los paradójicos videntes de un porvenir aterrador (que, a fuer de analfabeta, deja fijado en una urdimbre precisa en sus formas y confusa en su significado),³ los espacios sin salida fomentados por la práctica anárquica del constructor desvariado subrayan la ausencia de alternativa, sofocan con el encierro previsible en la circunferencia privada de aristas y de puntos de fuga. Acaso por eso no existen los círculos virtuosos: condenados a la autorreproducción, enfrascados en la partenogénesis que promete “calco y copia” —lejos de la “creación heroica” que Mariátegui exigía del socialismo vernáculo al lanzar la revista *Amauta*—, dentro de los límites del círculo no prospera más que la invariabilidad. ¿Cuánto demora lo idéntico en volverse vicio ante la imposibilidad de introducir un elemento novedoso, reparador?

Una tercera aproximación narrativa a la historia circular reside en el orden de los sueños. Si los de Agapito Robles, personero de Yanacocha, son pre-

3. Cuando reprende al anciano Zacarías, Doña Añada confiesa de dónde proceden esas visiones escalofrantes que informan los ponchos: “¿Cómo sabes que la muerte es mejor que la vida? ¿Has hablado con los muertos? ¡Yo sí he hablado! ¡Y te califico de insensato y loco, Zacarías Huamán!” (Scorza 1981, 28).

monitorios y encienden una alerta, los de Héctor Chacón son pesadillas que se empecinan en augurarle una muerte semejante a la sufrida por los incas, lo que restituye la continuidad estricta entre el siglo XV y el XX y ratifica la condición feudal que subsiste en la sierra peruana, aunque esta sea al mismo tiempo condición para el avance desaforado del capitalismo angurriente de la empresa minera. La saga dependiente de la circularidad ominosa debe iniciar y terminar en el mismo lugar: en el cementerio que cumple el destino de lo orgánico de devolver polvo al polvo. La conclusión de *Redoble por Rancas* adelanta la clausura de la pentalogía y, en tanto relato que se mueve en redondo, enlaza con otros ejercicios del indigenismo clásico como *Yawar fiesta*, donde el sector andino se erige en ruedo de toros para la celebración sangrienta en que se sumerge la narración.

La segunda causa del fracaso es el peso desmedido que registra el mito como articulador de la resistencia. Si en las primeras novelas reviste un carácter algo difuso, en *La tumba del relámpago* se especifica como el mito de Inkari, en cuyas múltiples versiones subsiste la voluntad de identificación entre la sangrienta muerte asignada al rey inca imaginario y el tormento padecido por Atawallpa (replicado luego en Túpac Amaru). Supliciado por los conquistadores hasta el desmembramiento, cada segmento corporal del monarca fue esparcido en un punto cardinal diferente mientras la cabeza quedó en el Cusco.⁴ La ansiada reintegración pendiente de Inkari se superpone con la revolución, ya que además de unificar el territorio trastornará el orden establecido en la sierra peruana e impondrá el desagravio sobre las comunidades oprimidas. El legendario redentor que se manifiesta a partir de prodigios (vientos contradictorios, cordilleras en cataclismo) exhibe su ímpetu para auspiciar a los muertos que narran desde la profecía del resucitado que actúa.

El mito es el motor del socialismo peruano en el planteo mariáteguiano, que traduce la propuesta del mito de la huelga general levantado por Georges Sorel en *Reflexiones sobre la violencia* en el mito de la comunidad indígena o *ayllu* como certificado de comunismo incaico (Paris 1981). Inversión de signo respecto de Sorel —cuyo escrito fue punto de partida del fascismo (Sternhell, Sznajder y Asheri 1994)—, la postulación de Mariátegui presupone también la circularidad de la historia, si bien con un aditamento revulsivo: no se trata de sucesos que se repiten del mismo modo sino de una vuelta al pasado para

4. Esta circunstancia consta en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala. El mito es recogido en diferentes zonas serranas; la versión que maneja Scorza es probablemente la que repone Arguedas en *Puquio: una cultura en proceso de cambio* (1956).

modificar el presente. En lugar de la identidad perversa se esboza entonces una iluminación esperanzada que da sentido a las voces de los muertos para que no sean un espantajo que reclama venganza por una conspiración circunscripta (como el padre de Hamlet) sino una sombra que protege hasta llegar al alivio. El infierno de castigos y padecimientos suspende la amenaza religiosa a futuro para persistir en tanto experiencia concluida en el pasado, que apenas si debe retornar para garantizar la liberación.

El riesgo del mito tal como aparece en la novelística de Scorza arrastra el aplanamiento ideológico que redunde en tácticas de débiles como la de lanzar cerdos en las tierras cercadas, de modo de arruinar con recursos elementales el negocio extractivista. La acción concreta y articulada queda así soslayada en la celebración de un ingenio ocasional y restringido. Con la suspicacia que le despiertan los excesos metafóricos, Mabel Moraña (1983, 188) descrea de la eficiencia de la operación narrativa de Scorza. Más aun, llega a acusar al autor de reproducir el modelo remanido del intelectual como vanguardia de la revolución, “posición legitimada por su identificación moral con el conflicto y por su superioridad cultural”.

Tercera causa del fracaso, entonces, que extiende la sofocación de toda protesta al carácter de la narración que procura dar cuenta de la perversidad de los hechos. La heterogeneidad que Cornejo Polar (2011) identifica en los relatos con referente indígena se convierte aquí en “traducción literaria” de la concepción del intelectual iluminado. Esta alternativa, dominante en la última novela de *La guerra silenciosa*, alberga la voluntad de atenuar las adhesiones mitologizantes, no de liquidarlas como piensa Moraña (1983, 186) cuando registra “un súbito advenimiento de la conciencia histórica en contraposición a la conciencia mítica”. El abogado Genaro Ledesma, a quien es tentador identificar como *alter ego* del autor, es tan devoto de ciertos principios marxistas como del canon indigenista, del cual selecciona el prólogo de Mariátegui a *El amauta Atusparia* (1929), de Ernesto Reyna:

relato de la *desesperada* insurrección campesina que *ensangrentó* la Sierra Norte a fines del siglo diecinueve [...] proclamó la insurrección del Imperio Incaico, combatió *desesperadamente* [...] *Fue vencido* (Scorza 1981, 13; las itálicas me pertenecen).

El vocero de los arrasados por la historia, si bien distingue entre su discurso y el de los protagonistas de sublevaciones aplastadas —el primero, esparcido en manifiestos y notas de prensa, además de los paratextos que flanquean

los volúmenes; el otro, marcado por cierta ingenuidad que no se contenta con la expresión sencilla, sino que hace de cada intervención verbal una catarata florida—, termina dejando en dominio de los comuneros la versión irreducible de lo ocurrido. En vez de insistir en arrebatarse la locución, el narrador concede voz a los vencidos.

Moraña (1983, 191) repele los excesos de fantasía que dilapida Scorza; en parte, porque fomentan una “falsa conciencia” que estima que contribuye al fracaso, en parte porque supone que habilitan “una representación compensatoria de la realidad” (192) homóloga del *ideologema* (Jameson 1981) que trasunta la resolución puramente imaginaria de contradicciones reales. A semejante adscripción corresponde atribuir los aspectos sobrenaturales que adornan a los sujetos: el Nictálope puede ver en la oscuridad; el Abigeo conoce el lenguaje de los animales y de ese modo sus hurtos de ganado devienen situación dialéctica y no circunstancia delictiva; Garabombo adquirió condición invisible al asumir en su propio cuerpo la ignorancia con que los poderosos obsequiaban su presencia. Parece evidente el paso del realismo mágico por las páginas de *La guerra silenciosa*, cuyo impacto supera el plano estético para extenderse hacia la denuncia que se perfila en los textos, que ya no se encara contra los criollos abusadores que campeaban en el indigenismo clásico, sino contra la impersonalidad de las multinacionales. La acumulación capitalista avanza con velocidad de rayo y potencia sobrehumana mientras las capacidades extraordinarias de los indígenas son pobrísima ventaja para oponer a semejante atropello:

Nueve cerros, cincuenta pastizales, cinco lagunas, catorce puquios, once cuevas, tres ríos tan caudalosos que no se hielan ni en invierno, cinco pueblos, cinco camposantos engulló el Cerco en quince días [...] el alambrado devoró la pampa [...] Los viajeros, forzados a pernoctar en Rancas, murmuraban que el Cerco no era obra de humanos. (Scorza 1997, 75)

Como aparente contrapartida de los recursos del realismo mágico, aunque en verdad se trata de una ratificación de los mismos por otros medios, *Redoble por Rancas* inaugura la serie con una vocación arcaizante que no vacila en recurrir a aspectos renacentistas como los títulos explicativos de los capítulos, o incluso medievales como la vocación de epíteto épico que relumbra en la identificación “Héctor Chacón, el Nictálope” o, una vez avanzada la novela y dramatizada su persecución, “el Negado”. Sin embargo, en el vaivén entre una modernización narrativa que en el momento de la escritura del texto era demasiado tentadora y lo suficientemente próxima como para fomentar los

trasvases (el *boom* estaba todavía activo)⁵ y la recaída obsoleta que relampaguea en enunciados de epopeya, sobreviene un matiz que desbarata cualquier fijación posible: el que impone la ironía. La retórica de la historia, indagada con fascinación catalogadora por Hayden White (1992), es el dominio en que la *Tuxé* trágica queda sosegada con el tono insidioso, de modo que el destino prefijado que azota a los personajes resulta desafiado por la astucia epigramática. La historia circular trastabilla entonces en sus previsiones ufanas y aquello que debía ser pura repetición adquiere la inestabilidad que le confiere el enunciado incisivo: “los dioses ciegan a quienes quieren perder” (Scorza 1997, 35).

LA IRONÍA DE SER MORTAL

La operatoria de la ironía en *Redoble por Rancas* abarca varios planos y se ocupa de desestabilizar las orondas distinciones discursivas entre ficción y no ficción, novela y crónica, relato referencial y fantasía desaforada. El texto incorpora las variantes verbales y las coloca en pugna, de modo que “aquí se confunden las *versiones*. Ciertos cronistas *afirman* [...] Otros memorialistas *discrepan*” (86; las itálicas me pertenecen). El escrutinio sobre tales formulaciones remata en el discurso del cura, que trueca el sermón por la arenga e interviene en los hechos previos a 1962 con el tono decidido de quien aplica la lectura revolucionaria del Evangelio promulgada a partir de esa fecha por la Teología de la Liberación: el Cerco “no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos. No basta rezar. Hay que pelear [...] Con la ayuda de Dios todo se puede” (110). Si bien podría objetarse la función excesiva otorgada a la fe —próxima a la veneración ya observada en torno al mito—, es forzoso admitir que las palabras del Padrecito Chasán, sacerdote revestido de las debilidades que suspenden el voto de castidad para cobijar a las cristianas en su alcoba, imponen una escisión con el discurso monolítico de la Iglesia oficial.

-
5. No es este el momento de discutir los alcances del *boom* latinoamericano ni su asociación parcial con el “realismo mágico”. Baste aclarar que esta última tendencia, dominante en el aspecto más mercantil del fenómeno, es la que Scorza explota en la representación fantástica de situaciones y personajes, abastecida por recursos retóricos que diferencian su producción de la de los autores indigenistas como Arguedas o Ciro Alegría. Para mayores detalles sobre el “neoindigenismo” de Scorza, cfr. Escajadillo (2012) y Cornejo Polar (1984).

En ocasiones, la ironía acompaña a un personaje para descalabrar la presunta identidad asignada a su figura: así ocurre con Migdonio de la Torre, el hacendado cuya descripción coincide con la fisonomía de los conquistadores españoles, que ostenta aliterativamente su “altanera atalaya de músculos rematada en una cabeza española quemada por barbas imperiales” (Scorza 1997, 93) y dispone del derecho de pernada que le reservan “todas las hijas de su peonada” (93). Bajo esta apostura omnipotente consume el crimen de envenenar a los campesinos a los que ha convidado con un trago fatal. Sin embargo, cuando arriba a Yanahuanca exonerado de su delito por intervención del juez Montenegro, sus rasgos hispanos quedan matizados y hasta invertidos en una confusa asociación independentista: “sus rojizas patillas a lo Mariscal Sucre y su escultórica barba de cobre acabaron por enajenar al pueblo” (120).

La relación Europa/América tiene así una primera manifestación irónica de las tres que registra el texto, todas ellas contaminadas por el asesinato alejoso. La que sigue a este retrato de hispanidad rotunda es la equivalencia entre la charla secreta del hacendado y el juez que emula el diálogo entre Napoleón y Alejandro I en la balsa (tras referir brevemente el misterio de la entrevista de Guayaquil), lo que deja al hecho “definitivamente domiciliado en el universo de los enigmas históricos” (117). La última corresponde a la “revelación científica” que otorga a una humilde provincia serrana el privilegio de asistir al primer “infarto colectivo” (118), primicia de la que se ven privadas las grandes capitales mundiales. La ironía del contraste recae por momentos en el ridículo de la imitación aberrante, como ocurre en la antesala de la Prefectura, cuyo mobiliario tributa tanto a los sofás imitación Luis XVI como a las sillas de paja.

Encerrados por el Cerco, asesinados por el patrón, perseguidos por una justicia que actúa en forma de sinécdoque (el juez es “el traje negro”), acosados por una religión (con la excepción del cura enardecido) cuyos lazos con el poder se confirman en la conversión de Santa Rosa en patrona de la Policía, los comuneros de los Andes centrales peruanos protagonizan un relato en el que los ramalazos de humor no logran atemperar el recordatorio constante de que están cargados de muerte. Los rumores que circunvalan los hechos difuminan esa primera persona narrativa que alterna entre el singular (“Yo todavía no conocía el Cerco”, 63), el plural que asume la voz comunal (“No debimos reírnos”, 38; “mientras discutíamos, el Cerco avanzaba”, 50) y esas voces inespecíficas de los ancianos que, como un coro trágico y resignado, anticipan el diálogo final en el cementerio:

- Mejor que se lleven todo. Ojalá que el muro entre al pueblo. Ojalá muremos todos. Muertos no pediremos ni agua.
- ¡Ya se viene el día tremendo! El Cerco solo es una señal. Ya verán: no solo huirán los animales: pronto se escaparán los muertos.
- En Yanahuanca las tumbas han amanecido sin muertos. (91)

Redoble por Rancas alterna el vocerío desvencijado de las víctimas con la musicalidad que se impone desde el título. El redoble es precisamente un toque de tambor que reclama reunión, convocatoria sonora que inaugura un ritual grave. La “balada” del subtítulo⁶ se exime de novela, crónica y documento —etiquetas que la crítica se afanó en aplicarle a este ejercicio narrativo sostenido en *el espanto seguro de estar mañana muertos*— para ratificar en la estructura medieval del género la circularidad que engulle,⁷ ya no como representación de la historia que se repite, sino con el propósito mnemotécnico que conjura cualquier desliz del recuerdo. Entre el repiqueteo del tambor en el título y el diálogo de camposanto que clausura el relato, el texto se entrega a rehabilitar al pueblo andino superpuesto a la necrópolis, la que determina un límite geográfico arbitrario en una región de amplitudes inabarcables y altitudes inconcebibles: “Yanacancha comienza donde acaba Cerro de Pasco: en el cementerio” (64). Versión serrana de El Dorado, que según la mitología codiciosa albergaba “la veta fabulosa” (64), soporta las palabras de los difuntos que trocaron la voluntad auspiciosa del hallazgo en reposo irritado por el fracaso y persisten “metidos en sus catafalcos, mascullando contra la nevada” (64).

La mención, que parece puramente episódica, reviste dos efectos narrativos. Por un lado, justifica el aislamiento fúnebre que identifica a la región: “Hacia 1900 las vetas se agotaron. Cerro de Pasco, tan orgullosa de sus doce viceconsulados, falleció [...] Poco a poco, Cerro volvió al páramo” (101). Por otra parte, alimenta una escena en la que el Abigeo preanuncia al exégeta de ponchos, el alucinado Remigio Villena de *La tumba del relámpago*; a su vez, adelanta el sueño final de la masacre cuyo rastro oprobioso son “los cadáveres [que] miraban al cielo con los ojos vacíos” (150):

-
6. Las dos primeras novelas de la pentalogía *Redoble por Rancas* y *Garabombo el invisible*, se identifican como baladas; las tres siguientes llevan el subtítulo (o bien el título) de “cantar”: *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*.
 7. Aunque el género es de raigambre medieval, en la primera mitad del siglo XIX el escritor polaco Adam Mickiewicz recupera la designación para sus obras poéticas. Su compatriota Frédéric Chopin se inspira en ellas para componer cuatro baladas para piano que son, a la vez que *tours de force* técnicos, el epítome de las melodías melancólicas.

El Abigeo se acercó y envejeció: era él mismo [...] El Abigeo se acercó y trató de leer: solo descifró palabras confusas: “carnaval..., laguna..., corre, corre..., el panadero de los muertos...”. (85)

Los cateadores que mascullan su desilusión desde la tumba, como las ovejas que continúan rumiando aun degolladas, son indicios de una muerte obcecada que se desboca en el empeño de Fortunato de provocar al capataz empresarial Egoavil, a riesgo de convertirse en un Jesucristo regional, el Señor de Rancas. En su resistencia desesperada y anárquica se vuelve patética la asimetría entre la minera y el campesino solitario. Cuando la dialéctica entre tales extremos se afianza en lógica irreductible quedan establecidas las condiciones para la resignación. El relato de los muertos declina entonces las presunciones de la crónica y las exigencias del testimonio para erigirse en pura ética: una resistencia que corresponde mantener, por inútil que sea, sin expectativa alguna, con resultados cancelados de antemano; lo único injustificable es no hacer nada ante la amenaza.

La impregnación mortuoria se advierte también en los símbolos desvaídos: la desteñida bandera peruana con que Sulpicia saluda a su hijo el Nictálope, la disolución de los sujetos reducidos a represores con “rostros deshabitados” (150) son formas de desacreditar la eficacia a través del prefijo privativo. Conclusión evidente de tales desencantos es que “[n]ada debilita más al ser humano que las mentiras de la esperanza” (171). La resistencia claudica por impericia (aunque también por delación del círculo íntimo, como ocurre con Chacón); quienes se sumergen en los túneles de la compañía extractivista se entierran y ni siquiera acceden a una sepultura individual sino a ese “campo-santo subterráneo” (185) de la mina, destinados al anonimato absoluto de carecer de lápida.

Justamente a través de la ironía que instala con fuerza de apotegma que “el Perú íntegro es una primera piedra” (194), en tanto Cerro de Pasco eleva a antonomasia la hipérbole de la lasitud nacional, se trama la dialéctica entre piedra fundacional y lápida, entre exaltación pétreo de un comienzo promisorio y clausura lítica de una vida tronchada. Piedra inicial y final toleran en la narración la misma abstención de continuidad, un destino similar de performatividad claudicante, idéntica sujeción al arrasamiento del tiempo. *Vulnerant omnes, ultima necat.*

De allí la celebración del Día de Muertos como festival máximo en que los comuneros pretenden conversar con sus deudos de igual a igual, al punto que el alcalde vacila al momento de establecer si sus gobernados “están vivos o

muertos” (197). La necrópolis queda reducida a polis y la montaña se sosiega en pampa a fin de proveer el mejor terreno para las sepulturas (“la pampa era un osario colosal”, 204). Si los muertos alcanzan a modificar la geografía con el peso de su disolución, ¿qué hay de extraño en que sean narradores de su propio exterminio, cronistas de su desaparición, testigos de su reintegración en la misma naturaleza que cobija a Inkarrí?:

El 3.º de Infantería ganó solito, en 1924, la guerra contra los indios de Huancané: cuatro mil muertos. Esos esqueletos fundaron la riqueza de Huancané: la isla de Taquile y la isla del Sol se sumergieron medio metro bajo el peso de los cadáveres. (219)

En el accionar de un ejército que pierde todas las guerras contra el extranjero pero triunfa en cualquier batalla contra los ciudadanos del Estado al que representa, el narrador se proclama “cronista” para proceder al recuento histórico aunque la enumeración de contiendas, intercalada con el avance de los campesinos liderados por Fortunato, deja indefinido quién es responsable de lo relatado (aunque no del montaje de escenas). White (1992) sostenía que los hechos no tenían entidad porque solamente se podía acceder a ellos a través de la escritura de lo ocurrido; Scorza, menos ensoberbecido por las esquivas de teorías pretenciosas que comprometido —palabra de arraigo sartreano que puede sonar como una osadía, o un anacronismo, o ambos— con los derrotados, no se preocupa por establecer la distancia entre el protagonista que cuenta su propia eliminación y el redactor que la deja plasmada en el texto.

Una escena rulfiana sobreviene para dar paso a la voz de los muertos que exhiben así su dominio sobre toda la narración, la cual aparece entonces como una retrospectiva en la que la ironía dominante libera de cualquier recaída apenada:

Intentó agarrarse de las hierbas, de la orilla de la vertiginosa oscuridad, pero sus dedos no obedecieron y rodó, rebotando, hasta el fondo de la tierra. (232)

[...] le solté una pedrada en la cara a uno de los guardias. Me disparó su metralleta. Caí de espaldas con la barriga abierta [...]. (235)

Los enterraron tan cerca que Fortunato escuchó los suspiros de don Alfonso y consiguió abrir un agujero en el barro con una ramita. (232-3)

DA CAPO AL FINE

La historia circular responde a la misma dinámica de la música, sea la de la balada que inscribe el retorno en el estribillo, sea la de la indicación del compositor que pide repetir lo que ya se ejecutó (y el término es rigurosamente preciso en relación con esta novela). *Da capo al fine* señala una voluntad autoral pero no logra intervenir sobre el modo efectivo de la repetición. Algunos intérpretes entienden que debe aplicarse como réplica idéntica; otros, más libres y a la vez más conscientes de los matices, sostienen que debe haber cierta variación para que lo que fue conocido en el primer momento sea reconocido en el *bis*. Entre la presentación y la representación de los hechos, entre la “crónica exasperantemente real” y la ficción neoindigenista, entre la historia y la novela, acontece algo semejante.

La historia circular admite que entre la igualdad de estructuras y la equivalencia de personajes se filtra la incertidumbre de la nueva versión de los hechos. En *Redoble por Rancas*, la repetición histórica trastornada de “los mismos nudos de un quipus, de un hilo de terror inmemorial” (139) insiste en las últimas páginas, cuando Guillermo el Carnicero (cuyo epíteto épico no abriga fantasías de poderes sobrenaturales sino denotación pedestre sobre su habilidad con las armas) mira a Rancas desde el mismo lugar donde Bolívar observó la ciudad junto con Sucre la víspera de la batalla de Junín. La expectativa auspiciosa de los libertadores no admite repetición en la vocación aniquiladora del Carnicero, cuya mirada aguileña es un ejercicio de control y de ninguna manera un proyecto de unidad americana. Más que variación, la partitura de la historia en los Andes centrales se somete a un cambio de clave que pervierte la lectura de las notas: “Bolívar quería Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¡Qué gracioso! Nos dieron Infantería, Caballería, Artillería” (226).

El cambio de clave incide también en la historia de la literatura latinoamericana y arrebató a Scorza de ese tironeo ensimismado entre la inflexión indigenista y la retórica de la “nueva novela”. El recorrido que cumple el escritor, sin renunciar al antecedente de Arguedas —suicidado en 1969 y con una obra concluida de la que el autor de *La guerra silenciosa* podría tomar entonces la posta—, se aparta del indigenismo ortodoxo pródigo en ilustraciones culturales y afanes antropológicos para especializarse en temas políticos y asomarse decididamente a la condición humana de los olvidados. De Arguedas a Juan Rulfo, entonces; de las piedras cusqueñas que seducen a Ernesto en *Los ríos profundos* a *Pedro Páramo*, que también es una “primera piedra” en la serie literaria continental; su

desmoronamiento final “como un montón de piedras” es todavía la huella física, mineral, de una consustanciación que Scorza apunta a restituir a los términos políticos sin evadirse de la inflexión filosófica que ampara la rebelión de los nadies: “Sobramos en el mundo, hermanitos” (237). Los muertos que sostienen el relato confirman que el silencio ya no es una opción para los condenados de la tierra. ✨

Lista de referencias

- Arguedas, José María. 1956. *Puquio: una cultura en proceso de cambio*. Lima: Instituto de Estudios Etnológicos.
- Cornejo Polar, Antonio. 1984. “Sobre el neoindigenismo y las novelas de Manuel Scorza”. *Revista Iberoamericana* 50 (127): 549-57.
- . 2011. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores.
- Crisis*. 1974. *Dossier Manuel Scorza*, n.º 12, 40-9.
- Escajadillo, Tomás. 2012. “Scorza antes de la última batalla”. En *Narradores peruanos del siglo XX*, 239-51. Lima: Lumen.
- Gras Miravet, Dunia. 2003. *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Murcia: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- . 2023. “Biografía de Manuel Scorza”. Accedido 26 de junio. https://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/autor_apunte/.
- Graziano, Silvia, 2015. “Libros por tres soles. Manuel Scorza y la Organización Continental de Festivales del Libro”. La Plata: IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- Mariátegui, José Carlos. 2005. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires: El Andariego.
- Moraña, Mabel. 1983. “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, n.º 17: 171-92.
- Paris, Robert. 1981. *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Scorza, Manuel. 1981. *La tumba del relámpago*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 1997. *Redoble por Rancas*. Hardmonsworth: Penguin.
- Sternhell, Zeev, Mario Sznajder y Maia Asheri. 1994. *El nacimiento de la ideología fascista*. Ciudad de México: Siglo XX Editores.
- Vargas Llosa, Mario. 1995. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden. 1992. *Metahistoria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

**Yo es otro: apuntes sobre el narrador y su inmortalidad
en *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez**

*I is Another: Notes on the Narrator and his Immortality
in Bomarzo, by Manuel Mujica Lainez*

DIEGO NIEMETZ

Universidad Nacional de Cuyo-CONICET
Mendoza, Argentina
diego.niemetz@ffyl.uncu.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-3827-6275>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.5>

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 9 de junio de 2023

Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este trabajo parte de considerar la publicación de *Bomarzo* (1962), de Manuel Mujica Lainez, como un hito cultural que se impuso como un gran desafío para los cánones de lectura de la época. Las dificultades en la recepción de la obra han quedado reflejadas en los testimonios críticos contemporáneos e, incluso, se aprecian evidencias de su persistencia años más tarde. En esa estela, resulta pertinente analizar la configuración del narrador, puesto que en su especificidad reside gran parte de la novedad de la novela. Para ello, además de tener en cuenta el componente fantástico, abordaremos la obra como una autoficción que jaquea los presupuestos historiográficos sostenidos, en gran medida, por la novela histórica de cuño tradicional.

PALABRAS CLAVE: autoficción, nueva novela histórica, narrador, retrato, experiencia artística.

ABSTRACT

This work starts from considering the publication of *Bomarzo* (1962) by Manuel Mujica Lainez as a cultural milestone that imposed itself as a great challenge to the reading canons of the time. The difficulties in the work's acceptance have been reflected in contemporary critical testimonies, and there is even evidence of its persistence years later. In that wake, it is pertinent to analyze the configuration of the narrator, since in his specificity lies much of the novel's novelty. To this end, in addition to taking into account the fantastic component, we will approach the work as an autofiction that challenges the historiographical assumptions sustained, to a large extent, by the traditional historical novel.

KEYWORDS: Autofiction, New Historical Novel, Narrator, Portrait, Artistic Experience.

A LA LUZ de las repercusiones que tuvo la publicación de *Bomarzo*, en 1962, podría considerarse uno de los hechos más disruptivos acaecidos en el campo literario argentino durante el siglo XX. Esta observación se puede sostener, en principio, sobre el análisis de las críticas inmediatas a la aparición de la obra, en las que abundan juicios negativos. En esas valoraciones, y con algo más de sesenta años transcurridos desde su aparición, se hacen evidentes una serie de dificultades para comprender muchos de los mecanismos ficcionales desplegados por Mujica Lainez en la novela. En efecto, una parte importante de los comentarios giran en torno a cuestiones vinculadas con lo temático, como la época en la que las acciones transcurren, como las escenas sexuales, los anacronismos y la inmortalidad del duque protagonista, para mencionar solamente algunos de los más cuestionados. A esos juicios sobre el texto, asociados a la perplejidad por el giro en la escritura de Mujica y a la falta de referencias culturales en la época, hay que agregar que en ellos se entremezclan consideraciones acerca de la figura del autor, de su vida privada y de su origen social. Todo esto se verifica al contrastar, por ejemplo, la recepción de la que fue objeto *Bomarzo* con la de *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada en el mismo año. En resumidas cuentas, a partir de esa

lectura contrastiva se puede apreciar una perplejidad similar de la crítica frente a los mecanismos ficcionales introducidos por ambos autores, aunque en el caso de Cortázar casi no existe la prevención respecto a los elementos biográficos e ideológicos que sí se incluyen en la crítica de *Bomarzo*.¹

La comparación con Cortázar no es caprichosa, sino que responde a un modelo de lectura instalado en el campo de la crítica, según el cual Cortázar era un autor renovador o experimental, mientras que a Mujica se lo presentaba como el escritor tradicional y conservador. Esta comparación se asentaba en una serie de coincidencias biográficas y literarias entre ambos autores, como las ya señaladas (Piña 1986). Más recientemente, a partir de la década de 1990, se ha discutido la posibilidad de incluir la narrativa histórica de Mujica Lainez en la órbita de la nueva novela histórica. Aunque generalmente los críticos, empezando por Seymour Menton, han optado por considerarla más “tradicional”,² desde mi punto de vista, no solo gran parte de la producción de Mujica se inserta en ese espacio de renovación, sino que es factible pensar su narrativa como uno de los puntales que impulsaron cambios profundos en el campo literario continental.³

Finalmente, un último distractor en relación a la recepción de la novela de Mujica Lainez se vincula con el hecho de que con el correr de los años los análisis sobre *Bomarzo* han ido decreciendo, hasta haber sido prácticamente olvidada por la crítica académica. En efecto, también es evidente que la historia literaria privilegió otros sucesos, como los vinculados con la censura de la ópera durante el Gobierno de Onganía en 1967, mientras fue relegando a un segundo plano la importancia y originalidad de la novela en su contexto de aparición (Buch 2003).

Dicho todo esto, quisiera concentrarme en uno de los aspectos estructurales de *Bomarzo*, sobre el cual se asienta gran parte de la novedad del texto

-
1. He *abordado* en profundidad este asunto en un artículo titulado “*Ramarzo-Boyuela: la recepción de Bomarzo y de Rayuela en El escarabajo de oro*”.
 2. Menton incluye los textos de Mujica Lainez en la novela histórica tradicional y nunca considera la posibilidad de vincularlo con la nueva novela histórica. Sobre esa base, gran parte de la crítica especializada en el autor argentino ha justificado lecturas donde abundan juicios que tienden a resaltar una presunta filiación *decimonónica* de su escritura, en contra de la evidencia, como tendremos oportunidad de observar en este trabajo, que lo pone en las primeras líneas de la renovación estética del siglo XX, a la altura de escritores como Alejo Carpentier.
 3. Si bien tradicionalmente este punto de vista ha sido minoritario en los estudios sobre Mujica Lainez, hay algunos antecedentes, como el caso de María Caballero, cuyo trabajo tendremos oportunidad de comentar más adelante.

y que influyó notablemente en su recepción: me refiero a la especial configuración que Mujica Lainez le dio al narrador. Se trata, por empezar, de una voz asociada con el Renacimiento italiano, que se identifica con Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo y quien, desde la primera página, insiste en su inmortalidad. Este último aspecto, que introduce un elemento fantástico muy cuestionado por la crítica en su momento, se sostiene en que a medida que la diégesis avanza, se hace evidente que quien habla, el duque, lo hace desde la época de publicación de la obra y no desde el Renacimiento. Tanto una como otra de las características mencionadas permiten asociar a *Bomarzo* con el fenómeno de la nueva novela histórica e insistir, en consecuencia, con la introducción por parte de Mujica Lainez de un giro hacia la posmodernidad literaria,⁴ antes que con la persistencia de marcas decimonónicas en su narrativa:

El perspectivismo respecto de la verdad, de la distorsión histórica apuntalada en la hipérbole o el anacronismo, la impredecibilidad de la historia en definitiva, están entre los rasgos que Menton considera constitutivos de la narrativa histórica actual. *Bomarzo* entrará por derecho dentro de la nueva narrativa histórica. (Caballero 2000,144)

Con el propósito de justificar nuestras afirmaciones previas, en las siguientes páginas abordaremos la construcción del narrador en la novela a través de dos de sus características y recursos más evidentes: en primer lugar, el rol central de la autoficción en su constitución, que supone un elemento desestabilizador del pacto de lectura tradicional en la época;⁵ en segundo lugar, la subversión del discurso historiográfico a través de esa voz cuando narra, puntualmente, de qué modo concibió el famoso bosque de esculturas. Finalmente, observaremos de qué manera esos elementos se ponen en juego en conjunto a través de la falsa atribución de una fisonomía para el duque mediante la asociación de su figura con la de un retrato realizado por Lorenzo Lotto.

-
4. Introduzco el término *posmodernidad* sin desconocer la problemática de su utilización en el contexto latinoamericano. Sin embargo, considero que es operativo en cuanto a la capacidad para explicar algunas de las tendencias del campo cultural del siglo XX. Sigo, en este sentido, a Linda Hutcheon (2000).
 5. Para una historia de la introducción y desarrollo histórico del término, pueden consultarse los trabajos de Manuel Alberca (2005-2006 y 2007). El enfoque centrado en el pacto de lectura para la autoficción que propone el crítico avala la lectura de *Bomarzo* en ese sentido y, por lo tanto, supone la posibilidad de considerar a la novela como un antecedente continental para la modalidad.

IL MORTO CHE PARLA: AUTOFICCIÓN E INMORTALIDAD EN EL NARRADOR DE BOMARZO

La introducción del término *autoficción* implica la coincidencia de identidad entre el narrador (o algún personaje de la ficción) y quien firma el libro. En *Bomarzo*, esa referencialidad entre ambos entes (el real y el ficcional) no ha pasado inadvertida y muchos críticos de relevancia la han puesto de manifiesto, aunque no siempre han logrado establecer las características del mecanismo:

se afirma la sensación experimentada al entrar, por primera vez, en el mágico parque: la de volver a un sitio conocido. Entre bromas y veras sugiere la impresión de que en una vida anterior (una idea heterodoxa) él ha sido el duque de Bomarzo y, de tal modo, siente mezcladas sus existencias —la suya actual y la del noble renacentista— que el libro va adquiriendo intensidad autobiográfica. (Cruz 1996, 142)

La idea de Cruz sobre la dimensión autobiográfica en la novela tiene puntos de contacto con la esbozada, con propósitos diferentes y desde una óptica ideológica de otro tenor, por el crítico y escritor Vicente Battista en su reseña a la novela publicada en *El escarabajo de oro*.⁶ Cabe indicar que, salvo su afirmación de que se trata de una idea heterodoxa, Cruz no explica detalladamente el mecanismo ficcional de la novela ni se adentra en las implicaciones que la “intensidad autobiográfica” supone.

Otro crítico que se ocupó del tema es Ángel Puente Guerra (1994) quien, por una parte, se inclina por considerar a *Bomarzo* dentro de los cauces tradicionales de la narrativa histórica. Pero, por otra parte, explica que la posibilidad de enfocarla como una novela confesional la saca de ese marco:

Pero *Bomarzo* encierra otro recurso que la distingue de la novela histórica de cuño tradicional. En las últimas páginas del texto, el lector descubre que la extensa novela no es otra cosa que las “memorias” del escritor, quien declara haber sido el duque jorobado de Bomarzo en una vida anterior de la cual lo separan cuatro siglos. Este recurso permite establecer puntos de contacto entre *Bomarzo* y la novela confesional. (78-9)

Esta observación de Puente Guerra es importante porque permite establecer la relación con el punto que deseamos considerar aquí, a saber: que una

6. Me he referido con mayor detenimiento a esta lectura en Niemetz (2014).

de las particularidades notorias de *Bomarzo* está en el abandono del narrador omnisciente tan característico en la novela histórica tradicional y en su reemplazo por un narrador que podríamos considerar propio de la autoficción y, en cuanto tal, como un elemento ficcional emergente en el campo literario de los años 60. El mismo Puente Guerra observa el recurso autoficcional como una novedad:

Tampoco es novedoso el concepto de que el artista vuelca en su obra gran parte de su propia individualidad [...]. En el caso de *Bomarzo*, la originalidad de su propuesta estriba en el hecho de que el escritor mismo se reconoce en Pier Francesco Orsini. (79)

El estudioso entiende que la identificación narrador-autor constituye un recurso original que supera el simple autobiografismo. A diferencia tanto de Cruz como de Battista, Puente Guerra analiza la cuestión con mayor detenimiento y concluye en que no se trata de un elemento fácil de desentrañar por el componente lúdico que existe en él. Sin embargo, a pesar de estas aclaraciones, termina también por inclinarse hacia una lectura autobiográfica:

Pero más allá de lo meramente lúdico, más allá de las declaraciones del propio Mujica Lainez [...], subyace el hecho de que *Bomarzo*, probablemente más que ninguna otra de sus obras —tal vez con la única excepción de *Cecil*, novela de corte autobiográfico—, nos permite acceder a las zonas menos transitadas de la personalidad del escritor, a su yo más íntimo: *Bomarzo* se nos revela así no solo como un aleph de la literatura laineciana, sino también como el medio que nos permitirá reconstruir los elementos autobiográficos que subyacen en el texto. (80-1)

Finalmente, Sandro Abate (2004) también ha hecho hincapié en lo que él llama “el discurso autorreferencial” y lo ha considerado uno de los cuatro componentes discursivos de la novela de “naturaleza fundante para el relato” (57). El crítico observa que “la asimilación o identificación del narrador con el autor está esbozada en distintos pasajes a lo largo de la novela” (57) y luego precisa que ambos:

se ubican en la misma instancia enunciativa e incluso adoptan la misma perspectiva temporal abierta entre el presente de la enunciación y el pasado del enunciado. Se identifican, son la misma conciencia narrativa, la misma persona y se reconocen en la misma propuesta enunciativa. (58)

Abate anota, además, un dato de gran valor documental sobre la cuestión, que el estudioso obtuvo en los cuadernos que Mujica llevaba para la escritura de la obra. Se trata de que la idea para esta particular disposición autor-narrador estaba ya en el germen primario de la novela (58). A partir de ese elemento, el crítico identifica la presencia metaficcional de un destinatario explícito, lo que le permite detallar ciertos patrones del relato fundados en “la instancia metadieгética [...] que se caracteriza por la autorreferencialidad de la voz en clave autobiográfica” (60) que pueden observarse entre el duque y Mujica Lainez, tales como el gusto compartido por viajar, las supersticiones, la estrecha relación con la abuela y la pasión del coleccionista. La conclusión de Abate es que “no solo a través de la instancia metadieгética de la voz, sino también por medio de algunas de estas íntimas ‘confesiones’, Orsini es sustancialmente el otro yo, la proyección ficcional de Mujica Lainez” (62).

Si bien compartimos parcialmente muchas de las apreciaciones de Cruz, Puente Guerra y Abate, a nuestro entender resulta necesario insistir con mayor precisión en que Mujica Lainez no ha hecho el intento de escribir una novela autobiográfica en el sentido habitual de este término. Esta aclaración responde a una observación de Alberca (2005-2006) que justifica la necesidad de distinguir entre novela autobiográfica y autoficción y, posteriormente, aclara algunas de las diferencias:

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (116)

Por lo tanto, para valorar el esfuerzo y la intención del escritor y comprender mejor la obra en el contexto en el que se produjo, una posibilidad sería avanzar en el estudio del asunto desde la perspectiva de la autoficción, dejando de lado la consideración de los elementos autobiográficos en la novela.

Desde mi punto de vista, entonces, si se puede hablar de autoficción en *Bomarzo* es porque es sostenible la identificación entre el autor real y alguno de los personajes, que en este caso particular es el narrador. En efecto, y a pesar de que no se cumple con lo que Colonna (1989) denomina el protocolo nominal, ya que el nombre Manuel Mujica Lainez no aparece mencionado jamás dentro de la obra, hay una serie de correspondencias que hacen inevitable la identificación entre escritor y narrador.

Aquí hay que destacar la originalidad con la que este recurso está utilizado y que radica en que el narrador y el escritor están desdoblados, pero coinciden en una sola persona física. Para decirlo de otra manera, se trata de dos individuos diferentes y bien identificables en el devenir histórico cuyas conciencias se superponen: Mujica Lainez (2007, 9), autor real del texto, es en la novela la reencarnación del duque italiano, y en lugar de escribir una ficción sobre aquel personaje histórico estaría, según sus propias palabras, escribiendo las memorias reales y recuperadas de su vida pasada.⁷ Esta superposición se prepara desde el comienzo mismo del relato, cuando se menciona el horóscopo confeccionado por el astrólogo Sandro Benedetto, que augura que Pier Francesco Orsini será inmortal:

Lo que sorprendió sobremanera al físico Benedetto y a cuantos, enterados de estas cosas graves, vieron el horóscopo, fue, como ya he dicho, el misterio resultante de la falta de término de la vida —de mi vida— que se deducía de la abolición de Venus y de Marte frente a la necesidad lógica de la muerte y, consecuentemente, la supuesta y absurda proyección de mi existencia a lo largo de un espacio sin límites.

La inmortalidad, en consecuencia, se transforma en una búsqueda permanente del duque que intentará acceder a ella por diferentes medios, tales como la gloria guerrera, la procreación, la magia, el arte. Este último es de gran relevancia, puesto que será el camino artístico el que permitirá, en primer lugar, la perpetuación del protagonista en el sentido clásico de la fama y, en segundo lugar, es el que habilitará la “recuperación” de la vida pasada para que se cumpla el vaticinio de Benedetto. Ambos procesos aparecen encadenados, pero sus consecuencias son bien diferentes.

En cuanto a la inmortalidad a través del arte, se representa en la creación del Sacro Bosque, cuyo planeamiento y concreción es una suerte de *leit-motiv* en la novela, que abordaremos más adelante.

Ahora bien, desde una perspectiva extratextual es justamente la visita al parque de estatuas uno de los impulsos reales para la creación de la novela, ya que según el propio autor fue durante un recorrido por el mismo en 1958,

7. George Schanzer (1986, 81) se refiere a esta configuración del siguiente modo: “The metempsychosis of Pier Francesco Orsini into Manuel Mujica Lainez —which would have delighted the Modernists of yore— enables the reader to view the pageant of the Duke’s life with a modern detachment and the psychological and critical knowledge of our time”.

cuando decidió escribir la obra: la visita representa el punto de partida de la novela pero, también, del asunto de la inmortalidad-reencarnación. Por lo tanto, ese hito biográfico es un núcleo importante en el texto que, al aparecer ficcionalizado, permite también analizar una serie de estrategias de promoción editorial y de proyección de la figura del autor que apuntan a borrar los límites entre la ficción de la novela y la realidad biográfica. Según lo expresó Mujica en diversas ocasiones, al llegar a Bomarzo tuvo la sensación extraña de conocer el lugar a la perfección aunque nunca antes lo había pisado. Así describe el momento:

fuimos Miguel Ocampo, Guillermo Whitelow y yo, y fue un viaje precioso [...]. Por fin, llegamos a Bomarzo y cuando bajamos al parque (era un día de mucho calor y me acuerdo de las mariposas y del sol y del ruido del agua corriendo por los arroyos entre los árboles), yo tuve la sensación extrañísima de haber estado antes ahí. Es la única vez que me ha pasado en la vida, eso que se llama *le déjà vu*. Fue tan intensa la sensación, que yo los guiaba: “Allá”, les decía, “detrás de aquel macizo de plantas, vamos a encontrar un elefante de piedra y, al fondo, la sirena” y era así. Entonces, en ese momento, les aseguré que de este Pier Francesco Orsini, del cual se sabe tan poco, yo iba a contar la historia y me dijeron que era un disparate que un argentino hiciera eso. Pero yo insistí que la iba a escribir y que se las iba a dedicar a ellos dos y así lo hice. (Vázquez 1983, 84-5)

Aunque esta entrevista es bastante posterior a la publicación de la novela, está claro, en función de gran parte del material existente que, como lo señala Abate (2004, 58-9) en el fragmento antes citado, la idea de la identificación estuvo presente desde el momento inicial, cuestión que es, además, refrendada en un paratexto de la novela. En efecto, al abordar *Bomarzo* puede corroborarse que verdaderamente el libro está dedicado a quienes acompañaron al escritor en el paseo, cuya fecha precisa aparece también consignada:

Al
pintor Miguel Ocampo
y al
poeta Guillermo Whitelow,
con quienes estuve
en
Bomarzo,
por primera vez,
el 13 de julio de
1958.
M.M.L.

Esta dedicatoria será clave para establecer la verdadera identidad del narrador de la historia que se introduce a continuación. Si es verdad que en las primeras páginas del libro se vaticina la especial conjunción astrológica bajo la cual ha nacido Vicino Orsini, no es menos cierto el hecho de que lentamente se irá dando a conocer el modo peculiar en que esa inmortalidad se ha concretado.

Como se dijo, la reencarnación del duque italiano en el escritor argentino es sugerida de un modo más o menos sutil en muchos pasajes de *Bomarzo*, en los que se hace evidente que la voz que habla tiene conocimientos de la época en la que el libro se publicó a través de algunos comentarios que resultan llamativos en boca del duque renacentista. Para tomar uno de los ejemplos más evidentes, es lo que ocurre cuando, al describir el bosque de rocas, el narrador superpone los tiempos diferentes:

El año pasado, cuando estuve en Bomarzo, observé que ya no quedan casi rastros de la figura del propio Abul, roída por el tiempo, que se yergue sobre la testa, delante del castillejo afirmado en el lomo. En cambio, a quien se distingue bastante bien todavía bajo la traza de un soldado romano, es a Beppo, mi paje. (108)

Estas referencias en las que se señala el deterioro del parque escultórico que en la diégesis ni siquiera ha sido proyectado por Vicino (es decir, se trata de referencias que desde la perspectiva de la acción narrada en la novela son prolépticas), sumadas a algunos anacronismos evidentes como las menciones de hechos y personajes muy posteriores a la época del Renacimiento (Henri de Toulouse Lautrec, Sigmund Freud o Adolf Hitler), predisponen al lector a sospechar, cada vez con más fuerza a medida que avanza en la lectura, que existe algún tipo de alteración en la lógica temporal.

La indicación cronológica precisa con la que comienza el fragmento que acabamos de citar refuerza la hipótesis de la superposición de planos e implica un punto decisivo para lograr la identificación entre autor-narrador, que se confirma fehacientemente en uno de los párrafos finales del libro:

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde [...], de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas. En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta, rescaté mi historia, a medida que devanaba la

áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí. (695-6)⁸

Las alusiones autobiográficas que se pueden reconocer fácilmente en este párrafo, permiten cerrar el círculo de la identificación autoficcional entre el autor y el narrador. Esta identificación se asienta, en primera medida, en la remisión explícita desde el párrafo citado al paratexto de la dedicatoria de la novela, ya que las ocupaciones de sus acompañantes y la fecha de la visita coinciden en ambos. Una segunda referencia, si se quiere más sutil, aunque no menos importante, es la alusión a Buenos Aires como lugar desde donde se “rescata” y escribe la historia de la “vida pasada”. Los lectores de la novela sabían de las visitas a Bomarzo, porque el escritor anunciaba esa estadía allí como condición de escritura, por lo que no quedan dudas, tras esta acumulación de evidencias, de que quien se ha identificado como el narrador a lo largo de toda la novela es en realidad Manuel Mujica Lainez, independientemente de que no se registre esto de manera explícita, como ya se señaló, de acuerdo con el protocolo nominal.

EXPERIENCIA, ESCRITURA, NARRACIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DEL SACRO BOSQUE COMO UN LIBRO DE ROCAS

En la novela, la concepción y materialización del monumental Sacro Bosque de los Monstruos es uno de los hilos conductores de toda la trama. En medio del complicado panorama que imponía la falta de documentación sobre el tema de *Bomarzo*, una de las grandes dificultades que tuvo que sortear Manuel Mujica Lainez fue el de la significación de las esculturas que compo-

-
8. Es evidente que existe un desfasaje entre las visitas anunciadas en el texto. En la primera cita, el narrador confesaba haber estado “el año pasado” en Bomarzo, pero en la segunda dice haber visitado el lugar “hace tres años”, por lo que podría tratarse de alusiones a sus dos viajes, en 1958 y en 1960. Tampoco puede descartarse la posibilidad de un error involuntario del escritor, debido a la prolongación en el tiempo de la redacción de la novela (comenzó a escribirla un año después de la primera visita, el 20 de julio de 1959, pero la publicó casi cinco años más tarde). Finalmente, es sabido que tras su segunda estancia en Bomarzo, Mujica tuvo que corregir varios pasajes que ya tenía redactados para evitar algunos errores conceptuales, por lo que tampoco sería descabellado pensar, quizá, que en uno de los fragmentos haya tomado como referencia la primera visita mientras que en el otro pasaje se refiera al viaje más reciente.

nen el parque. Es justamente en función de la importancia que ese núcleo temático reviste a lo largo de la novela que nos parece que se puede observar parte de la concepción poética que anima su dimensión histórica y analizar su funcionamiento.

Desde su propia perspectiva, el proyecto del parque supone una secuencia lógica que parte de los diferentes hechos y que posteriormente, con el tamiz de los años, son recreados por medio de una nueva escultura. En esta concepción, el conjunto escultórico cumple en la novela el papel de un resumen de los momentos y personajes más relevantes y llega a configurar, como lo explica el protagonista-narrador, un álbum de su propia vida:

Un libro de rocas. El bien y el mal en un libro de rocas. Lo mísero y lo opulento, en un libro de rocas. Lo que me había estremecido de dolor, de ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crimen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre. Y en Bomarzo, en mi Bomarzo. (583)

Sin embargo, hay que mencionar que desde el punto de vista del modo de trabajo de Mujica Lainez, la lógica ha sido inversa, ya que el escritor parte de la escultura concreta, finalizada, para imaginar el proceso que ha llevado a su plasmación. Las esculturas se presentan inicialmente como un enigma, puesto que no existe certeza sobre la verdadera intención del artista que las creó. El escritor concibió, libremente, no solo la idea de que las esculturas representaban los momentos más trascendentes en la vida del duque que había planeado el parque, sino que ideó los sucesos que supuestamente habían dado origen a las mismas. En las conversaciones con María Esther Vázquez (1983, 86), Mujica Lainez se refiere a la cuestión de la siguiente manera:

Todo eso [los documentos que pudo consultar] me sirvió para deducir que cuando el duque hizo transformar a las rocas del parque, que son de piedra blanda, esas transformaciones no eran el resultado de un capricho sino que ilustraban la biografía del duque. Entonces fui atando ideas, comparando, deduciendo y así, por un lado, armé el parque y su interpretación y, por el otro, ese libro tan largo y que a mí me parece que debe ser difícilísimo de leer.

La aparición de verbos como “deducir” y “armar” deja en claro el modo en que procedió el autor. El reconocimiento por parte de Mujica Lainez acerca de este proceder compositivo tiene su eco metaficcional cuando Pier

Francesco señala que los historiadores contemporáneos buscan reconstruir su biografía solamente a partir de las únicas dos cartas de su puño y letra que han sobrevivido al paso de los siglos. Abate (2004, 30) describe el mecanismo en relación al bosque de esculturas:

No sería descabellado, entonces, arriesgar la hipótesis de que Mujica Lainez, fascinado por los monumentales testimonios de piedra del parque, pensara en escribir una novela que develara el itinerario autobiográfico de esas piedras talladas, que fuera capaz de otorgarles un valor alegórico en función de situaciones personales y sentimientos que debería desenvolver en el transcurso del relato a la luz de investigaciones, o bien supliéndolas por medio de su imaginación [...], una novela, en definitiva, escrita bajo la consigna pretextual de dotar de una interpretación determinada a cada una de esas monumentales moles de piedra que habitan el suelo boscoso y rojizo de Bomarzo.

Como queda dicho, gran parte de la novela se desarrolla como una excusa para justificar la fisonomía y el significado de las esculturas que componen el parque del castillo de Bomarzo: Mujica Lainez ha partido de lo que en su novela será el resultado final, es decir el bosque ya esculpido, y con el afán de justificar su interpretación personal del mismo ha creado una supuesta biografía del duque. Es relevante señalar el modo dialógico de que se vale el autor desde la novela misma para legitimar este accionar, por ejemplo, en la escultura que representa al narrador:

La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini, fue mi propia figuración, la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima, mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y que significaba la derrota y el ansia de mi poesía. (598-9)

Transcurrida la mayor parte de la narración, cuando el bosque va tomando forma, la simbología atribuida por Orsini a la estatua que lo representa

queda totalmente justificada en función de los hechos que él mismo ha reflejado previamente. El estigma físico que lo acompaña; el agobio del peso de la tradición familiar y el miedo a no ser digno de ella; el llamado profundo de su tierra; y, finalmente, la búsqueda incansable de la inmortalidad, una de cuyas vertientes fuera la escritura de un largo poema titulado “Bomarzo” al igual que la novela que estamos leyendo, son todos ellos hilos que el narrador ha ido desentrañando a lo largo de las páginas que componen la supuesta autobiografía del duque renacentista.

Frente a esa línea intimista, que pretende revelar la simbología de cada una de las estatuas aparece, comentado y cuestionado desde la ficción misma, el discurso de los especialistas en arte e historia:

Eruditos de hoy han declarado que esa escultura [la tortuga] se inspira en un relato de Pausanias acerca de una estatua de Fidias, de una Afrodita que apoya su pie sobre una tortuga, y en un fresco de Vasari, de la Sala de los Elementos del Palacio Viejo de Florencia, en el que la fortuna lleva una tortuga bajo el brazo, pero no hay tal. Tan lejos me hallaba de eso como de las quimeras hindúes. (599)

La *verdadera* significación de los símbolos del bosque que el narrador *naturalmente* conoce se legitima a partir de la desautorización del saber erudito. Mujica Lainez sencillamente podría haber evitado mencionar las deducciones de los especialistas, pero al desmontarlas explícitamente logra imponer una dinámica dialógica entre el saber que podríamos llamar académico, por una parte, y el testimonial, por otra, que es el aportado por el narrador. Una exégesis de los hechos que además se impone sobre un conocimiento formal a partir del recurso ficcional de la inmortalidad del narrador o, como la llama Schanzer (1986, 26 y 81), la técnica del “*I was there*”, trasunta una actitud que va mucho más lejos que un simple juego retórico. Para expresarlo con mayor claridad, la narración de Vicino no solamente pretende ser una interpretación de una obra de arte, sino que tiende al cuestionamiento de todo un sistema racionalista que, por ejemplo, concibe la historia en términos científicos y que, tras su pretendida objetividad, oculta la individualidad del historiador.

“EL DESESPERADO DEL AMOR”: EL ASPECTO FÍSICO DEL DUQUE, UNA CLAVE PARA LA INTERPRETACIÓN

María Caballero (2000), en su libro citado, destaca el rol que ocupan en la novela los dos retratos pintados por Lorenzo Lotto, que son mencionados en varias ocasiones a lo largo de la narración y que revisten una importancia capital en su desarrollo por ser identificados con la imagen del protagonista y la de su padre. A propósito de los mismos, estudia el proceso de reconocimiento del duque y sus consecuencias:

La contemplación del retrato, el propio o el paterno remite a la pregunta por el sentido de la vida, por la esencia del ser humano. Esa indagación tiene mucho que ver con la pérdida del centro en las épocas de crisis histórica. Renacimiento y siglo XX tienen en común esa problemática: desterrado el teocentrismo, se produce una exaltación del hombre que no es capaz de llenar el vacío subsiguiente. Y este punto vuelve a convertir en posmoderna la novela *Bomarzo*. (150)

En relación con esto, y según deja en claro Abate (2004) a partir de la atenta lectura de los cuadernos que iba completando Mujica antes y durante la composición de la novela, la importancia de los dos retratos en la concepción de la historia está casi a la misma altura que la de la interpretación del parque de estatuas del castillo: “La idea de identificar a Pier Francesco Orsini y a su padre con sendos retratos de Lorenzo Lotto, es una de las primeras en la cronología de *Bomarzo* y ya se encuentra apuntada en el cuaderno número uno” (45).

La primera imagen que mencionaremos es la que se conoce como “Retrato de San Segismundo” en la que, de acuerdo con lo expresado por el duque, figura retratado Gian Corrado Orsini, su propio padre. La pintura, que está alojada en la iglesia de Santo Domingo, en Recanati, es visitada en una especie de peregrinación por el protagonista que quiere recuperar en su memoria el rostro de Gian Corrado, ya muerto:

aunque inmediatamente lo reconocí, ¡qué apartada, qué opuesta resultaba esa imagen de aquella, escondida hasta entonces en mi memoria, que yo recuperé al punto, cuando comparé el retrato de Lorenzo Lotto con el que afloraba por fin, intacto, nítido, de la bruma de mis recuerdos! (293)

Desde nuestro punto de vista, la escena en que el protagonista se enfrenta con la pintura de su padre es importante porque representa la problemática relación entre lo recordado y la realidad, que evoca el modo en que Mujica concibió la novela. Durante su permanencia en el recinto de la iglesia de Recanati, frente a la obra de arte, Vicino Orsini elabora una medulosa reflexión acerca del asunto:

¿Qué significaba ese retrato? ¿Qué me enseñaba? Empinado ante el altar, me esforzaba yo por interpretar su símbolo. ¿Quería decir que, frente a la verdad que creemos poseer como única, existen otras verdades; que frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes, múltiples, provocadas por el reflejo de cada uno sobre los demás, y que cada persona —como ese pintor Lorenzo Lotto, por ejemplo— al interpretarnos y juzgarnos nos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad, de tal suerte que cuando nos quejamos de que alguien no nos comprende, lo que rechazamos, no reconociéndolo como nuestro, es el caudal de su esencia más sutil, que él nos agrega involuntariamente para ponernos a tono con su visión de lo que para él representamos en la vida? (294)

En este fragmento reside una de las “claves para identificar a *Bomarzo* como nueva narrativa histórica”, ya que “a pesar del titánico esfuerzo de documentación, son otros los móviles del autor” (Caballero 2000, 151): se trata de conferirle un estatuto singular a la recepción de la obra, acorde a los más posmodernos recursos, que termina por configurar un texto “que no tiene nada que ver con la novela de recreación arqueológica” (151).

Si bien el fragmento de la novela citado es un pequeño pasaje de una reflexión que se extiende a lo largo de varias páginas, y las deducciones del narrador resultan bastante complejas, parece pertinente insistir en que la dinámica establecida entre la memoria del duque y la interpretación de Lotto acerca de la figura de Gian Corrado reproduce el movimiento análogo que se establece entre el duque histórico, como modelo, y la interpretación que Manuel Mujica Lainez hace de él para poder escribir la novela.

Más relevante en este sentido resulta la utilización de la otra obra de Lotto con la que Mujica identifica físicamente a su protagonista. Se trata del “Retrato del Gentilhombre en el estudio”, cuya superposición con el protagonista de la novela constituye, también, una atribución falsa en términos estrictamente historiográficos. Este nuevo retrato se acopla al de San Segismundo (pintado veinticinco años antes) en la sospecha, expresada por el narrador, de que el pintor que los plasmó pudo haber puesto mucho de sí mismo en ellos:

Seguramente hay en ambas imágenes, en la de mi padre y en la mía, mucho de Lorenzo Lotto, de lo que él era, encubría y combatía y solo se manifestaba en su pintura, pero los dos Orsini le brindamos, a un cuarto de siglo de distancia, con nuestras esencias oscuras, afines con la complejidad de su propia esencia, la ocasión anhelada de expresarse y de confesarse, expresándonos y confesándonos. (368-9)

Es evidente que nos encontramos ante una reflexión que describe mucho mejor la realización del libro que estamos leyendo que la de los cuadros en cuestión. Casi desde la primera página de la novela, el cuadro adquiere una preponderancia notable que se irá acentuando en la medida en que el narrador vaya aportando detalles sobre la forma en la que posó para Lotto y, también, cuando revele algunos secretos relacionados con el simbolismo de la obra, que “alcanzan una jerarquía fundamental en el cuadro, y son característicos del gusto de Lotto por los símbolos” (367).

Caballero (148-52) ha visto, en la simbología que se propone para interpretar el retrato, una cifra de la “poliédrica identidad” del protagonista y ha subdividido su descripción en tres partes. En este sentido, la autora se atiene casi exclusivamente a la dimensión individual, de modo que sus deducciones se limitan a señalar la incidencia que en ese sentido tiene la posmodernidad. En efecto, la estudiosa, que explica muy detalladamente las derivaciones de los símbolos y las implicaciones del autorreconocimiento del personaje, desatiende, sin embargo, la dimensión del retrato como un objeto histórico y como una obra de arte que es comentada desde la novela. En otras palabras, descontando la importancia de estudiar la falsa identificación del duque con el modelo y las subjetivas interpretaciones que realiza el narrador, sería importante también analizar de qué modo el “Retrato del Gentilhombre en el estudio” se relaciona, desde la novela, con la historia del arte y con el campo cultural, y las consecuencias que se desprenden de ello.

El asunto puede abordarse desde varios niveles diferentes. El más obvio y abundante es el técnico, que se refleja, por ejemplo, en los comentarios de Vicino sobre la destreza del pintor para esconder la deformidad física que lo tortura a lo largo de toda su vida:

Y no ha quedado ni un solo rastro, para el futuro, de tan palmarias y patéticas irregularidades; ni siquiera en mi maravilloso retrato por Lorenzo Loto, el de la Academia de Venecia, una de las efigies más extraordinarias que se conocen, en la cual no figuran para nada ni mi espalda ni mis piernas,

y en la que los pinceles de Magister Laurentius, cuando yo contaba veinte años, prestaron relieve a lo mejor que he tenido. (Mujica Lainez 2007, 23)

Acotaciones como esta, en relación con la maestría de Lotto, se repiten a lo largo de la obra y en algunos casos sirven para resaltar la paradoja del destino de un hombre que persigue la inmortalidad a través de diferentes medios, pero que siempre, por algún motivo, permanece en el anonimato (Puente Guerra 1994, 105).

Pero también podría pasarse a otro nivel más profundo que, aunque vinculado en cierta medida con la posmodernidad identificada por Caballero, no fue tratado en su trabajo. Nos referimos al hecho de que en la novela se establece un contrapunto dialógico con algunos textos de la historia del arte, como ser catálogos de museos y estudios específicos sobre el período en general o sobre Lorenzo Lotto en particular. Abate recoge de uno de los cuadernos de Mujica (el número 3), el comentario de Gino Fogolari acerca de esa pintura:

Es inútil fantasear en torno al personaje y al tiempo en que vivió; mejor sentir la obra solo como pintura. Ese ropaje negro, esa camisa blanca, esa cara pálida, descarnada, surcada de sombra y de dolor, y esas manos hacen de este desesperado de Amor, uno de los retratos más espirituales de Lotto. (en Abate 2004, 46)

Abate también demuestra que, al describir al protagonista en algunos pasajes de su novela, el escritor se apegó a esta caracterización, llegando incluso a aludir explícitamente al texto del crítico. Así, al comienzo del texto, después de dar cuenta de su malformación física, se propone mencionar también los aspectos positivos de su exterioridad y lo hace en los siguientes términos:

mi cara pálida y fina, de agudo modelado en las aristas; de los pómulos, mis grandes ojos oscuros y su expresión melancólica, mis delgadas, trémulas, sensibles manos de admirable dibujo, todo lo que hace que un crítico (que no imagina que ese personaje es el duque de Bomarzo, como no lo sospecha nadie y yo publico por primera vez) se refería a mí sagazmente, adivinándome con una penetración psicológica asombrosa, y designándome *Desesperado del Amor*. (Mujica Lainez 2007, 23)

Como se ve, no solamente recurre a la designación de Fogolari que registraba en los apuntes de trabajo y con la cual cierra la cita, sino que la descripción en general del retrato (y por extensión de la personalidad del narrador) coincide

con la que propone el afamado crítico de arte en el fragmento transcrito más arriba. Pero la operación sobre la historia del cuadro y sus significados no se detiene allí, sino que se dirige a una interacción explícita con los críticos y los historiadores de arte. Bajo el amparo de lo que Schanzer denomina la técnica del *I was there*, es decir, a partir de la ilusión de inmortalidad creada mediante la reencarnación de Vicino en el escritor sudamericano que recientemente ha “recuperado” la memoria de su vida pasada, la voz narrativa cuestiona algunas hipótesis propuestas desde los discursos formales. Esto sucede, por ejemplo, cuando el narrador manifiesta sentirse herido en su amor propio porque el modelo del retrato ha sido identificado, por un crítico de arte, con Ludovico de Avolante:

Por ello me duele que no se sepa que ese personaje [...] es Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, y que algún comentarista proponga para modelo del mismo a un señor Ludovico Avolante. (Mujica Lainez 2007, 369)

Frente a la especulación del crítico, el narrador, a raíz de su experiencia de los hechos, tiene una autoridad que lo impulsa a corregir las hipótesis. Como decimos, se trata de una mecánica que se repite a lo largo de la obra, llegando en varias ocasiones al extremo de poner en tela de juicio los presupuestos de los especialistas más reconocidos sobre el tema. Un caso que podríamos considerar paradigmático es cuando el narrador discute abiertamente (y con algo de humor) a Bernard Berenson:⁹

lo que sí sé y proclamo y mantendría ante el sabio Berenson si se levantara de la tumba, es que yo serví de pauta en el palacio Emo de Venecia, el año 1532, para que Magister Laurentius pintara el discutido retrato del gentil-hombre. Por lo menos hasta 1572 el óleo estuvo en el castillo de Bomarzo. Desconozco qué fue de él más tarde, de él y de los Tizianos. Mis descendientes me han saqueado; han desparramado lo más mío. No contaban con que alguna vez me sería dado el privilegio sobrenatural de escribir estas páginas. (Mujica Lainez 2007, 369)

No es casual que Mujica elija a Berenson, quien, además de revalorizar en el albor del siglo XX al pintor renacentista que había caído en el olvido,

9. Este crítico fue una auténtica eminencia sobre el Renacimiento y, particularmente, sobre Lorenzo Lotto, acerca del cual publicó un famoso y pionero estudio en 1894. En efecto, hay que recordar que el pintor veneciano era poco conocido por esa época y que adquirió relevancia gracias a *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, el libro de Berenson.

introdujo un método más científicista en los tratados de arte. En efecto, lo que el narrador impugna en el pasaje citado es un tipo de discurso que se pretende sólidamente fundamentado pero que, en definitiva, está desarrollado a partir de una serie de documentos dispersos.

Para entender el socavamiento que plantea la novela sobre la pretendida solidez del discurso histórico de base científicista, basta con comparar el fragmento que hemos citado con las palabras que abren el prefacio de Berenson a la segunda edición de *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*:

This book has another object in view than the bringing together of mere information regarding Lotto. It is an attempt to reconstruct Lotto's character, both as a man and as an artist. Consequently only such data as served this purpose have been considered. No document that can throw light on the painter's career, no authenticated work, at all accessible, has been neglected. (1905, vii)

Berenson aplica en su libro una racionalidad que los estudios sobre arte no tenían a menudo, y aunque el debate se enriquecería mucho con el análisis de su libro, no podemos encararlo aquí por razones de espacio. Sin embargo, nos parece indispensable, para completar nuestro acercamiento a Berenson, resaltar que es él mismo, hablando de sí en tercera persona, quien se ocupa de dejar en claro que sus intereses no son permanentes: “Pero el punto de vista sostenido por el autor hace ocho o nueve años, cuando compuso por primera vez este libro, estaba determinado por intereses que entonces parecían mucho más importantes que ahora” (ix; la trad. es mía).

Lo cual, consciente o inconscientemente, supone la introducción de una cuota de subjetividad en la conformación de un estudio que apuntaba a ser lo más objetivo posible. Revisando los fundamentos sostenidos y aplicados en la primera edición de la obra, Berenson continúa desenmascarando las debilidades del método:

But he feels [el autor] bound to confess that he now concerns himself little with the work of art as a document in the history of civilization, and laments the confusion that such an interest is apt to create between historical and aesthetical standards. He feels even more greatly bound to warn his readers against the assumption that in art there is such a thing as progress. Technical advance there has been and may be, but it is by no means identical, nor even coincident with advance in art. (ix)

Es decir que, en cierta medida, las afirmaciones del duque sobre la falibilidad del discurso cientificista aplicado a la historia en general o a la historia del arte en particular son confirmadas por las afirmaciones de uno de los representantes paradigmáticos de ese mismo discurso. Desde el punto de vista planteado en estas páginas, a partir de fragmentos de su libro como los precedentes, es posible determinar que Mujica Lainez ha seguido un camino inverso, con el fin de poner de manifiesto las contradicciones y zonas inseguras inherentes al planteo academicista.

CONCLUSIONES

Tanto la vida histórica del protagonista como la significación de su *boschetto*, ambos ejes centrales de *Bomarzo*, permanecen aún hoy en gran medida como incógnitas para la historiografía. Se sabe que Mujica Lainez partió del monumento lítico para reconstruir la vida del personaje, pero su interpretación es absolutamente libre y, así como arribó a la conclusión de que las estatuas representan aspectos biográficos del duque y de que cada una simboliza un suceso de su vida, también hubiera sido posible que arribara a otras explicaciones porque, en definitiva, la clave de la interpretación se desconoce:

en la dialéctica entre novela e historia, recorrió el camino inverso: en gran medida no partió de la historia para construir la novela, sino que —al modo del relato mítico— se valió de los testimonios artísticos que perduraron para reinventar la historia. (Abate 2004, 51)

La diferencia entre mito e historia que Abate sintetiza en este fragmento es, en cierta medida, la mirada posmoderna, legitimadora de versiones alternativas sobre los acontecimientos, versiones de las cuales la historiografía no logra (o no quiere) dar cuenta. Es en ese sentido, en el cual la novela articula el socavamiento de la concepción histórica basada en el testimonio documental, que responde a los lineamientos de la nueva narrativa histórica.

Como hemos visto, la compleja interacción que se verifica entre los datos extranarrativos (mayoritariamente autobiográficos), el paratexto de la dedicatoria y la diégesis de *Bomarzo* propiamente dicha impulsan la lectura autoficcional de la novela. El autor ha procurado desestabilizar, de ese modo, la diferenciación entre lo ficticio y lo no ficticio. Se trata de un aspecto relevante en sí mismo pero, también, porque resulta significativo ponerlo en

relación con su contexto cultural. Está claro que la intención de Mujica Lainez no fue la de disfrazar detrás de algún personaje su punto de vista personal o su experiencia real, tal como se practica en la novela autobiográfica, sino que buscó, a través de Pier Francesco, concretar lo que Alberca llama el anhelo del individuo contemporáneo de vivir otras vidas. Esto se lleva a cabo de un modo bastante complejo, en el que la identificación juega un rol preponderante y ambiguo, ya que no es fácil saber qué partes son una trasposición autobiográfica de Mujica Lainez y qué partes son ficción.

Constatado el hecho de que *Bomarzo* es una obra que supera el concepto de novela autobiográfica y que, además, se sitúa en el ámbito de la ficcionalización del yo, es pertinente preguntarnos sobre las significaciones que esta opción estética acarrea, y también sobre sus repercusiones en el campo literario. Para ello es muy importante recordar que *Bomarzo* no solamente es la primera novela de Mujica en la que el escritor aparece ficcionalizado de un modo indudablemente autorreferencial sino que, como lo han expresado muchos estudiosos, es un cambio de paradigma en relación con los temas y ambientes que venía utilizando en su poética.

Una de las claves en este sentido se encuentra en la caracterización del personaje. El duque de Mujica es una figura sobre la cual los críticos no han dejado de destacar su crueldad sin límites, su egocentrismo, su egoísmo, la falta de escrúpulos de que hace gala, su lascivia y su cobardía, entre otros. También esta acumulación, casi grotesca, de caracteres negativos es fundamental para confirmar la naturaleza autoficcional de la novela. En ese sentido, Alberca (2007, 280) señala que la narración autoficcional suele incluir un tratamiento irónico, paródico o francamente negativo del personaje que representa al autor:

Al autor de autoficción no le queda otra salida que mostrar de sí mismo una imagen negativa o degradada para vencer la resistencia del lector. Al presentarse ante este como débil, sumiso, temeroso, indeciso, ridículo, depresivo o malvado, persigue la cercanía y la complicidad de los lectores. Los gestos de autocrítica y autoderrisión son actos de aparente sumisión, incluso de humillación, de un personaje de papel, que, cual sosías, protege a la persona del autor.

En *Bomarzo* no solo se puede apreciar esta serie de características sino que, curiosamente, se presentan casi en el orden en que Alberca las ha mencionado. Así, en su infancia el duque es débil y sumiso, a medida que crece se vuelve malvado y sombrío. La indecisión, la ridiculez y la autocrítica feroz

acompañan todo el relato y caracterizan el tono narrativo utilizado por Mujica Lainez, tal como lo hemos podido observar en los apartados finales del párrafo precedente.

Es innegable, por lo tanto, que la cuestión señalada por el crítico español conlleva un profundo cambio de enfoque si se acepta la propuesta para releer la novela desde la autoficción, porque apunta al núcleo generador de la obra en sí misma. En otras palabras, al enfrentarnos con *Bomarzo* como novela autoficcional, nos vemos obligados a plantear una serie de interrogantes que, aunque no tienen una respuesta única, resultan útiles para comprender el modo en que la novela de Mujica Lainez se separa de la novela autobiográfica. Así, sobre la base ineludible de que los elementos ficcionales coexisten en el personaje con los autobiográficos, la primera cuestión que podría plantearse es qué aspectos de su duque Mujica hubiera querido que fueran suyos. En segundo lugar, debemos preguntarnos qué zonas reales de su vida pretende revelar el escritor con el juego ambiguo de la autoficción, de modo que se siembren dudas sobre su veracidad. Temas como la homosexualidad, la perversidad, la autocensura, entre otros, podrían constituir líneas de investigación derivadas de estos dos interrogantes.

Ya que hemos insistido en la pertinencia de leer *Bomarzo* de acuerdo con las directrices que instala el gesto de la autoficción, podemos también señalar que la morfología del discurso histórico en *Bomarzo* explicita la existencia de una manipulación, consciente y sistemática, del mismo. Lo que en nuestra opinión habilita a suponer que la narración de Pier Francesco, puntualmente la configuración del narrador que hemos analizado en las páginas precedentes, procura la exhibición manifiesta del mecanismo con un propósito puramente estético pero, también y sobre todo, ideológico. Para decirlo más llanamente, lo que la inmortalidad del duque permite revelar es la falibilidad del método científico, que esconde sus vacilaciones subjetivas detrás de la presunta solidez del discurso anclado en el documento. En este sentido, no parece interesar demasiado si para lograr ese socavamiento, el autor (a través del narrador) se vale de la historiografía en general o de la historia del arte en particular, ya que ambas disciplinas se nutren de los mismos fundamentos y ambas están orientadas por la misma ilusión de objetividad y cientificismo que se busca desautorizar. ✱

Lista de referencias

- Abate, Sandro. 2004. *El tríptico esquivo: Manuel Mujica Láinez en su laberinto*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Alberca, Manuel. 2005-2006. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA* 7/8: 115-33.
- . 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Battista, Vicente. 1963. “Bomarzo”. Reseña. *El Escarabajo de Oro* 20: 31-24.
- Berenson, Bernard. 1905. *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*. Londres: George Bell & Sons.
- Buch, Esteban. 2003. *The Bomarzo affair: ópera, pervisión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caballero, María. 2000. *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Colonna, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Mémoire de doctorat, EHESS.
- Cruz, Jorge. 1996. *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*. 2^a ed. Buenos Aires: EUDEBA.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mujica Láinez, Manuel. 2007. *Bomarzo*. 9.^a ed. Buenos Aires: Debolsillo.
- Niemetz, Diego. 2014. “Ramarzo-Boyuela: la recepción de *Bomarzo* y de *Rayuela* en *El escarabajo de oro*”. En *Conversas sobre Julio Cortázar*, 105-21. Porto Alegre: Armazém Digital.
- Piña, Cristina. 1986. “Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Láinez”. *Sur*, 358-9: 173-86.
- Puente Guerra, Ángel. 1994. “Un aleph en la narrativa de Manuel Mujica Láinez: Bomarzo”. Tesis doctoral, Universidad de Maryland.
- Schanzer, George O. 1986. *The persistence of human passions: Manuel Mujica Láinez's satirical neo-modernism*. Madrid: Tamesis Books.
- Vázquez, María Esther. 1983. *El mundo de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

La memoria de la muerte en “Viaje a la semilla”

The Memory of Death in “Viaje a la semilla”

CECILIA HWANGPO

Hamilton College Clinton,
Clinton, Estados Unidos
mhwangpo@hamilton.edu
<https://orcid.org/0009-0004-5425-3959>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.6>

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2023
Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En "Viaje a la semilla", Alejo Carpentier trata de mostrar de maneras variadas lo que significa la vida, o la muerte, a nivel personal y nacional. Este artículo intenta analizar y explorar la muerte incesante y polisémica a través de la casa, un espacio privado-público en donde los sujetos de varios tiempos y espacios coexisten. Al mismo tiempo, para poder entender esta muerte, es indispensable analizar el tiempo, que no puede prescindir de la memoria, ya que el pasado y el presente coexisten en la memoria. Esta memoria (re)construye la vida y la muerte, y da un paso hacia la comprensión de lo que la muerte significa y representa.

PALABRAS CLAVE: dialéctica de vida-muerte, narrativa del tiempo, espacio, interdependencia, memoria-historia.

ABSTRACT

In "Viaje a la semilla", Alejo Carpentier endeavors to show, in various ways, what life, or death, means, on a personal and national level. This paper aims to study and explore death as incessant and polysemic, through the house, a private-public space, where subjects from various times and spaces coexist. At the same time, in order to understand this death, it is essential to analyze time, which cannot do without memory, since the past and the present coexist in memory. This memory (re) constructs life and death, and takes a step towards understanding what death means and represents.

KEYWORDS: Dialectic of Life-Death, Narrative of Time, Space, Memory-History Interdependence.

Quién sabe, puede que la vida sea la muerte, y la muerte, la vida.

Eurípides

Mejor es morir bien que vivir mal.

Isidoro de Sevilla

La vida debe considerarse un préstamo recibido de la muerte.

Arthur Schopenhauer

¿QUÉ ES LA muerte? Es una pregunta, un concepto, un pensamiento, un debate, un discurso, un deseo, etc., que la humanidad, a lo largo del tiempo, ha cuestionado, ponderado y reflexionado, con añoranza o con miedo, desde el punto de vista personal, religioso, filosófico, literario y cultural. Por un lado, la Real Academia Española define la muerte como la cesación o el término de la vida, la separación del cuerpo y el alma, y la destrucción o el aniquilamiento, y según *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, la muerte es "the separation of soul from body [...] the cessation of life".¹ Por el otro, de acuerdo con Platón, la muerte es un logro de la vida y el alma

1. Para más definiciones detalladas, véase <https://dle.rae.es/muerte> y <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/death/v-1>.

es inmortal y continúa después de la destrucción del cuerpo y, según Aristóteles, el propósito de la filosofía es liberar el alma guiándola hacia la verdad eterna para que, cuando llegue la muerte, sea una liberación. Según Nietzsche, la muerte no es un evento o la terminación de la vida, sino un acto libre similar a otras decisiones de elección y, para Lacan, la muerte del sujeto no se refiere a la muerte biológica sino al momento en el que el sujeto experimenta su deseo en la forma de experiencia mística o sublimación. De esta manera, podemos ver el carácter incesante y polisémico de la *muerte*, con una variedad de definiciones, conceptos, ideas e ideologías.

En la literatura, la cuestión de la muerte ha sido un tema recurrente y ha tratado de explicar y reflexionar sobre la muerte, y lo que representa, de forma directa, simbólica y metafórica. Por lo tanto, con la intención de obtener, o mostrar, algunas respuestas satisfactorias, se ha hecho un sinnúmero de preguntas al respecto, ¿es la muerte un fin o un comienzo?, ¿es una destrucción o (re)construcción?, ¿es el pasado o el presente?, ¿es física, del alma o mental?, entre otras. En “Viaje a la semilla” (1944), de Alejo Carpentier, se pregunta, e intenta demostrar, de maneras variadas lo que significa y simboliza la muerte a nivel personal y nacional.

Este cuento narra la vida de Marcial, el marqués de Capellanías, en la Cuba colonial del siglo XIX. El primer capítulo empieza con los obreros que han venido a demoler su casa después de su muerte y el segundo empieza con su muerte. Con la excepción del capítulo I y el último, entre los cuales pasan unas doce horas, el tiempo en este texto viaja hacia el pasado de forma temporal regresiva, con los relojes que giran hacia la izquierda,² hasta el “comienzo”, o el fin, de Marcial en el vientre de su madre. González Echevarría (1990, 150) explica que “[the] action of ‘Journey Back to the Source’ is framed by two voids, the prenatal and postmortal, with the Carnival at the center”. O sea, es una narración de la vida y la muerte de Marcial, dividida en trece capítulos, que va al revés, hacia un supuesto “comienzo”.

Aparece en el primer capítulo un viejo brujo, mago, entretejiendo el pasado y el presente, el vivo y el muerto, que da comienzo a la destrucción de la casa y la (re)construcción de la vida de Marcial y de su casa a través de la memoria.

-
2. Adolfo Cacheiro en su artículo “Utopian Possibilities and the Play Drive in ‘Viaje a la semilla’”, resume de la siguiente manera lo que los críticos han dicho sobre el cuento: tiene lugar en Cuba del *boom* del azúcar y la nueva aristocracia rica que creó; es una reconstrucción nostálgica de la vieja Habana; es el regreso a un origen ausente; es una performance estética y musical; entre otros.

— ¿Qué quieres, viejo?

Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía. Andaba de un lugar a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles. (Carpentier 1969, 96)

Eduardo González ha dicho que este viejo es el calesero Melchor, que aparece en el capítulo X, pero Carlos Alonso se refiere al viejo como el negro brujo que no es Melchor. Ya sea Melchor o no, aunque el nombre significa “rey de la luz” y es el nombre del Rey Mago que trae oro al niño Jesús, lo que queda claro es que este viejo viene acompañado de la muerte, un vivo muerto o un muerto vivo, que trae consigo la memoria y que pone en marcha el movimiento regresivo de la historia.

Proponemos que en este cuento se puede analizar y explorar la muerte de dos formas: visibilidad e invisibilidad. Lo visible, quizá más obvio, son distintos tipos de muertes físicas, como la de Marcial, la demolición de la casa y las otras muertes, como la de la marquesa. La muerte invisible, pero a su vez omnipresente, se relaciona con el tiempo. Heráclito ha dicho que el tiempo es como un río, en que todo fluye y nada permanece, pero en esta obra, el tiempo no es un río, es un lago que contiene y atrapa todo. Por eso la muerte se hace visible en y a través del tiempo, que a su vez está atrapado y contenido por la casa.

Por lo tanto, para poder entender esta muerte y lo que representa en esta obra, es imprescindible hablar del tiempo, Carpentier ha dicho que su preocupación por el tiempo no viene de lo filosófico, sino de la preocupación del novelista de dirigir la historia (Benítez Rojo 1994, 183). Algunos críticos han hablado del tiempo en este cuento como un viaje al pasado, regresar al origen; y otros, como Mocega-González (1974, 8), señalan la circularidad del tiempo y la presentan en tres niveles temporales:

El regresivo, en el que pareciera que el novelista le quiere hurtar una vida al tiempo y a la muerte, sin éxito, por supuesto; el tiempo progresivo en que las horas crecen a la derecha del reloj, que es aproximadamente de unas doce horas; y, el tiempo circular, ya que la narración finaliza en el propio comienzo, en la nada. Cabría añadir un cuarto tiempo: el que pertenece a la vida humana que se “desvive”, que pudiera circularse de un lapso normal de unos setenta y cinco años.

Por otro lado, William Luis (1991, 152-3) ha mencionado que hay dos tiempos, “uno es cronológico y se asocia con el reloj y el mundo occidental; el otro se contrapone a este, y responde a un origen africano de armonía entre el hombre y las cosas”; el tiempo “aparenta ser histórico” pero hay otro tiempo

que “niega el primero y responde, no a una estructura cronológica, sino a una que es cíclica y se asocia con la religión africana”.

Si bien estas observaciones son válidas, pensamos que el tiempo en este texto se puede analizar y explorar de dos maneras diferentes; el tiempo palpable y el impalpable. El tiempo palpable es el tiempo cronológico, el del reloj, la vida de Marcial y la casa y su destrucción:

Don Marcial, marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas, escoltado por cuatro cirios con largas de barbas de cera derretida [...] Era el amanecer. El reloj del comedor acaba de dar las seis de la tarde [...] Marcial siguió visitando a María de las Mercedes por algún tiempo [...] Cuando Marcial adquirió el hábito de romper cosas, olvidó a Melchor para acercarse a los perros [...] Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales [...] Cuando los obreros vinieron con el día para proseguir la demolición, encontraron el trabajo acabado. (Carpentier 1969, 98-99, 100, 105-107)

Sin embargo, el tiempo impalpable se deriva o nace de la historia, que es crucial en las obras de Carpentier. Según González Echevarría (1990, 25), la historia es “the main topic in Carpentier’s fiction, and the history he deals with —the history of the Caribbean— is one of beginnings or foundation” . Entonces, ¿qué se entiende por historia? Keith Jenkins (2003, 4, 7) ha mencionado que “[...] ‘doing history’ is about how you can read and make sense of the past and the present [...] the past and history are different things [...] distinction between history —as that which has been written/recorded about the past— and the past itself, because the word history covers both things” . Si la historia es un registro del pasado, lo que Carpentier (1969) intenta, entre otras cosas, es hacer un registro de su pasado, como individuo y como nación. Entonces, ¿se trata de corregir el error del pasado, asociar con la religión africana, recordar o imitar a su padre, borrar la influencia europea y volver al antes, como han dicho algunos críticos? La respuesta es afirmativa, pero hay algo más ya que el escritor utiliza algo tan común e íntimo como una casa para contener, guardar, registrar, (re)construir la historia, su historia. Por eso en este cuento la trayectoria de la casa y la de la vida de Marcial se yuxtaponen. La casa y Marcial, juntos, nacen, crecen, viven y mueren o, mejor dicho, mueren, viven, crecen y nacen; y su recorrido, que muestra la vida y la muerte de ambos, es el reflejo de la historia individual y nacional que desea volver a un antes, al origen, el comienzo. En este sentido, se puede decir que la casa une ambos tiempos, el palpable y el impalpable:

Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra. Un marco de puerto se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombra suspendidas de sus bisagras desorientadas (97). La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida [...] Don Marcial, marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas, escoltado por cuatro cirios con largas barbas de cera derretida (97-8). El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida (106). Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de casa [...] Cuando los obreros vinieron con el día para proseguir la demolición, encontraron el trabajo acabado. (105)

La casa contiene, observa y vive la vida de Marcial, también provee el espacio para que su vida, su muerte, pueda transcurrir, ya que es allí donde nace, crece, comete errores, se casa y se muere, y es asimismo un cómplice de sus fechorías, amores y amistades. O sea, sin esta casa, un lugar de constante movimiento medido por el tiempo,³ la vida y su vuelta al origen, ya sea para corregir los errores o para recordar, no podrían ocurrir. Del mismo modo, González Echevarría ha dicho que es “volver al origen, borrando así la herencia europea, para Cuba significaba aceptar la herencia afrocubana” (43).

Cabe mencionar que otro cuento en el que la casa permite este viaje del y hacia el pasado es “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro (1987). En esta historia, la casa contiene, y es, el tiempo, ya que es en su casa en donde Laura habla de su culpa, de su traición, con Nacha, es por donde ella viaja y regresa, es allí donde su primo indio (el muerto visible para ella y las sirvientas, pero invisible para su esposo y su suegra) viene a buscarla, es el espacio donde el pasado y el presente coexisten, y es el lugar de la vida y la muerte de Laura del pasado y del presente, respectivamente.

—Yo soy como ellos: traidora... —dijo Laura con melancolía (12)

—¡Señora, anoche un hombre estuvo espiando por la ventana de su cuarto! ¡Nacha y yo gritamos! [...]

—El indio... el indio que me siguió desde Cuitzeo hasta la ciudad de México. (18)

De esta forma, en ambos cuentos, la casa es un espacio privado-público en donde los sujetos de varios tiempos y espacios coexisten y se permite regresar al pasado para morir o para (re)nacer; también se ve la intención de los

3. Paul Ricoeur (1984, 15) ha cuestionado: “[c]ould not time be the measurement of movement without being movement? For time to exist, is it not enough that movement be potentially measurable? [...] Movement can stop, not time. Do we not in fact measure rest as well as motion?”.

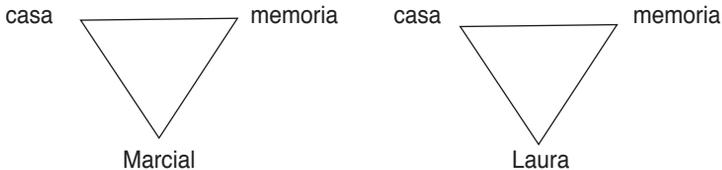
escritores de reconocer y aceptar el pasado, el prehispánico, como una forma de corregir su error, su vida, para no seguir traicionando, o muriéndose, y de esta forma reexamina y reconstruye su historia, ya sea individual o nacional.

Esta casa se destruye y se (re)construye a través de la memoria contenida, pero a su vez esta contiene la casa; el viejo, al poner en marcha el retroceso del tiempo, nos obliga a ver y recordar la vida del marqués. Al mismo tiempo, los obreros hablan, recuerdan la muerte de la marquesa, la cual hace revivir la historia de Marcial. En este sentido, esta memoria, proveniente del tiempo impalpable, es directamente proporcional a la casa, y viceversa, en ambos cuentos:

Casa = Memoria
Memoria = Casa

Por eso, a medida que la memoria crea y recrea las vidas, tanto de Marcial como la de la casa, la casa crece y (re)vive, y cuanto más la casa contenga y convoque esa memoria, la memoria se engorda, recobra vida y se transforma del pasado-presente al presente-pasado.

De la misma índole, la muerte, o la vida, puede ser representada en forma de un triángulo equilátero en las dos obras:



Como se puede ver, cada lado del triángulo es equitativo, cada lado tiene la misma medida, la misma importancia, y cada lado coopera y coexiste para formar este triángulo, que contiene el presente y el pasado.

Jenkins (2003) ha dicho que el pasado “that we ‘know’ is always contingent upon our own views, our own ‘present’” (15), y se pregunta cómo podemos saber cuál es el método para llegar a un pasado más verdadero o verídico (18). Es un debate que produce varias respuestas, perspectivas diferentes, experiencias distintas, pero si nos enfocamos en la dualidad del presente y el pasado desde el punto de vista de la cultura preeuropea, y si aceptamos la posibilidad de la coexistencia de estos tiempos, quizá nos acerquemos a una respuesta. Tanto en “Viaje a la semilla” como en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, no solo vemos la coexistencia de ambos tiempos, sino también el hecho de que el pasado contiene el presente mediante la memoria como mito. Los obreros

hablan de la muerte de la marquesa, “uno recordó entonces la historia muy difuminada” (101), que no sabe exactamente lo que ocurrió, solo sabe que se murió ahogada, desapareciendo así hacia la muerte, y el viejo también desvanece. En el cuento de Garro (1987), Laura y Nacha después de cumplir su misión —una de reconocer y aceptar el pasado, la identidad indígena, y otra, de hacerla ver ese pasado— desaparecen, transformándose así en figuras míticas:

Nacha, la que lo vio llegar y le abrió la ventana.

—¡Señora!... Ya llegó por usted... —le susurró en una voz tan baja que solo Laura pudo oírla.

Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nacha limpió la sangre de la ventana. [...]

—Ya no me hallo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino —le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo. (28-9)

De esta forma, para poder entender, escribir y cuestionar la historia y sus tiempos, no podemos prescindir de la memoria, ya que el pasado y el presente coexisten en la memoria gracias a la muerte, la casa, el viejo y los obreros. Con respecto a la memoria y su estrecha relación con el tiempo y la historia, Josefina Ludmer (2010, 57-61) ha dicho lo siguiente:

La memoria pública es parte de la cultura global; responde a un cambio en la estructura de la temporalidad [...] Para Hartog, la memoria no es lo que hay que recordar del pasado sino un instrumento presentista: un modo de hacer que el presente presente a sí mismo [...] Con la memoria estoy en la realidadficción. No solo porque en la memoria la realidad toma la forma de ficción, sino porque la memoria tiene la misma estructura temporal y subjetiva en la realidad y en las ficciones [...] El pasado vuelve al presente con el mandato de memoria que es transmisión y continuidad histórica. (Ludmer 2010, 57-61)

La memoria crece con la casa y esta última se destruye para regresar al pasado-presente y dar vuelta; de esta manera no solo intenta corregir el error, sino que va aún más al pasado, el antes, para que ese pasado sea el presente. Como han dicho algunos críticos, Carpentier como individuo quizá quiere regresar a ese antes de la partida de su padre y, como nación, al antes de la llegada o la influencia europea para que ese presente sea su futuro.

A diferencia de Quiroga (2002, 165-7), en cuyo cuento “El hombre muerto” el pasado se puede reconstruir, revivir en el tiempo mental de una muerte que dura solo unos minutos pero que recorre diez años de su vida, la muerte se

presenta como un “descanso”: “La muerte... Muerto... Va a morir... Hace dos minutos: se muere... y el hombre tendido —que ya ha descansado”, Carpentier no solo trata de reconstruir y revivir sino que desea comenzar de cero, de la nada, y es algo más laborioso, ya que tiene que pasar por el nacimiento y la muerte para poder dar esa vuelta que desea. Mocega-González (1974) observa que en este cuento “la narración finaliza en el propio comienzo, en la nada” (8), y que tanto el tiempo regresivo como el progresivo “comienza en la nada y agoniza en la nada” (10).⁴

Con respecto al tiempo cero, Ludmer (2010) ha dicho que el “tiempo es un articulador que está en todas partes, recorre divisiones, pasa fronteras y hasta se aloja dentro de los cuerpos en forma de reloj biológico. Y nunca se detiene” (17); también ha mencionado el “tiempo cero” que constituye una “travesía del espacio en no tiempo —el tiempo real, y este tiempo cero ‘reorganiza el mundo y la sociedad y produce todo tipo de fusiones y divisiones’” (18-9). Además, habla del tiempo que “[i]nventa el presente, concibe temporalidades alternativas, hace acordes con distintos pasados, imagina posibilidades (de otros tiempos y de otros sentidos del tiempo) y usa muchos relojes porque usa todas las formas de medir el tiempo de nuestra historia para tratar de dar vuelta el tiempo y el mundo” (118). De esta índole, en el cuento de Carpentier podemos ver que el reloj aparece en varias ocasiones tanto para medir tiempo como para manipularlo, para que haya distintos tiempos y distintas posibilidades, o sea, otras posibilidades y tiempos: “Dieron las cinco” (97). “El reloj del comedor acababa de dar las seis de la tarde” (99). “Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media” (100). Así, la memoria como asistente del tiempo manipulado juega con el lector, quien acepta la trayectoria de la vida de Marcial y la de la casa de dos tiempos sumergidos en la memoria presentada, sin cuestionar tanto si es de Marcial, del viejo, de los obreros o del narrador (des)conocido, y quizá esto no sea importante para el autor, ni para el lector que reconoce la función de la memoria en la (re)escritura de la historia, ya que el tiempo es parte de la muerte invisible.

Sobre el presente y el pasado, Ludmer sostiene que “[el] presente toma la forma del recuerdo y la sensación de haberlo vivido: es la memoria de la ciudad, la memoria literaria [...] La memoria funciona como un instrumento presentista [...] En un momento la serie de acordes se yuxtapone y todos los

4. Paul Ricoeur (1984) ha dicho que “[t]he “nothing” of “making nothing” is the before that precedes creation. We must therefore think of “nothing” in order to think of time as beginning and ending. In this way, time is, as it were, surrounded by nothingness”. (25)

pasados coexisten en Buenos Aires” (113, 114, 115). De esta forma, a través de la memoria, cuando uno de los obreros recuerda a la marquesa y pronuncia su nombre, en ese preciso instante ella existe, vive en el pasado y en el presente: “Uno recordó entonces la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías” (101). De la misma manera, cuando Laura y Nacha recuerdan que constantemente usan las palabras “recordar” y “memoria” cuando hablan de su pasado y el de México, esa porción del pasado, esa historia, existe en el presente, y es el presente que se personifica a través de su primo indio, el muerto visible e invisible: “El indio... el indio que me siguió” (18). “Ya llegó por usted” (28).

Si revivimos o traemos al presente una porción del pasado, o lo que se define como historia para uno mismo, al recordar ese pasado, ese momento en particular, la memoria es fragmentada, ya que es imposible recordar, saber, o traer todo el pasado; así el acto de recordar no es continuo y queda segmentado. Para Jenkins (2003) “[...] the idea that history is less than the past; that historians can only recover fragments” (15); para González Echevarría (1990, 22) “[t]he plot in Carpentier’s stories always moves from exile and fragmentation toward return and restoration”. Teniendo en cuenta estos datos, no es difícil ver en los capítulos del cuento de Carpentier los fragmentos de la vida, de la memoria de la vida de Marcial, al igual que los de su muerte. Esos fragmentos, elegidos y presentados por el narrador, quien controla y tiene poder al respecto, nos muestran una parte de su vida y de su muerte, pero podemos llenar las piezas que faltan, ya sea de manera errónea o no, y eso es el deber del lector y el derecho de la literatura. Por lo tanto, cuando leemos el último capítulo, con la casa ya demolida, el lector no se sorprende, aún más, se vuelve algo lógico y esperado para él.

Como hemos mencionado, los críticos han explicado y recalado la importancia de volver al origen, a un antes, recomenzar, reconstruir, etc., y en este sentido, el cuento es una manera de dibujar y rastrear la trayectoria de la vida de Marcial, y de Cuba, dándole importancia al vivir, revivir, o sea, la vida en sí. Sin embargo, es importante notar que hay otras posibilidades, otra manera de interpretar, y se nos indican dentro del mismo texto: “[e]ra como la percepción remota de otras posibilidades” (100). Si bien Carpentier manipula y juega con el tiempo, con la preconcepción de lo que es la muerte, con el deseo de poder volver atrás y evitar o corregir los errores y recomenzar, etc., aparentemente dándole importancia a la vida y cómo (re)construir dicha vida, ya sea a nivel personal como nacional, lo que intenta en realidad es enfatizar la muerte y cómo esa muerte afecta la vida y su recorrido. Es una manera de celebrar la muerte ya que, aunque se refiere a la muerte de Marcial, directa e indirectamente en los dos primeros capí-

tulos y el último, lo que intenta a lo largo de varios capítulos, con algunos detalles menos esenciales y hasta tediosos sobre la vida de Marcial, es llegar a la muerte, y no solo lo que es la muerte, sino también cómo debe ser. Por eso, si bien al final la lectura nos hace pensar en el origen, el comienzo o el final, esto sirve para reflexionar sobre la otra posibilidad, el otro comienzo o final, que es la muerte.

La última oración del penúltimo capítulo es “[e]l barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa” (101) que, si bien podemos ver como el comienzo de la casa, de la vida, junto con otras frases y descripciones sobre el comienzo de la vida de Marcial, pero a su vez si pensamos en otras “posibilidades”, podemos dar vuelta, tal como nos ha enseñado Carpentier a lo largo de este cuento, y decir que es la muerte de la casa, que contiene toda la memoria de la vida del marqués. De esta manera, nos hace pensar en la siguiente posibilidad, que se nos presenta en forma de una pregunta: ¿por qué el cuento termina con el relato de la muerte de la marquesa y no del marqués? Tantos años, travesuras, acontecimientos descritos sobre su vida solo para mencionar brevemente su muerte para luego terminar hablando de la muerte de la marquesa nos hace pensar no en la vida sino en cómo vivir, mejor dicho, cómo morir y cómo seguir viviendo en la memoria. Hay un dicho oriental que sostiene que cuando el tigre se muere deja su cuero, y el hombre, su nombre; y Hemingway ha dicho que la cesación de la vida de todos los hombres es igual, pero que los detalles de cómo ha vivido y ha muerto un hombre son lo que lo distingue de los demás. Sin embargo, nadie se acuerda ni menciona el nombre del marqués en el presente-futuro. O sea, la muerta invisible, la marquesa, aunque su vida-muerte no les interesa a los obreros, prevalece ante el muerto visible, el marqués, que estuvo presente y visible en toda la historia. Por lo tanto, es posible que Carpentier esté tratando de decir que, si bien hay que vivir bien, corrigiendo los errores, hay que morir bien, que es lo que queda en el tiempo, en la memoria.

Así, los detalles de la vida de Marcial parecen ser accesorios de su muerte. Sin tener muchos datos sobre su muerte, podemos imaginarla, y a esto se suma el hecho de que la historia termina con la palabra “muerte”:

Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte. (101)

En este pasaje se ve la preocupación de Carpentier por el tiempo y por la muerte, e intenta decirnos, entre otras cosas, que la vida y la muerte se transforman incesantemente y las dos, o ninguna, son el fin de un principio o el comienzo

de un fin y, por ende, la vida y la muerte no pueden existir una sin la otra, y sobre todo quiere comprender la vida para poder entender la muerte. Además, menciona que debe “alargarse por la pereza” (101), y es significativa la elección de la palabra “pereza”, ya que podemos interpretarla de maneras diferentes. Si bien puede referirse a que la vida debe durar, yendo despacio, con pereza, esta palabra no indica algo positivo o entusiasta; todo lo contrario, es la falta de movilidad y actividad de algo o de alguien. Entonces, la vida no es algo para simplemente vivir, es para continuar porque es así la vida, pero esa continuidad sobre todo lleva a la muerte, que es el fin del viaje o, mejor dicho, el comienzo, al que él quiere volver. ✨

Lista de referencias

- Alonso, Carlos. 1979. “‘Viaje a la semilla’: la historia de una entelequia”. *Modern Language Notes* 94 (2): 386-93.
- Benítez Rojo, Antonio. 1994. “Alejo Carpentier: Between Here and over There”. *Caribbean Studies* 27 (3/4): 183-95.
- Cacheiro, Adolfo. 2005. “Utopian Possibilities and the Play Drive in ‘Viaje a la semilla’”. *Confluencia* 21 (1): 27-41.
- Carpentier, Alejo. 1969. “Viaje a la semilla”. En *Cinco maestros: cuentos modernos de Hispanoamérica*, editado por A. Coleman. Nueva York: Harcourt.
- Durán, Manuel. 1972. “‘Viaje a la semilla’: el cómo y por qué de una pequeña obra maestra”. En *Asedios a Carpentier*, editado por Klaus Müller-Bergh. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Garro, Elena. 1987. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. En *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Ciudad de México: Grijalbo.
- González Echevarría, Roberto. 1990. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Texas: University of Texas Press.
- . 1991. “Últimos viajes del peregrino”. *Revista Iberoamericana* 57 (154): 119-34.
- González, Eduardo. 1975. “‘Viaje a la semilla’ y *El siglo de luces*: conjugación de dos textos”. *Revista Iberoamericana* 41 (92): 423-43.
- Jenkins, Keith. 2003. *Re-thinking History*. Abingdon: Routledge Classics.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Luis, William. 1991. “Historia, naturaleza y memoria en Viaje a la semilla”. *Revista Iberoamericana* 57 (154): 151-60.
- Mocega-González, Esther. 1974. “La circularidad temporal en Viaje a la semilla”. *Chasqui* 3 (2): 5-11.
- Quiroga, Horacio. 2002. “El hombre muerto”. En *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, editado por J. Garganigo. Nueva York: Pearson.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative. Volume I*. Traducido por Kathleen McLau-ghlin y David Pellauer. Chicago / Londres: University of Chicago Press.

A través de la ausencia: narrar desde la muerte en los cuentos de Cortázar

*Through Absence:
Narrating From Death in Cortázar's Stories*

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

Università Ca' Foscari Venezia
Venecia, Italia
margherita.c@unive.it
<https://orcid.org/0000-0002-2116-646X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.6>

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 12 de junio de 2023
Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente trabajo ofrece un recorrido por los relatos de Julio Cortázar en los que la muerte se semiotiza en la voz del personaje muerto, quien asume la narración; se trata de “Las armas secretas”, “Llama el teléfono, Dalia”, “Retorno de la noche” e “Historia con migalas”. La presencia de las voces descorporeizadas permite reflexionar sobre la mecánica fantástica de los relatos considerados en relación con la (de)construcción narrativa del cuerpo de los personajes. El paso siguiente viene a ser enfocarse en el análisis del relato “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) con la finalidad de iluminar precisamente la relación entre cuerpo ausente y voz narradora como problematización de la ausencia del personaje. Cruzando las reflexiones de Giorgio Agamben (2017) y de David Le Breton (2012), se pretende demostrar que, al producirse a partir y a raíz de la voz presente de personajes ausentes, los relatos exploran la sustancia finalmente inapropiable del cuerpo, a la vez que problematizan el concepto mismo de narración como originada desde un inapropiable con el cual está íntimamente relacionada y al cual no deja de remitir.

PALABRAS CLAVE: relato fantástico, cuerpo, voz narrativa, semiotización, muerte.

ABSTRACT

This paper offers a survey of Julio Cortázar's stories in which death is semiotized in the voice of the dead character, who takes over the narration in: *Las armas secretas*, *Llama el teléfono*, *Dalia*, *Retorno de la noche* and *Historia con migalas*. The presence of disembodied voices allows us to reflect on the fantastic mechanics of the stories considered in relation to the narrative (de)construction of the body of the characters. The next step is to focus on the analysis of the story *Las babas del diablo* (*Las armas secretas* 1959) in order to illuminate precisely the relationship between the absent body and the narrative voice as a problematization of the absence of the character. Crossing the reflections of Giorgio Agamben (2017) and David Le Breton (2012), the intention is to demonstrate that, by being produced from and following the present voice of absent characters, the stories explore the ultimately inappropriable substance of the body, while problematizing the very concept of narration as originating from an inappropriable with which it is intimately related and to which it does not cease to refer.

KEYWORDS: Fantastic Short Stories, Body, Narrative Voice, Semiotization, Death.

ellos [...] no se localizan en ninguna parte.

Julio Cortázar, “Texto en un bolsillo”, en *Cuentos completos* II, 374.

LA MUERTE CONSTITUYE un temprano objeto de reflexión, tanto experiencial como poética, para Julio Cortázar, ya que resulta estar íntimamente entrelazada con su vida: en cuatro años perderá a dos amigos queridos, Alfredo Mariscal y Francisco Reta, y a su cuñado Zaaidid Pereyra Brizuela. En una carta fechada mayo de 1940 que envía a su amiga Mercedes Arias desde Chivilcoy, Cortázar rechaza el concepto de muerte como negación —“Si hay un concepto rico y positivo es el de la muerte”—, y se asocia a la muerte “la tonalidad de consuelo, ¿y

por qué no de esperanza?” (Domínguez 1998, 223). La conciencia de la muerte es también concebida como un despertar, como se lee en la carta fechada 15 de abril de 1942, en la que el autor argentino habla de la repentina enfermedad de un amigo con el que estuvo de viaje en Misiones: “Qué cosa absurda es que estando todos condenados igualmente a muerte, solo cuando se nos fija un plazo determinado, aunque sea un largo plazo, empecemos a despertarnos” (255).¹ Ese mismo concepto subyace a la omnipresencia de la muerte en su narrativa,² que se configura como aquel misterio que los personajes vislumbran a menudo acompañados por la experiencia de otros; piénsese en Celia en “Las puertas del cielo” y en Eva en “Instrucciones para John Howell”,³ por citar dos ejemplos. Parafraseando al mismo Cortázar (1986, 179): la muerte invita al personaje a abrazarla con palabras, de modo que a menudo es a través de la experiencia de la muerte cómo los personajes “despiertan” al otro lado de la realidad.

A raíz de la falta de equivalencia entre vida y existencia, y en consonancia con la tradición narrativa anclada en los aparecidos, en la narrativa de este autor la muerte se aborda como un elemento que solamente puede poner fin a la vida de los sujetos, pero no puede acabar con su existencia, con lo cual la muerte se convierte en una forma de relación con el otro. En este sentido, varios relatos de Julio Cortázar se producen a partir del hueco ontológico dejado por el cuerpo del personaje. Es el caso de cuentos como “Cartas de mamá” y “La salud de los enfermos”, en los cuales el agujero a partir del cual se desencadena el discurso es la ausencia del cuerpo —respectivamente, de Nico y de Alejandro—, falta que se irradia en la narración y se semiotiza en el texto. Si en estos relatos el discurso de los demás —de Luis y Laura en el primer relato y los familiares de la protagonista del segundo relato— se constituye alrededor del silencio del otro generado por dicha ausencia, y a partir de las dudas que

-
1. En ocasión del encuentro con Ernesto González Bermejo (1986, 58), el autor describirá su temprano contacto con la experiencia del perecer, definiéndola como “el escándalo de la muerte”.
 2. Así como aclara el mismo Cortázar en una entrevista con Evelyn Picon Garfield (1975, 150).
 3. Esto remite también a la importancia que las figuras femeninas revisten en la obra del autor, ya que a menudo “es una de las figuras femeninas la que hace el pasaje o que le muestra el pasaje a un hombre” (Picon Garfield 1978, 62 y 66-9). Sobre la mujer como figura que encarna la maldad (103). Por citar solamente algunos ejemplos, además de Celina y Eva, ya mencionadas, piénsese en Alina Reyes, protagonista de “Lejana”, Silvia en el relato homónimo, Paula en “Bruja”, la narradora de “Graffiti”, la Maga en *Rayuela* y Ludmila en *El libro de Manuel*.

ese silencio implica, y se configura esencialmente como discurso *sobre* él, en los relatos que se van a considerar en el presente trabajo, la narración procede de la misma voz del muerto, que se yergue como rastro ambivalente de su presencia y responsable del intercambio simbólico entre las dos dimensiones de existencias. La reflexión sobre las voces descorporeizadas permite reflexionar sobre la mecánica fantástica en los relatos de Julio Cortázar que se consideran en relación con la (de)construcción narrativa del cuerpo de los personajes. El paso siguiente es enfocarse en el análisis del relato “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) con la finalidad de iluminar precisamente la relación entre cuerpo ausente y voz narradora como problematización de la ausencia del personaje. Apoyándose en las reflexiones de Giorgio Agamben (2017, 105-19) acerca del uso de los cuerpos, se pretende demostrar que, al producirse a partir y a raíz de la voz presente de personajes ausentes, los relatos exploran la sustancia finalmente inapropiable del cuerpo, reafirmando como “enigma primario” (Le Breton 2012, 7), a la vez que problematizan el concepto mismo de narración como originada desde un inapropiable con el cual está íntimamente relacionada y al cual no deja de remitir.

VOCES IN ABSENTIA CORPORIS

La voz permite al sujeto proyectarse más allá de los límites del cuerpo y, de este modo, es la condición indispensable para pasar de la vivencia del propio cuerpo al espacio abierto donde reside la vivencia del otro. A la inversa, la palabra que la voz articula cubre la ausencia del cuerpo y le consiente a este prolongarse más allá de sus límites físicos, en su relación con el mundo. Desde esta perspectiva, entonces, la narración en primera persona puede ser leída, ya de por sí, como prolongación o marca textual del cuerpo, ausente, de quien habla.

Con respecto a los cuentos fantásticos, la voz funciona, según Rosalba Campra (1991, 62), como “sustitución o equivalencia del cuerpo”, dado que le corresponde cierto grado de visibilidad y, por lo tanto, de existencia, que rescata la imposibilidad de existencia de su cuerpo. En “Las armas secretas” (del volumen homónimo de 1959), los versos de la melodía alemana que los labios de Pierre canturrean sellan el compás y el clímax creciente de la narración, ya que a cada aparición le corresponde un sentido cada vez más creciente de asombro y extrañamiento del personaje. Al mismo tiempo, a la melodía le corresponde un cambio de voz narradora y de perspectiva, ya que de la

instancia heterodiegética se pasa a la instancia en segunda persona. Lejos de atribuirse a la inserción de la voz de la conciencia del personaje que se dirige a sí mismo, ese cambio muestra precisamente la gradual suplantación del cuerpo y de la conciencia de Pierre por parte del cuerpo del otro que invade al joven con todo su caudal de recuerdos, sensaciones y actitudes.

La voz “descorporizada” se impone, por lo tanto, como protagonista absoluta del acto de narrar, de acuerdo con la caracterización del personaje desde su voz que Jaime Alazraki (1994, 133) reconoce como preferencia y rasgo de la narrativa de Julio Cortázar.⁴ En este sentido, si la asunción del estatuto de narrador por parte de la criatura fantástica corresponde a la reducción de la otredad (Campra 1991, 63), a la inversa, en los casos que se van a presentar a continuación, la aceptación de la narración por parte de seres humanos muertos amplifica su distancia ontológica, a la vez que la palabra constituye la huella y el sustituto del cuerpo ausente o, por otro lado, el rastro de su presencia imborrable que subraya la porosidad e ineficacia de los límites, así como remarca la sustancia finalmente huidiza del cuerpo.

Esta temprana intuición ya se dio en los primeros cuentos de Cortázar como “Llama el teléfono, Dalia” (*La otra orilla*, 1994), donde la protagonista, sola con su hijo pequeño tras haber sido abandonada por su compañero Sonny, recibe una misteriosa llamada por parte de él para luego descubrir que había sido matado horas antes. En el cuerpo la extrañeza procede de una voz a la que “Delia sentía que le faltaba (¿o le sobraba?) *algo*” (CC I: 45; las itálicas son mías).⁵ Ese algo al que se hace referencia es el cuerpo. Sin embargo, la presencia de una voz es siempre indicio de un cuerpo que fue, aunque ya no es, ya que “en la voz se juega la realidad de un personaje” (Alazraki 1994, 336). Si bien en tercera persona, el narrador está compenetrado con el personaje hasta llegar a ser, en algunos casos, una primera persona disfrazada y conseguir dar desde adentro una visión más amplia de lo narrado.⁶

-
4. Para ahondar en la articulación de la voz narrativa en los cuentos de Cortázar, se remite al estudio de Jaime Alazraki (1994, 129-39), “Voz narrativa en la ficción breve”, que traza un recorrido por la narrativa breve del autor, matizando las distintas estrategias e instancias narrativas adoptadas.
 5. De aquí en adelante, todas las referencias a los cuentos del autor se tomarán de los dos tomos de los *Cuentos completos* (2015; abreviado CC).
 6. En este sentido, Jaime Alazraki (1994) insiste en el papel sobresaliente del narrador en los cuentos de Cortázar, que se caracteriza por no ser un mero transmisor de información, sino un vehículo de caracterización.

Siguiendo esta línea, el relato “Retorno de la noche” (escrito en 1941 e incluido en “Historias de Gabriel Medrano”, sección de *La otra orilla*) constituye un interesante punto de conjunción entre la ausencia del cuerpo y la voz definitivamente descorporizada que asume la narración como resto del cuerpo. El cuento inmortaliza precisamente el proceso de separación del cuerpo que el sujeto y su voz sufren, ya que está narrado en primera persona por un hombre que se despierta muerto tras una pesadilla. Ajustado perfectamente a uno de los moldes fantásticos tradicionales, el fantasma asume la narración contando su debatido proceso de transformación y pasaje al estado fantasmal. Al darse cuenta de que el espejo de su armario no le devuelve la imagen de su cuerpo, el narrador, al contrario, acusa una reacción física, eso es el erizarse del cabello (CC I, 59). Cuando por fin se da cuenta de que la única imagen que el espejo refleja es la de su cadáver tendido en la cama, pasa a una descripción minuciosa de este:

Vi que yacía un poco de costado, que tenía un comienzo de rigidez en la cara y en los músculos del brazo. Mi cabello derramado y brillante estaba húmedo de la agonía que yo había creído soñar, de desesperada agonía antes de la anulación total. Me acerqué a mi cadáver. Toqué una mano y me rechazó su frío. En la boca había un hilo de espuma y gotas de sangre [...] La nariz, repentinamente afilada, mostraba venas que yo había desconocido hasta ahora. [...] Mis labios estaban apretados, malvadamente duros, y por entre los párpados entreabiertos me miraban mis ojos verde-azules, con un reproche fijo. (CC I, 60)

Es interesante observar que la perspectiva entra y sale del cadáver; el comienzo del párrafo sobresale por su ambigüedad, ya que los verbos “yacía” y “tenía” pueden apuntar tanto a la primera como a la tercera persona, reflejando una perspectiva en vilo entre lo de dentro y fuera de sí, el cuerpo percibido como todavía propio o ya ajeno. Después de esta incertidumbre, se pasa vertiginosamente del uso del pronombre posesivo de primera persona (“Mi cabello derramado”, “mi cadáver”) al de tercera persona (“toqué una mano y me rechazó su frío”) y, viceversa, síntoma del conflicto que el narrador vive ante la división de su mismo ser, para llegar a la definitiva disociación del sujeto en la acción asumida desde fuera por el mismo cuerpo (“entre los párpados entreabiertos me miraban mis ojos verdes-azules, con un reproche fijo”). En última línea, se confirma la concomitancia de cuerpo propio y del ajeno. Además, el color verde, recurrente a lo largo de la obra del autor,⁷

7. La referencia a ojos verdes-azules constituye un elemento ulterior de desdoblamiento, a

remite a “la belleza convulsiva” (Picon Garfield 1978, 87), es decir, algo que atrae por el peligro y la maldad que encierra. El desdoblamiento del sujeto se remata algunas líneas más adelante: “ya sé, ya sé que además de mí mismo, muerto en la cama, estoy aquí, en este otro lado” (CC II, 61), el otro lado al que apunta el narrador tal vez sea el lado de la escritura, un anticipo y un atisbo de la indagación sobre la naturaleza de la voz de la enunciación vinculada al oficio de escritor que ocupará los cuentos siguientes.

La separación queda definitivamente asumida por el protagonista cuando este decide recomponer su cadáver para quitarle todo rasgo de sufrimiento que pueda perturbar a su abuela al despertar. En el desenlace, el joven se despierta tomando conciencia de la pesadilla que ha vivido y las manchas de sangre en la almohada y el mechón de pelo peinado cuidadosamente le revelan la naturaleza dramáticamente real de su sueño. En este final, una vez más se emplea uno de los recursos más utilizados y previsible de la literatura fantástica tradicional, es decir, la aparición de un elemento concreto que atestigüe la veracidad del acontecimiento sobrenatural vivido por el personaje.⁸

En “Historia con migalas” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980) la presencia del cadáver se rastrea diseminada semánticamente en el texto en las varias referencias a la voz de hombre que las protagonistas oyen a través del tabique de su *bungalow*. A través del alcance de la voz, el cuerpo borra sus confines físicos, va más allá de la piel que lo contiene, del mismo modo que en el texto el cuerpo se parcela y se irradia gracias a las repetidas referencias a la presencia, inexplicable, de una voz de hombre.

Durante las vacaciones navideñas, dos personajes, que en el desenlace se revelan ser dos mujeres (gracias al adjetivo “desnudas”, CC II, 367), se instalan en un *bungalow* en una isla de Martinica. Aquí disfrutan de la soledad del lugar, donde todo aparece abandonado y en decadencia a la vez que “extrañamente habitado” (CC II, 359). La presentación del espacio caribeño como *locus amoenus* y el tono despreocupado de la narración son perturbados por el recuerdo a ratos de una escena borrosa: el encuentro con un hombre, Michael, en una granja en Delft; los personajes parecen huir de este hecho y de su rememoración.

raíz de la connotación perturbadora que se asocia al color verde en la narrativa del autor.

8. El relato “Distante espejo”, incluido en la misma colección, sigue la misma estructura y trata el mismo tema de la separación del sujeto de su cuerpo, ya que el narrador y protagonista, al entrar a la casa de su amiga Emilia, entra a su estudio y se ve a sí mismo leyendo. Al final, la revelación de la facticidad de lo inexplicable se confía al reconocimiento de sus iniciales grabadas en el escritorio de su amiga.

La voz es un elemento persistente desde el comienzo de la narración, y que en cierta medida contrasta con el vacío del sitio; las mujeres oyen las voces “apenas murmurantes” (CC II, 360) de quienes ocupan la otra ala del *bungalow* en las que reconocen a dos chicas estadounidenses. El conflicto se inicia cuando las mujeres advierten una voz masculina junto a las de las turistas estadounidenses en ese espacio: “en algún momento las voces del otro lado del *bungalow* habían pasado del susurro a algunas frases claramente audibles, aunque su sentido se nos escapara. *Pero* no era el sentido el que nos atrajo en ese cambio de palabras que cesó casi de inmediato para retornar al monótono, discreto murmullo, sino que *una de las voces era una voz de hombre*” (CC II, 361; resaltado nuestro). La ausencia de un hombre cerca de ellas convence a las mujeres de que la voz que han oído no es sino una equivocación del conjunto y ronroneo de ruidos rutinarios. Sin embargo, e inexplicablemente, las mujeres quedan “al acecho de la voz del hombre, aunque sabemos que ningún auto ha subido a la colina y que los otros *bungalow* siguen vacíos” (CC II, 362). Al final del relato, las vecinas estadounidenses se van, las mujeres entran al *bungalow* para averiguar que ya no queda nadie, pero por la noche la voz del hombre vuelve a oírse de manera persistente. Es interesante notar que la espera de la voz masculina va imponiéndose cada vez más sobre el deseo de descansar de las dos mujeres, que hasta después de la salida de sus vecinas se descubren “en el mismo gesto de atender, el oído tenso hacia el tabique” (CC II, 365).

El pilar narratológico y simbólico alrededor del cual se desarrolla el relato es, sin duda, el sonido. Todo se juega sobre un concierto de ruidos de animales y hablas veladas, que envuelve a las protagonistas, y lo único que ellas conocen de sus vecinas son sus voces y sus murmullos; la ausencia incluso de diálogos entre ellas subraya y amplifica la actitud de escucha cada vez más tensa de las dos mujeres: “Ni siquiera hablamos, temiendo aplastar con nuestras voces el imposible murmullo” (CC II, 365). El sonido amplifica la tensión del relato ya que, como observa Le Breton (2007, 93), el sonido es más enigmático que la imagen, pues se da en el tiempo y en lo fugaz, y para identificarlo hay que estar a la escucha, ya que no siempre se renueva, mientras que aquella permanece fija y resulta explorable.

Voces y recuerdos se entrelazan tejiendo otro cuento debajo del primer nivel de la narración, que echa luz sobre un posible crimen cometido por las dos protagonistas. Es así que es posible releer descubriendo la presencia de indicios velados que corroboran esta interpretación: la necesidad de dormir por la falta de sueño (CC II, 359) y de distanciarse “*de lo otro*, de los otros”

(CC II, 362; resaltado nuestro), la seguridad dada por el hecho de que “nadie conoce nuestro paradero” (CC II, 360) y de controlar “las posibilidades inmediatas, barcos y aviones: Venezuela y Trinidad están a un paso, dos opciones entre seis o siete; nuestros pasaportes son de los que resbalan sin problemas en los aeropuertos” (CC II, 363), la referencia a “la fuga, el viaje, la esperanza de encontrar todavía un hueco oscuro sin testigos, un refugio propenso al recommienzo” (CC II, 366), hasta la esclarecedora imagen que evoca una vez más Delft, la graja de Erik, “el pozo y *Michael huyendo* bajo la luna, Michael tan blanco y desnudo bajo la luna” (CC II, 363; resaltado nuestro).

Lo sonoro sirve de contorno a los sueños de las mujeres de “larvas, amenazas inciertas, y no bienvenidas pero posibles exhumaciones” (CC II, 361), en los que descifran el eco del hecho pretérito que intentan obviar. Estos elementos también apuntan a la muerte de Michael: las larvas del cuerpo aluden al estado de descomposición y sugieren el miedo a la previsible exhumación del cadáver abandonado en la granja. Se contraponen así la actitud de fingida despreocupación del inicio con la duda implícita de que la voz masculina que escuchan en la otra ala del *bungalow* pertenezca a Michael; esto implica que el relato se juega sobre la incertidumbre entre la efectiva fisura en la realidad y lo proyectado por la mente atormentada de ese sujeto doble.

Todos estos datos conforman y revelan una telaraña urdida por las mujeres-migalas que encubre la historia del asesinato de Michael y el abandono de su cadáver en la granja. La voz del hombre escuchada una sola vez en la otra ala del *bungalow* basta para que la red se rompa, y funciona como desencadenante que quiebra su supremacía y hace aflorar de manera recurrente en el texto el recuerdo obsesivo del hecho pretérito que las mujeres tratan de olvidar. Hacia el final del cuento se lee:

no sabemos por qué, el cambio se ha operado desde la llegada, desde los primeros murmullos al otro lado del tabique que presumíamos una mera valla también abstracta para la soledad y el reposo. Que otra voz inesperada se sumara un momento a los susurros no tenía por qué ir más allá de un banal enigma de verano [...] Ni siquiera le damos importancia especial; no lo hemos mencionado jamás; solamente sabemos que ya es imposible dejar atención, de orientar hacia el tabique cualquier actividad, cualquier reposo. Tal vez por eso, en la alta noche en que fingimos dormir, no nos desconcierta demasiado la breve, seca tos que viene del otro lado del *bungalow*, su tono inconfundiblemente masculino. Casi no es una tos, más bien una señal involuntaria, a la vez discreta y voluntaria. (CC II, 366)

La verdad que “corre por debajo” (CC II, 363) ahora aflora con toda su carga perturbadora y los papeles quedan invertidos; las mujeres, que se comparan a las migalas por el crimen cometido y la urdimbre armada para ocultarlo, ahora quedan atrapadas en la red de estratagemas y huidas que ellas mismas han tejido, seguras de su poder de control. La necesidad y la dependencia de la escucha se convierte en el hilo que las vincula y condena a su pasado, del que ya no se puede escapar: “Tal vez por eso, en la alta noche en que fingimos dormir, no nos desconcierta demasiado la breve, seca tos que viene del otro lado del *bungalow*, su tono inconfundiblemente masculino. Casi no es una tos, más bien una señal involuntaria, a la vez discreta y penetrante” (CC II, 366). La identificación entre el misterioso dueño de la voz y Michael queda ahora marcada, aunque no deja de estar exenta de ambigüedad.

Escuchar una vez más la voz masculina, a pesar del vacío del cuarto, posibilita dos diferentes interpretaciones; es decir, que al otro lado se encuentre el fantasma de Michael que ha perseguido a sus asesinas, o bien que se trate de otro hombre escondido en la sombra. En todo caso, lo que la voz provoca es la definitiva transfiguración —real o simbólica— de las mujeres en arácnidas y la reiteración del crimen. La presencia que la voz denuncia genera en las mujeres un “acuerdo que nada tiene que ver con la voluntad” (CC II, 366) y la evocación de la vuelta de Michael a la granja vacía, que vuelve como ha vuelto el visitante, “igual que [...] los otros volviendo como las moscas, volviendo sin saber que se los espera, que esta vez vienen a una cita diferentes” (CC II, 366). La referencia al acuerdo que rebasa la racionalidad, la alusión a la existencia de otras víctimas comparadas con moscas remite al instinto homicida de las mujeres. Su identificación como, y tal vez transformación en migalas queda sellada en el párrafo de cierre, gracias al símil entre los camisones de los que las mujeres se desprenden y las manchas blancas y gelatinosas que caracterizan a ciertos arácnidos:

A la hora de dormir nos habíamos puesto como siempre los *camisones*; ahora los dejamos caer como *manchas blancas y gelatinosas* en el piso, *desnudas* vamos hacia la puerta y salimos al jardín. No hay más que bordear el seto que prolonga la división de las dos alas del *bungalow*; la puerta sigue cerrada pero sabemos que no lo está, que basta tocar el picaporte. No hay luz dentro cuando entramos juntas; es la primera vez en mucho tiempo que nos apoyamos la una en la otra para andar (CC II, 367; resaltado nuestro).

Si bien la narración oscila entre una interpretación de corte realista (la voz masculina pertenece a otro huésped y las mujeres son dos asesinas que se preparan a cometer otro crimen) y fantástico (la voz masculina como rastro de lo que queda de Michael y la transformación final de las mujeres en arañas), opto por este camino, tanto por la referencia “al otro lado”, como por la mención a la acción de caminar apoyadas, que produce la imagen de la araña con sus ocho patas dada por la unión de cuatro brazos y cuatro piernas. Así las cosas, la voz de un cuerpo que ya no existe pone en marcha la narración y desencadena su ambigüedad, lo cual constituye la sospecha ya de por sí del quiebre fantástico; al mismo tiempo, determina la transformación del cuerpo de las mujeres, una metamorfosis que no sorprende si se relaciona con otra voz importante en el texto, es decir, la voz narrativa. Lejos de representar una forma retórica de autoridad, el recurso que el narrador autodiegético hace de la primera persona plural remite al vínculo entre dos individuos —antes vinculados por involucrarse en el mismo crimen— que acaban fusionados en una misma unidad. No es raro, por lo tanto, que las dos mujeres se presenten desde el comienzo como compartiendo *in toto* los mismos gestos, acciones y preferencias.

LA VOZ EN PEDAZOS: “LAS BABAS DEL DIABLO”

A diferencia de los cuentos mencionados, en el relato “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959), sin embargo, el cuerpo deja de ser objeto de representación dentro del texto para convertirse en el texto mismo a través de la voz del enunciador, que se semiotiza hasta el punto de coincidir con la totalidad del relato. El personaje ya no está (solamente) dentro de la historia, sino que habla de su historia desde fuera, de manera que la narración, huella de su cuerpo ausente, llega a coincidir con él.⁹ El cuento rompe con el pers-

9. Este relato se inscribe en la misma línea de textos como *Mientras yo agonizo* (1930), de William Faulkner; *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; “El círculo” de Óscar Cerruto (*Cerco de penumbras*, 1958); y “La quinta de las celosías” (*Tiempo destrozado*, 1959), de Amparo Dávila, por citar unos ejemplos, donde los muertos rememoran su propia vida y cuentan la vida de otros muertos o vivos, desde un espacio fantasmal e intermedio entre la vida y la muerte, donde ya no se tiene cuerpo pero se conserva el lenguaje.

pectivismo clásico del texto fantástico, orientado únicamente según el sujeto humano, y lo reformula a partir de una voz que articula su discurso desde la otredad, inalcanzable y amenazante, a la que ha tenido acceso. Además de su voz, lo que queda del cuerpo del personaje son los objetos —la máquina de escribir, la máquina fotográfica, el texto redactado y la foto—, que funcionan a la vez como restos del cuerpo y como nueva forma de contacto, que permite hacerlo presente.¹⁰

Para hacer frente a la desconexión de la voz del cuerpo, además, se vuelve necesaria la interposición de la tecnología en la imagen concretada en la foto, que funciona como una especie de separador a partir del cual se irradia el segundo plano de realidad, recurso tan frecuente en la narrativa de Cortázar. Citando a Cézanne, Merleau-Ponty (1994, 332-3) afirma que

un cuadro contiene en sí mismo incluso el olor de un paisaje. Quería decir que la disposición del color en la cosa [...] significa por sí misma todas las respuestas que daría a la interrogación de los demás sentidos que una cosa no tendría este color si no tuviese también esta forma, estas propiedades táctiles, esta sonoridad, este olor, y que la cosa es la plenitud absoluta que mi existencia indivisa proyecta delante de sí misma.

Las líneas traídas a colación sirven para sostener que este segundo plano que la imagen visual crea en el relato no está subordinado al primer nivel de la realidad ficticia de la que se desprende, sino que constituye un nivel de realidad a todos los efectos, que se impone tan verdadero como el nivel superior.

Si la crítica ha escudriñado ampliamente las dinámicas visuales conectadas a la presencia de la foto en “Las babas del diablo”, lo que interesa profundizar aquí es un aspecto que el cuento plantea y que hasta ahora ha pasado inadvertido, esto es la presencia declarada y escandalosa del espectro del protagonista que asume la narración, o mejor dicho parte de la narración, y que implica, hecho aún más provocador, la presencia oculta del cadáver.

Se encara el análisis de este relato, entonces, siguiendo la hipótesis de que la narración se origina a partir de la ausencia del cuerpo del enunciador, atrapado y fagocitado por la ampliación de la foto, y la consecuente fragmentación de la voz narrativa que, separada del cuerpo, se divide entre el protagonista

10. La misma construcción se realiza en el relato “Graffiti” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), donde el objeto que constituye el rastro del cuerpo de la protagonista es precisamente el grafiti, a la vez que el personaje masculino protagonista que, al final, se descubre ser un producto de la imaginación de la mujer.

muerto (primera persona) y la máquina de escribir (tercera persona). Paralelamente a dicha fragmentación, se produce también un fraccionamiento del punto de vista sobre lo acontecido, ya que en el protagonista muerto recoge la doble perspectiva de sí mismo vivo —yo narrado— y de Michel muerto —yo narrador—, a la cual se añade la de la cámara de fotos, cuyo objetivo amplía el rayo de visión del personaje. De este modo, se rechaza la hipótesis sostenida por Jaime Alazraki (1994, 133) de atribuir la voz en tercera persona al autor,¹¹ porque de esta manera los alcances del cuento se limitarían. Se opta, en cambio, por interpretar la voz en tercera persona como perteneciente a la Remington, que es el otro criterio organizador de la escena a partir de la cual se funda el relato. De este modo, el cuento vendría a ser el contrapunteo entre dos voces.

En este sentido, el relato plantea varios problemas sugestivos acerca del enunciador, del tiempo y del espacio en la narración.¹² El relato se abre con una declaración estridente de antipoética: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (CC I, 223); a la urgencia vital de narrar del narrador —“hay que contar”—, se une la afirmación de la imposibilidad de encontrar la forma adecuada para relatar lo acontecido —“nunca se sabrá cómo”—. La incertidumbre narrativa se remata unas líneas más adelante: “nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido” (CC I, 224). Esa incapacidad declarada en el *incipit* inserta de inmediato al lector dentro de una atmósfera de vacilación fruto de la “desautomatización” de los códigos convencionales empleados; se sugiere que estamos ante un hecho insondable por los solos medios racionales y que necesita de la ruptura de los nexos sintácticos para ser relatado, ruptura que coincide con el rebasamiento de los límites empíricos y convencionales de la realidad.¹³ Si encontrar la voz de un texto coincide tam-

-
11. Según Jaime Alazraki (1994, 133 y ss.), de hecho, la opción narrativa que estructuraría el relato sería la alianza entre la primera persona del narrador-personaje y la tercera persona del narrador exterior, que asume la voz del autor para completar y equilibrar la voz del personaje.
 12. Con respecto a las problemáticas relacionadas con el enunciador se remite, entre otros, a los estudios de Flora H. Schiminovich (1972) y José Ortega (1980). El problema del sujeto enunciador es encarado también en el análisis de Armando Pereira (2005, 238-40).
 13. Al mismo tiempo, siguiendo al formalismo ruso, Carmen de Mora Valcárcel (1991, 294) en su acertado análisis del relato pone el acento en la “desfamiliarización” que procede de la ruptura de las convenciones narrativas que “implica un cambio radical en la función del lector, quien se ve comprometido a asumir una participación activa ante el texto que

bién con hallar el camino desde el cual mirar y reconstruir el cuento, la duda que esas líneas expresan pone de manifiesto que el lector está delante de un texto que desanda las vías tradicionales y ensancha sus posibilidades.

De las líneas que siguen se aprenden informaciones importantes acerca del narrador: que está escribiendo a máquina su relato, que está muerto (CC I, 223), que es fotógrafo (CC I, 224). De este último rasgo procede que la necesidad de contar se extiende a lo que registró su cámara de fotos: “La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cántax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que la máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella” (CC I, 223). Las líneas citadas anticipan la presencia del punto de vista múltiple sobre los hechos que se van a narrar, dado que se alude a la necesidad de servirse de otra voz narradora que traduzca un punto de vista alternativo sobre lo narrado (el protagonista es también traductor), es decir, la máquina de escribir que tiene que encargarse de la narración de lo que el objetivo de la cámara de fotos registró.

El término “agujero” se carga de toda la profundidad polisemántica que conlleva, ya que remite tanto al vacío temporal entre el momento de la narración y lo narrado retrospectivo, como a la lente negra de una cámara fotográfica e incluso a la mirada supuestamente fija y fría de Robert Michel muerto que habla desde el abismo silencioso y oscuro de su inmovilidad. Al mismo tiempo, en el término cuerpo y narración se superponen, ya que se remite al doble movimiento en el que el sujeto se halla, es decir, por un lado, entregado irremisiblemente a su cuerpo, que coincide con la exigencia de contar, y, por el otro, se percibe inexorablemente incapaz de asumirlo y, con ello, de asumir el relato.

Como prueba de lo dicho, es significativo que la narración retrospectiva, tanto en primera como en tercera persona, se vaya alternando con reflexiones puestas entre paréntesis que supuestamente el personaje va haciendo acerca de las nubes y las palomas que ve pasar en el cielo en el presente de la narración; por citar un ejemplo, en el texto se lee: “Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue de Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos [palomas] más pequeñas, con los bordes plateados)” (CC I,

está leyendo y realizar un proceso de creación análogo, aunque en sentido opuesto, al que llevó a cabo el escritor”. Se remite a ese mismo ensayo para profundizar el tema de la superposición entre función crítica y creación en el relato de Cortázar, así como para ahondar en la fotografía como metáfora estética de la creación literaria.

224). Posiblemente, los incisos entre paréntesis deban atribuirse al cadáver de Michel que queda después del enfrentamiento con el hombre vestido de gris. La repetida referencia a las nubes y las palomas lleva a suponer que el punto de mira sea de lo bajo hacia lo alto del cielo, es decir, que se puede atribuir a un cuerpo tendido en el suelo en posición supina, que mira lo que acontece ante sus ojos, y por lo tanto arriba de él, y que está inmóvil porque cuenta exclusivamente de nubes y palomas.

Lo afirmado se remata en el párrafo siguiente, donde se sanciona la condición de muerto del narrador: “Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra [paloma], con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto” (CC I, 223). Una vez más la referencia a un “nosotros” explicita la multiplicidad vertiginosa de las voces y de los puntos de vista involucrados en la narración, y cuya ambigüedad se consolida con las siguientes afirmaciones: “Ya sé que lo más difícil va a ser la manera de contarlo [...] Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando” (CC I, 224) y, más adelante, “pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a su gusto” (CC I, 226).

La alusión a varios y simultáneos puntos de vista sobre los acontecimientos indica la ruptura del “destiempo” entre el momento de la narración (presente) y los hechos narrados (pasado) típico, según Jean Bellemin-Noël (1972), del relato fantástico tradicional y que implica también la distinción entre héroe y narrador testigo. Al mismo tiempo, la superposición entre los tiempos de la narración y de lo narrado, y de las personas en juego en la narración abre a la problemática acerca del sentido ambiguo, contradictorio y a veces impropio del lenguaje, a la imposibilidad de abarcar la realidad por medio de las palabras.

La ruptura de las secuencias tradicionales del relato —comienzo, desarrollo y desenlace—, sancionada desde el principio de la narración, y el juego con las voces y los puntos de vista determina la ruptura de la temporalidad interna a la narración, ya que no solo es imposible establecer el momento en que ocurre la historia, sino que el sentido mismo de temporalidad de la narración queda borrado e interdicto: “Ahora mismo (qué palabra *ahora*, qué estúpida mentira)” (CC I, 225). Dicha afirmación constituye una huella de la presencia de la voz descorporeizada del personaje y de su carácter atemporal

y sin espacio (ya que la muerte lo coloca más allá de las limitaciones espacio-temporales), que le permite reflejar un sujeto plural que cambia a medida que el texto se desenvuelve; se trata, en definitiva, de una voz capaz de fluctuar entre el momento de la narración y el de lo narrado, así como entre el lado de acá de la habitación del personaje, el de allá de la foto ampliada y el umbral entre los dos.¹⁴

La diferencia entre cuerpo y cadáveres reside en que el primero está en relación activa con el mundo al que indica y significa, mientras que el segundo vuelve a ser una cosa del mundo, que el mundo acoge y hospeda como todas las otras cosas; con lo cual para entender esta variación del cuerpo hay que partir de la concepción homérica, donde el cuerpo se concibe en acción y el mundo es el lugar a la vez que la concreción de sus posibilidades. Solamente dentro de ese tipo de relación pueden nacer los objetos, que son revelados por los sentidos del cuerpo y, por lo tanto, son contemporáneos a estos (Galimberti 2013, 50).

Cuando el narrador cuenta que ha visto la foto animarse, por el temblor de las hojas del árbol y las manos de la mujer que “empezaban a cerrarse despacio, dedo por dedo” (CC I, 232), afirma: “De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla” (CC I, 232). Estas líneas resultan sugerentes porque anticipan la muerte del personaje y confirman la sustancia cadavérica del narrador; los objetos ya no sirven, porque el sujeto ha dejado de existir como cuerpo en acción, que con su actuar sobre ellos los investía de cierto significado. De este modo, los objetos quedan solamente para ser testigos del hecho de que su empleo, que les daba cierto sentido, ha cesado, de la misma forma que el sujeto que les brindaba dicho significado. De este modo, decae también el principio de reciprocidad entre cuerpo y objetos, ya que, al faltar el primero, los segundos vuelven a su aislamiento porque ya no pueden participar de aquel “orden” que el cuerpo les había asignado al usarlos. Las cosas sobresalen ahora por su inutilidad y contribuyen a crear el clima de muerte: la frase queda inacabada, y por lo tanto incomprensible, la máquina

14. No se trata de una estrategia aislada, sino que el mismo recurso se emplea también en el cuento “Anillo de Moebius” (*Queremos tanto a Glenda*, 1980, CC II, 437-48), que se construye alrededor de una misma voz heterodiegética que se bifurca entre la conciencia de Janet, la protagonista violada, que se mueve en el umbral atemporal de su muerte, y la narración diacrónica de los sucesos siguientes a la violación de la chica, así como el destino de su violador Robert.

de escribir deja el lugar de su funcionalidad, es decir, la mesa, y el temblor de la silla revela la inestabilidad del cuerpo, a punto de cruzar una frontera de la que ya no podrá volver. Las cosas son los restos del cuerpo de Michel, metáfora de su presencia como cadáver y de su ausencia como cuerpo.

Es significativo que, a partir de esta frase hasta el desenlace, la narración ya no es asumida por la tercera persona, sino solamente por la primera persona, por la voz descorporeizada de Michel que se carga también de la perspectiva de la cámara. El cuerpo del protagonista ha sido sellado y ya no dice de sí sino del significante —el objetivo de la cámara como la otra máquina que vehicula el contenido de lo narrado— que lo ha fagocitado y sustituido, y al que ha entregado su poder de significar. Al mismo tiempo, la reversibilidad de los planos se constituye desde el comienzo como el principio constructor y ordenador del texto. El personaje declara narrar desde su muerte, y sin embargo los finales optativos que caracterizan la historia, que son muchos al mismo tiempo, hacen que el personaje y narrador esté atrapado en un limbo de incertidumbre entre la vida y la muerte. La explicitación del narrador de su estar muerto recalca la ineficacia de la línea que separa la vida y la muerte y, por ende, de una división tajante entre una realidad y otra; de la misma forma, se confirma también la borrosidad del límite entre referente literal y literario, y entre realidad y ficción.

En “Las babas del diablo”, el revés de la escritura tiene formulación visual: aquello a que la escritura no puede acceder y, por lo tanto, no puede relatar, está en el negativo de la foto ampliada: la fotografía, modelo de escritura, permite el juego de la visión microscópica y/o macroscópica;¹⁵ engendra también el voyeurismo como método de lectura. Así que el criterio de la representación en la escritura y de la escritura como representación no puede ser otro sino aquel de una apertura —como intervalo, hueco o herida— no mostrada como objeto, sino inscrita directamente en la representación misma.

El relato genera una amplificación de la ausencia a partir del cual se produce y a la que remite, ya que se estructura alrededor del juego de relaciones que se entabla entre cuerpo que falta, voz y foto, que es de por sí símbolo de ausencia. Estas relaciones adquieren cierta relevancia dentro del marco de la interpretación figurativa planteada por Erich Auerbach (2016), que establece un vínculo entre dos eventos o personas, de tal suerte que la primera sig-

15. Para una profundización de esta dialéctica en la obra de Julio Cortázar se remite al ensayo de Nicolás Rosa (2004).

nifica no solo a sí misma sino a la segunda, mientras que la segunda involucra y completa a la primera. En este sentido, la foto posibilita la perversión que vislumbra, así como el desenlace y, al mismo tiempo, los personajes retratados en las fotos adquieren esa concreción amenazante precisamente dentro y a raíz de la foto misma. La foto contiene en potencia la escena y los personajes que retrata (figuras, según la definición de Auerbach), a la vez que el desarrollo sucesivo e inesperado de la narración realiza lo que la foto había anunciado.

“Las babas del diablo” brinda un ejemplo de cómo, parafraseando a Sylvia Molloy (1991, 107),¹⁶ la ficción fantástica actúa como desestabilizador de historias constituidas y revelador de historias reprimidas. A través del cambio de voz y perspectiva, se produce la vuelta de tuerca final que permite desestabilizar la historia y la figura misma de quien narra; se descalabra la identidad del personaje, que debe asumir una vida no vivida y que desconoce o ya ha transcurrido. El texto se reafirma como un “campo de tensiones” cuyos extremos están definidos por un “no poder asumir” (Agamben 2017, 110), ya que en el texto la voz de la narración coincide con una voz “fantasmal”, que proviene de un emisor desprovisto de un cuerpo, pero dotado de un lenguaje que es otro elemento no apropiable. En la escritura que de él procede, el cuerpo desafía su sistematización y sus barreras; se rompe la negación de una corporeidad significante (Campra 2008, 145), característica del fantasma y, mediante la voz que es la prolongación del cuerpo a la vez que el punto de huida de este, el cuerpo sale de la ausencia para reafirmar su irremediable presencia imposible de asumir por completo. He aquí que la transgresión fantástica nos conecta invariablemente con lo incomprensible ético y estético que rige la escritura, con la incomodidad de la memoria como un complejo palimpsesto, desigual, heterogéneo, cuyo potencial desestructurante se vuelve necesario. ✨

Lista de referencias

Agamben, Giorgio. 2017. *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2*. Valencia: Pre-Textos.
Alazraki, Jaime. 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

-
16. Como subraya justamente la crítica, la literatura fantástica no es un medio de evasión sino más bien de revisión e inquisición histórica. Dicha actitud de revisionismo histórico por medio de la ficción fantástica es evidente entre otros en “Apocalipsis en Solentiname” y “Segunda vez”, de Cortázar, además de los textos contenidos en *Queremos tanto a Glenda*, marcadamente antidictatoriales.

- Auerbach, Erich. 2016 (1946). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bellemin-Noël, Jean. 1972. “Notes sur le fantastique”. *Littérature*, n.º 8: 3-23.
- Campra, Rosalba. 1991. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, editado por Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- . 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Cortázar, Julio. 1986. *El examen*, prólogo de Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2015. *Cuentos completos*. Vols. I-II. Madrid: Alfaguara.
- Domínguez, Mignon. 1998. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Galimberti, Umberto. 2013 [1983]. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- González Bermejo, Ernesto. 1986. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Le Breton, David. 2007. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 2012 [1990]. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994 [1945]. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Molloy, Silvia. 1991. “Historia y fantasmagoría”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, editado por Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Mora Valcárcel, Carmen de. 1991. “El narcisismo del texto en ‘Las babas del diablo’”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, editado por Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Ortega, Julio. 1980. “Escritura, tiempo y fantasía en ‘Las babas del diablo’”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 364-6: 407-13.
- Pereira, Armando. 2005. *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Picon Garfield, Evelyn. 1975. *Julio Cortázar*. Nueva York: Frederick Ungar.
- . 1978. *Cortázar por Cortázar*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana / Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Rosa, Nicolás. (1981) 2004. “Cortázar: los modos de la ficción”. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Schiminovich, Flora H. 1972. “Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos”. En *Homage to Julio Cortázar*, editado por Helmy F. Giacomani. Madrid: Las Américas Publishing Company.

La invención de la moderna escritura introspectiva en la novela brasileña

*The Invention of Modern Introspective
Writing in the Brazilian Novel*

SILVIANO SANTIAGO

Universidade Federal Fluminense,
Río de Janeiro, Brasil
silviano.santiago@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4864-2171>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.8>

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 20 de junio de 2023
Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El ensayo es el primero de una serie que aspira a someter la obra de Machado de Assis a un *estado de laboratorio* con el fin de presentar una futura lectura en contraste con la obra de Marcel Proust. Se abandonan las lecturas canónicas practicadas desde la metodología sociológica, para favorecer un conocimiento de las audacias retóricas y temáticas que se materializan en las *Memórias póstumas de Brás Cubas*. La novela de 1881 apunta a una crítica persuasiva de los límites de la convergencia nacionalista en las artes brasileñas. Su objetivo es abrir los límites victoriosos de la política identitaria estrecha mediante divergencias de naturaleza universalizante. El novelista resuelve el conflicto entre lo nacional y lo universal eurocéntrico a través de la invención de la moderna narrativa de introspección en lengua portuguesa.

PALABRAS CLAVE: Machado de Assis, crítica de la política identitaria, descentramiento, descolonización, narrativa de introspección.

ABSTRACT

The essay is the first of a series aimed at subjecting Machado de Assis' work to a *laboratory state*, in order to present a future reading in contrast to Marcel Proust's work. Canonical readings guided by sociological methodology are abandoned, favoring an understanding of the rhetorical and thematic boldness that materializes in *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*. The novel from 1881 aims at a persuasive critique of the limits of nationalist convergence in Brazilian arts. Its objective is to open the victorious boundaries of narrow identitarian politics through universalizing divergences. The novelist resolves the conflict between the national and the Eurocentric universal by inventing the modern narrative of introspection in the Portuguese language.

KEYWORDS: Machado de Assis, Critique of Identity Politics, Decentering, Decolonization, Introspective narrative.

MACHADO DE ASSIS (1839-1908) publica *Memórias póstumas de Brás Cubas* en 1881. La novela abre la década en que, con dos plumazos institucionales sucesivos, se establece que el régimen monárquico-esclavista brasileño queda circunscrito al pasado nacional. En esa época, el filósofo positivista Auguste Comte (1995, 69), al definir el principio, la base y el fin del régimen republicano, encuentra acogida en el pensamiento brasileño: “El Amor por principio y el Orden por base; el Progreso por fin”. *Ordem e Progresso* será el lema de la bandera brasileña. Por otro lado, la quinta novela machadiana es la primera de las cinco atrevidísimas que llegará a escribir y publicar hasta 1908, entre ellas *Dom Casmurro* (1900) y *Esau y Jacob* (1904).

En 1908, año en que fallece Machado de Assis, el gobierno republicano conmemora el centenario de la primera medida tomada por el príncipe regente D. João al exiliarse en la colonia americana, donde se asentará la Corte imperial portuguesa hasta 1822. Cien años atrás, el día 28 de enero de 1808,

al desembarcar de Europa en Bahía, firmaba la carta regia que disponía la apertura de los puertos de Brasil al comercio con las naciones amigas. Dcretada antes de que la comitiva real se instalara en Río de Janeiro, la medida dio por concluido el antiguo “pacto colonial”. Durante siglos había quedado establecido que las mercaderías solamente podrían ser llevadas o traídas al país por medio de embarcaciones portuguesas. También se había prohibido que las mercaderías manufacturadas fueran producidas en la colonia.

Localizada en el barrio de Urca, en el Distrito Federal,¹ la magnífica exposición conmemorativa del centenario de la apertura de los puertos a las naciones amigas involucra varios e importantes predios representativos de las riquezas de diversas naciones extranjeras y amigas de los principales Estados brasileños. Tras publicar, en 1908, el cautivante y demoledor volumen *A alma encantadora das ruas*, el escritor João do Rio (seudónimo de Paulo Barreto) aprovecha la evidencia del conocedor de la cotidianidad republicana carioca para cubrir periódicamente la exposición, deteniéndose en el papel de las autoridades presentes y en el comportamiento de multitud de visitantes. En sus crónicas ejercita la verba irónica y arrasadora. Las mismas serán reunidas posteriormente en el libro *Cinematógrafo de las Letras* (1909).

Para abrir la lectura de las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, adopto inicialmente la perspectiva sociocultural y política ofrecida por el siglo XIX. Siempre y cuando ese siglo y la novela machadiana soporten ser comprendidos fuera de las balizas cronológicas tradicionales y admitan 1808 como inicio y 1908 como fin. El siglo XIX se configuraría, en la historia de la joven nación brasileña, como el último y largo intervalo independentista de la metrópoli lusitana. Ese período fue vivido intensamente por Machado de Assis desde 1839 y se cerraría el año en que fallece y en que se conmemora el centenario del exilio del Príncipe Regente en el Nuevo Mundo.

Durante ese siglo XIX, los antiguos colonos lusitanos y, a continuación, los ciudadanos letrados brasileños, van a conformar y formatear la literatura nacional, según la matriz y los modelos importados de la prosa y la poesía europeas modernas, en detrimento de las lenguas de los pueblos originarios y de los pueblos africanos diaspóricos. Recibimos y acatamos de la metrópoli una *matriz* lingüística, comportamental, religiosa y artística que venimos trabajando de segunda mano, aclimatándola, abrasilienándola por su interiorización

1. Nombre que se le da a la ciudad que es la capital federal de Brasil. Río de Janeiro fue Distrito Federal hasta 1960. [N. del T.]

imitativa o educacional en nuestras mentes e imaginaciones. Insertándola, por lo tanto, en la lengua portuguesa hablada en el Brasil colonial que se definirá, en fase posterior, como la lengua oficial de la nación autónoma.

La matriz y los modelos que la colonización portuguesa acarrea son formales, universales y eurocéntricos y, luego de las sucesivas conquistas de los habitantes letrados de la región en tránsito, se muestran innegablemente *flexibles*. La escritura artística y el contenido llamado exótico aparecen como la principal contribución brasileña, ya que el texto y la trama literarios se afirman en el registro de la estetización localista.

Esas tres categorías —matriz formal europea, contenido nacional y estilización regional— reciben adeptos definitivos y ganan diferentes y nítidos contornos bajo la luz tropical del Nuevo Mundo. Los habitantes letrados buscan la autonomía de la colonia en lucha por la ciudadanía, que tendrá como fundamento un clivaje espacial (geográfico) y temporal (histórico). El nuevo fundamento geográfico y espacial de la región es el *lugar* y el *tiempo* de la obediencia colonial y de la rebeldía independentista. Es hacia allí donde el original es trasplantado y surgen la copia, el ciudadano y el artista. El allá, Portugal, y el acá, Brasil, o viceversa, deben configurar un espacio/tiempo más amplio —caracterizados tardíamente en la escritura inaugural de *Memórias póstumas de Brás Cubas*— que el cuadro general propuesto por el famoso poema de Gonçalves Dias sobre el nacionalismo literario,² sobre la vida del brasileño en el exilio y, finalmente, sobre la efusión sentimental del poeta en las nostalgias de la patria americana.

Será sintomática esa incesante y duradera condición de *posterioridad* de la nacionalidad, del ciudadano y del arte. Serán poco a poco y críticamente configurados por la *diferencia* en *complementariedad* (a la metrópoli). Esa es la definición de lo que se llamó cotidianamente proceso de *abrasileñamiento* de lo metropolitano y lo extranjero. Brasil es *anacrónico* sociopolítica y culturalmente.

En tres novelas nativistas aclamadas por el gran público, tres héroes extranjeros pasan simbólicamente por ese proceso de abrasileñamiento. Tales novelas se suceden en la periodización de la literatura brasileña y se afirman como de lectura indispensable en las aulas locales. Me refiero al héroe romántico Martim, abrasileñado por la devoción de Iracema; al realista-naturalista Jerônimo, por el amor de Rita Bahiana; y al modernista Nacif, por la seducción de Gabriela. Y a las novelas *Iracema* (1865), de José de Alencar, *O cortiço* [El conventillo] (1888), de Aluísio

2. Ver “Canção do exílio”. Poema escrito en julio de 1843, cuando el poeta era estudiante de Leyes en la Universidad de Coimbra. [N. del T.]

Azevedo y *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, respectivamente. La ideología del patriarcado y de la cordialidad, por el lado de la relación sexual y de la procreación, fueron montadas bajo el signo del todopoderoso amor al macho.

Con las raras excepciones de siempre, la producción literaria colonial, al ganar peso y valor *nacional*, será imaginada, armada y construida por escritores que forman parte de la selecta ciudadanía masculina brasileña. Si nos fijamos en el género literario europeo que recibió mayor aceptación entre nosotros, la novela (*the novel*, género bautizado en el Reino Unido en el siglo XVIII), hay que destacar que la genialidad tardía del novelista Machado de Assis, expresada en 1881, vendrá a *intervenir en las obligaciones, deberes y esperanzas* que el antecesor más destacado en el canon nacionalista, José de Alencar (1829-1877), había pronosticado para la prosa literaria en lengua portuguesa hablada en Brasil. Machado intervendrá en ellas *para divergir* de ellas. Interviene y diverge de la convergencia nacionalista; interviene divergiendo.

El primer fragmento de este ensayo enfoca, en 1881, las sucesivas *intervenciones* machadianas en la novela brasileña romántica y las consecuentes *divergencias* de temperamento universalizante. Es en aquel año que publica su quinta novela, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Si el presente ensayo abarcara también la producción de *poemas* por parte de ciudadanos brasileños letrados en el siglo XIX, las intervenciones y las divergencias en *prosa* de Machado de Assis llegarían a ganar un compañero notable y un inestimable apoyo cultural e intelectual. Recuerdo a un amigo olvidado de Machado de Assis, el marañense Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade, 1833-1902), autor del poema épico *O guesa errante* (1884). Él también ha sido contestado por la tradición nacionalista de la literatura brasileña.

No habría sido por mera vanidad o por accidente que, en 1872, Machado de Assis habría enviado para publicar en *O Novo Mundo*, diario editado en Nueva York, cuya vicepresidencia ocupaba el mencionado poeta marañense, el ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña” (más conocido por el subtítulo “Instinto de nacionalidad”). El manuscrito será publicado en marzo de 1873 en Manhattan. El ensayo machadiano venía a conmemorar no solamente aquí, sino también en el extranjero, el cincuentenario de la Independencia de Brasil, obviamente desde su perspectiva.

Todo indica que, ya en 1872, Machado y Sousândrade comulgaban con ideas semejantes sobre el estado actual de la literatura escrita en Brasil. Hay que agregar que, en 1884, tres años después de la edición en libro de las memorias póstumas, el marañense publica el poema épico que dramati-

za a protagonistas heroicos de otras nacionalidades del Nuevo Mundo, y no solamente a los brasileños. Sousândrade, además, venía escribiendo *O guesa* (en quichua, “sin hogar”) desde 1858. A semejanza de Machado en la prosa, Sousândrade intervendría sobre la poética del antecesor notable, el poeta Gonçalves Dias (1823-1864), también marañense y, como Alencar, perteneciente al canon nacionalista brasileño. Sobre ella interviene para diferir de ella.

La prosa de José de Alencar y de Machado de Assis se reflejan, respectivamente, en los poemas de Gonçalves Dias y de Sousândrade. Machado de Assis y Sousândrade imponen una actitud universalizante, el tono *épico* (la historia del pueblo americano o planetario). Que los *desprende* del romance y del poema nítidamente nacionalista uno y lírico el otro.

Así las cosas, el prepotente novelista carioca —y él lo es, no hay que suavizar ese rasgo de su genialidad artística siempre disimulado— hace que las imprevistas, calculadas y amenazadoras *divergencias* de carácter universalizante llevadas a cabo por las *Memórias póstumas de Brás Cubas* colisionen frontalmente con la victoriosa *convergencia* nacionalista de la novela romántica escrita y publicada en Brasil.

La prosa de la ficción machadiana publicada en 1881 es aún más ambiciosa y soberbia. Por su atrevida y rimbombante performance en el campo literario, Machado también va a *deconstruir* —como esperamos probar en el transcurso de este ensayo— la formación educativa, política, religiosa y artística *eurocéntrica* del colono y del ciudadano brasileño, que fundamentó, a su vez, la evaluación prevalente del concepto de *universal* entre nuestros educadores, políticos, religiosos y artistas.

No será problemático constatar, teniendo como telón de fondo nuestro siglo XIX y la vida cultural y política del ciudadano brasileño, un momento en que la expresión del nacionalismo triunfante en 1822 causa cierta disconformidad inquietante entre los intelectuales. Evidenciada por las divergencias machadianas, esa *disconformidad* individual y colectiva va a gritar en la novela de 1881 y podrá ser comprendida por el examen concreto y positivo de su contribución ficcional. Una contribución *desorientada*, *desafortunada* y *revolucionaria*, que viene en busca de una *descentrada* y *planetaria* concepción de la matriz única europea. Una concepción de lo universal multifacética y multirracial, con conflictos internos, muchas veces solo aprendida en silencio, en el silencio de la lectura.

Hasta el día de hoy, las divergencias ficcionales universalizantes, expresadas por Machado en el siglo XIX, dirigen a su lector atento a comprender el camino que lleva a la concretización de la siempre anhelada y nunca alcanzada *soberanía* económica, social y artística del Estado-nación brasileño en el con-

cierto de las naciones. El *instinto* de nacionalidad solamente se enriquecerá por la *concienciación* por cada ciudadano de la condición autónoma de la nación, dice Machado en 1872.

Para la motivación inicial del lector sugiero apenas la lectura del arte poética de la prosa de ficción brasileña, tal como la expresa José de Alencar en la “Carta al Dr. Jaguaribe”, hoy publicada como apéndice a la novela indigenista *Iracema* de 1865, poniendo al lado las memorias póstumas de 1881. En el contraste entre los pilares extremos se yergue la primera prosa brasileña propiamente literaria.

Si se la expande hasta el siglo XX, la perspectiva divergente de la crítica machadiana serviría para inmediatamente situar la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* del lado contrario al que acuerda y adscribe la mayor parte de la historiografía literaria vigente como la *legítima* tradición literaria brasileña. Esta será nombrada, defendida y adjetivada (o sea, calificada y autorizada académicamente) por Afrânio Coutinho como “la tradición afortunada” —título, además, de uno de sus libros de ensayos. Afrânio, como se sabe, es catedrático de Literatura Brasileña en la actual Universidad Federal de Río de Janeiro (entonces, en 1937, Universidad del Brasil, así llamada en oposición a las universidades propiamente estatales como la Universidad de San Pablo, USP, y la Universidad del Distrito Federal, UDF).

En la misma época, Antonio Cândido (2007, 9), profesor de la USP, defiende su tesis afinada con las divergencias machadianas. Son conocidas y bien difundidas las palabras del prefacio de *Formación de la literatura brasileña*. Las repito:

Nuestra literatura es gajo secundario de la portuguesa, a su vez arbusto de segundo orden en el Jardín de las Musas... Los que se nutren apenas de ellas son reconocibles a primera vista, incluso cuando sean eruditos e inteligentes, por el gusto provinciano y por la falta del sentido de las proporciones. Estamos destinados, pues, a depender de la experiencia de otras letras, lo que puede llevar al desinterés y al menoscabo de las nuestras [...] Por eso, [este libro], aunque fiel al espíritu crítico, está lleno de cariño y aprecio por ellas [las letras brasileñas], procurando despertar el deseo de penetrar en las obras como en algo *vivo*, indispensable para *formar* nuestra sensibilidad y visión del mundo (las cursivas me pertenecen).

En la configuración audaz que presenta, el historiador nos debe un cuestionamiento a nuestra obediencia irrestricta hacia Occidente, o sea al eurocentrismo. Su discípulo Roberto Schwarz (2000, 2012) explicitará con agudeza y talento, dentro del molde establecido por el maestro, la lectura de Machado de Assis.

En caso de juzgar válida la divergencia de Machado respecto del canon calificado y valorizado por el adjetivo “afortunado”, la prosa literaria brasileña avanzará también por una tradición *desventurada*, o sea, para nada *afortunada*. Si al instinto de nacionalidad sucedió su conciencia, a la tradición afortunada le sigue la desafortunada.

Si se considera asentada esta doble constatación histórica y literaria, tendrá sentido y saltará a la vista una *segunda* y casi absurda divergencia machadiana, de evidente significado subjetivo y autodestructivo. Exteriorización de su personalidad no conformista, la divergencia siguiente reorienta y redirige a la anterior para el análisis y la evaluación (prematura) de su propia obra publicada bajo forma de novela, antes de las memorias póstumas.

La novela de 1881 es sorprendente por partida doble. Libera al autor para *divergir* también de las obligaciones, deberes y esperanzas que inspiran y sostienen sus cuatro primeras novelas románticas, escritas y publicadas entre los años 1872 y 1878: *Ressurreição* [Resurrección], *A mão e a luva* [La mano y el guante], *Helena* y *Iaiá Garcia* (los títulos están listados en orden cronológico). Machado de Assis se desprende de las cuatro primeras novelas, a) en términos de *composición* del texto, b), por el *estilo* en que están escritos, c) por la *retórica* literaria de que se vale el narrador, y d) incluso por el modo en que *caracteriza* al personaje.

Es evidente que *el autor se inventa por segunda vez como novelista*, asentando la personalidad artística más poderosa, naturalmente hegemónica hasta nuestros días. Se trata de una osadía performática de cuño pretencioso, arriesgado y suicida. Solo en la edad madura el novelista *estimula la génesis de otros e impensables narradores* en su obra, tornándose modelo para futuros y osados novelistas en Brasil.

A semejanza del poeta Carlos Drummond de Andrade en el siglo XX, Machado de Assis en el XIX no actúa como novelista *experimental* por entusiasmo juvenil y rebelde. El intercambio de cartas entre el joven poeta Carlos y el paulista Mario de Andrade, fechadas entre 1924 y 1925, informará minuciosamente sobre el proceso *tardío* de acceso a la vanguardia modernista por parte del poeta minero y podrá servir de sostén en la comprensión de la prosa vanguardista machadiana fuera de la estación de la vida que es propicia a tales ejercicios.

La narrativa del autor difunto, o del difunto autor, es, pues, la responsable de los dos prepotentes y rentables epitafios. Machado entrega a los gusanos la novela y el canon literario afortunado, y a ellos también les lega, como adelanto de herencia, sus cuatro primeras novelas románticas.

La producción brasileña en prosa literaria anterior a la década de 1880, incluyendo la del propio Machado de Assis, no estimula más ni estimulará al escritor carioca cuarentón, ya achacado por evidentes problemas de salud, como atestiguan los biógrafos. Y, en una nación poscolonial, de régimen monárquico-esclavista, el intelectual carioca pasa a divergir abruptamente del ideario ideológico y artístico nacional, romántico y sentimental y de la nítida y estrecha reivindicación identitaria.

Siendo el portaestandarte de una tradición *desventurada* de la literatura nacional, Machado de Assis se libera en 1881 de las invenciones artísticas independentistas que lo preceden y de las que se desprende. Permanecerá menos solitario que el poeta Sousândrade, que será notado y anotado por el crítico Fausto Cunha (*El Romanticismo en Brasil*, 1971) en la década de 1960. Desafortunadamente, el prosista carioca y el poeta marañense permanecerán en la historia de la literatura brasileña. En la historia de la literatura brasileña, el prosista carioca y el poeta norteño permanecerán desafortunados.

Los dos tendrán sus legítimos detractores y sus arrogantes admiradores.

No hay, pues, que juzgar como acto gratuito el desprecio por las cuatro primeras novelas enunciado por el propio autor. La actitud drástica es autocrítica y, al mismo tiempo, crítica. El ascendiente del lector crítico sobre el escritor procede, en gran parte, de la sensibilidad *inconformista* del intelectual carioca, nítida en el ensayo sobre la nacionalidad como instinto en búsqueda de soberanía.

El novelista Graciliano Ramos, indagado por el investigador y crítico Homero Senna en diciembre de 1948 sobre si considera que su obra literaria va a permanecer en el tiempo, responde monosilábicamente: “No vale nada. En rigor, incluso, ya desapareció”. ¿Será que la autocrítica/creativa de los maestros Machado de Assis y Graciliano Ramos serían asumidas por un joven novelista en el blog de moda?

A diferencia de los actuales *haters* bolsonaristas,³ Machado acoge y acata la lectura crítica y mordaz de los contemporáneos y la de los más jóvenes. Asume la palabra ajena como asesora para dialogar con ella y con él mismo, aprendiendo a autocriticarse en contexto contradictorio, así como el muchachito del morro do Livramento aprende con un inmigrante, el panadero de la comunidad, la lengua francesa, y con el vicario de la parroquia local el latín.

Hay incluso una prueba más cabal del ejercicio de autocrítica por el autodidacta Machado de Assis. Luego de lanzar a la venta en las librerías la cuarta

3. Planeé y comencé a escribir este ensayo en 2022.

novela, *Iaiá Garcia* (1878), el autor reverencia con ponderación la lectura maliciosa que le dedicó el joven crítico Urbano Duarte (1855-1902), también dramaturgo y futuro miembro fundador de la Academia Brasileña de Letras (prueba de que Machado tampoco guarda rencor de la crítica).⁴ Urbano pega fuerte en la reseña periodística de *Iaiá Garcia*. El crítico es un árbitro en el ring de box. Hace sonar el gong de la derrota en el cuarto round de la lucha entre Machado y la novela. Se justifica junto a la platea:

El [poeta] cantor de las *Americanas* que acatamos y apreciamos debe cargar un poco más la boquilla de su pluma, a fin de que sus novelas no mueran linfáticas. (Duarte 1878, 69)

Machado de Assis, autor de cuatro novelas *linfáticas*: les falta vigor y energía, vida. El autodidacta aprende con el juicio ajeno, repito. Al inventar el quinto manuscrito en la intimidad del hogar, ¿no estaría el novelista a punto de preguntarle a Urbano:

[¿] Qué le parece, joven mío, si yo repensara radicalmente las deficiencias de las cuatro novelas linfáticas y pactara con un autor difunto, tenido como inverosímil? ¿No sería meritorio abrir espacio en nuestra Vida para los que vayan a vivir al campo y se vuelvan alimento de gusanos? ¿No sería esencial capacitar con palabras a los fallecidos y enterrados, a fin de volverlos incapaces de influir, interferir e incluso interrumpir el curso por demás previsible de la experiencia de vida en el presente? ¿Volver a los muertos capaces de hacer sus reclamos y quejas e incluso de impedir nuestro olvido?⁵ (Despret 2022)

A comienzos de la década de 1880, las *dos* divergencias críticas machadianas —la externa a la obra, de carácter nacional, y la íntima, consecuencia de la autocrítica— escandalizan tanto a los compañeros de letras del novelista como al pequeño público lector brasileño. Un único volumen reunió los folletines publicados en la *Revista Brasileira* a partir de marzo de 1880.

-
4. Machado de Assis, además de miembro fundador de la ABL, fue su primer presidente, desde la creación del organismo en 1897 hasta la muerte del escritor en 1908. [N. del T.]
 5. En verdad, transcribo en forma de preguntas las cuestiones que son formuladas por la filósofa belga contemporánea Vinciane Despret en el libro *Au bonheur des morts (A la salud de los muertos)*, 2022). En el lejano 1881 Machado se hubiera envanecido con la justificación que ofrece la filósofa en la presentación de su ensayo: “[mi] investigación es sobre la manera en que los muertos entran en la vida de los vivos [...]; trabajo sobre la prolijidad de los muertos y los vivos en sus relaciones” (32).

Pasa a ser de nuestro interés personal y ensayístico investigar la concepción machadiana de *folletín* y de *folletinista*. Volvamos a la primera vez en que el escritor carioca intenta configurar lo que debe ser la producción en Brasil de otro género literario europeo (en este caso, un género tenido por menor). En la cuarta crónica publicada en el diario *O Espelho* (16 e 30/10/1859) intitulada “O folletinista”, Machado, a los veinte años, define el género típicamente periodístico, subrayando que el modo de “aclimatación” del folletinista a los trópicos se asemeja a las idas y vueltas del “colibrí” (género americano de la familia del picaflor, el colibrí es el único pájaro que logra volar hacia atrás y hacia adelante). Escribe Machado de Assis (1859, 1):

El folletinista ocupa en la sociedad el lugar del colibrí en la esfera vegetal; salta, vuela, brinca, tiembla, flota y espolvorea sobre todos los tallos succulentos, sobre todas las savias vigorosas. Todo el mundo le pertenece; incluso la política.

Enseguida, el futuro novelista siente la necesidad de realzar la condición de “segunda mano” de la producción artístico-literaria brasileña, clase de observación que nunca se le escapa, a fin de enfocarse en el sudor que lo espera en la mesa de trabajo:

Una de las plantas europeas que difícilmente se haya aclimatado entre nosotros [brasileños] es el folletinista. (1)

Y concluye más adelante:

El folletinista es la fusión admirable de lo útil y de lo fútil, el parto curioso y singular de lo serio, maridado con lo frívolo. Estos dos elementos apartados como polos, heterogéneos como agua y fuego, casan perfectamente en la organización del nuevo animal. (1)

Inicialmente, *Memórias póstumas de Brás Cubas* —publicado veintidós años después de la crónica citada, bueno es recordarlo— es el “nuevo animal” folletinesco aclimatado, amamantado y crecido en la... *Revista Brasileira*. Fusión admirable de lo útil y de lo fútil en sus combinaciones. Parto curioso y singular de lo serio, maridado con lo frívolo. El folletinista se exhibirá posteriormente (o póstumamente) como narrador de novela en las librerías afrancesadas de la capital del Imperio. El narrador difunto, todavía un “colibrí” juvenil y brasileño, entrega al lector una novela compuesta de manera desvincijada, torpe y asombrosa.

La prosa ficcional de Brás Cubas salta, revolotea, brinca, tiembla, cuelga y se espolvorea sobre todos los tallos suculentos, sobre todas las savias vigorosas.

Se lee ya en las memorias póstumas: “Hay que agregar que la gente grave encontrará en el libro una apariencia de pura novela, a la vez que la gente frívola no encontrará en esta su novela habitual; tenerlo ahí lo priva de la estima de los graves y del amor de los frívolos, que son las dos columnas máximas de la opinión” (Assis 1998, 13). Ni pura novela ni novela habitual. Las dos. Un pie hacia acá, otro pie hacia allá. El frívolo se complace con la anécdota y debe saltar, por consejo del narrador, todo el capítulo reflexivo titulado “El Delirio”. Al grave le agradarán las partes reflexivas de la novela (abandonadas por el frívolo), aunque se pierda en los efectos de ficción. Machado no busca, por lo tanto, una “opinión” sobre su libro (sobre los hechos narrados por él), que se sostenga en una de las columnas máximas de la opinión. Nos recuerda el narrador Brás Cubas:

al pie de cada bandera grande, pública, ostensiva, muchas veces hay otras banderas modestamente particulares, que flamean y fluctúan a la sombra de aquella, y no pocas veces le sobreviven. (20)

Desarrollada en escritura literaria castiza, la novela de 1881 es, sin embargo, desvergonzada y autorreflexiva (ejemplo de autorreflexión es el inespereado capítulo “El sino del libro”).

Políticamente, la narrativa descoyuntada y divertida está en tensión con la descolonización tutelada y tardía del Estado-nación brasileño y trae, también, citas infinitas y vigorosas de obras ajenas y alusiones a mil y una suculentas vidas nacionales y extranjeras. Nos sobran, como lectores, historias y saberes.

Tal vez esté ahí el motor que impulsó al novelista-crítico John Barth (1984, 75) a interesarse por la configuración de la “literatura del agotamiento” en la segunda mitad del siglo XX, por los sudamericanos Machado de Assis y Jorge Luis Borges. Cito la lectura que hace Barth del cuento “La biblioteca de Babel” del argentino:

la biblioteca infinita de uno de sus cuentos más populares es imagen particularmente pertinente para la literatura del agotamiento: la “biblioteca de Babel” hospeda todas las combinaciones posibles de caracteres alfabéticos y espacios y, por eso, de todo libro o enunciado posible, incluyendo sus y mis refutaciones y reivindicaciones, la historia del presente futuro, la historia de todo futuro posible y, a pesar de que el cuento no menciona este detalle, no solo la enciclopedia de Tiön sino la de cualquier otra palabra imaginable.

El conjunto ficcional machadiano le cierra definitivamente la boca al crítico Urbano Duarte y se ostenta como “nuevo animal” perfectamente concebible en selva tropical del Nuevo Mundo.

Al no querer compartir con los compañeros de letras el más acá de las fronteras de la *autonomía* nacional y por abrir el espacio colectivo para nuestra *soberanía* en el *más allá* de las fronteras brasileñas, la novela de 1881 *aprehende inicialmente* el mundo occidental en su larguísima y desastrosa historia y cultura, tal como son expresadas por la fuerza que apuntala la formación [*Bildung*] del colono y del ciudadano brasileño. Fuerza esta que, en virtud de su poder hegemónico en Occidente, es intolerante con los neófitos americanos y castradora de las etnias locales y de varias otras diaspóricas. Esa fuerza formativa es la adoptada como modelo universal por la colonización europea de las tierras retomas en el espacio y en el tiempo de los conquistadores. En la tierra de la Vera Cruz ella constituye, al cabo de tres siglos, familias aristocráticas (por el mérito y no por la sangre) y una pequeña burguesía autónoma y letrada (*Bildungsburgentum*), sometida al régimen de gobierno vigente, el monárquico-esclavista.

En las páginas iniciales de la novela, en el capítulo “El delirio”, se aclara el cuadro histórico universal, que será *deconstruido* en capítulos cortos por la prosa ficcional machadiana. El narrador-protagonista monta un hipopótamo que se asemeja menos a un caballo que a un rinoceronte en la zoología fantástica de Jorge Luis Borges. Inicia un viaje al origen de los siglos. Allí sobrevive la ambigua y enigmática Pandora. Todavía sentado en el dorso del hipopótamo, el narrador protagonista hace un larguísimo viaje de vuelta. Pisa el último siglo del planeta, que le “dará el desciframiento de la eternidad”. Origen y fin. Aleph.

En el planeta Tierra se completó el ciclo de la vida a la moda de Occidente. Se cierra también el ciclo de una vida humana occidentalizada en el planeta. Pandora le había dicho al viajero Brás Cubas: “yo no soy solamente la vida; soy también la muerte, y tú estás listo para devolverme lo que te presté. Gran lascivo, te espera la voluptuosidad de la nada” (Assis 1998, 26). Pandora le explica el sentimiento al que responde el “estatuto universal” de todo ser viviente: “¿Egoísmo, dices? Sí, egoísmo, no tengo otra ley. Egoísmo, conservación. La onza mata al novillo porque el razonamiento de la onza es que ella debe vivir, y si el novillo es tierno tanto mejor: he aquí el estatuto universal” (27).

Espero demostrar que el egoísmo creativo del descendiente de pueblos diaspóricos esclavizados en Brasil osará desconocer cualquier forma de límite espacial y temporal predeterminado por Occidente. Eterno viajero entre el ori-

gen y el fin, Brás Cubas se baña voluptuosamente en la nada para aprehender el todo de la vida humana en la biblioteca de Pandora.

Para eso, Machado de Assis inventa en la prosa literaria brasileña *subterfugios* humanos, culturales, históricos y geopolíticos que van a retirar la *construcción de la* (siempre demorada) *soberanía* nacional de la violenta *referencia* a la colonización *europea* y a la *fuerza formativa (Bildung) del ciudadano* centrada y limitada al Occidente. Fuerza formativa que fue y continúa siendo impuesta a todo y cualquier ser humano nacido y criado en el territorio del Nuevo Mundo, e incluso al ser humano diaspórico, obligando a todos a vivir *modernamente*⁶ bajo el régimen de gobierno monárquico en el orden social esclavista.

En ese aspecto, el novelista ya egoísta por naturaleza (enseñanza de Pandora) y por deseo propio (enseñanza de la biblioteca de Pandora) se excede. Excesivo en su década y en su siglo, se transforma *contemporáneamente* (me refiero a la actualidad del lector de este ensayo) en un ejemplo más entre los precursores de la actitud “filosófica” instaurada por Jacques Derrida a fines de la década de 1960 y designada como *un acto de lectura deconstructiva de los centramientos que constituyen a Occidente como universal*.

Desde fines de la década de 1960, Derrida (1972) se entrega a la deconstrucción de los centramientos autoritarios y excluyentes (el logo-, el etno-, el falo- y el fono-centrismo), responsables de la imposición de valores hegemónicos de pensamiento y de acción, autoevaluados como los únicos positivos en la expansión universal de la metafísica occidental. Para tomar posesión de los primeros detalles de la argumentación derrideana, se invita al lector a familiarizarse con el ensayo clásico del filósofo, “La farmacia de Platón”, hoy en la colección *La dissémination* (1959).⁷

Intentaré ser preciso y contundente en las futuras citas de la obra literaria de Machado de Assis. Los ensayos que seguirán a este ensayo deben demostrar al lector que el novelista y cuentista carioca *hospeda* (para el significado del concepto, ver *Fisiología de la composición*, de este autor) en sus tramas ficcionales una variedad de libros y de figuras que desorientan las fronteras estrechas de Occidente. Cobran particular atención por parte de Brás Cubas un derviche sufi (un faquir), en el capítulo 49, “La punta de la nariz”; en el capítulo 18, “Visión desde el corredor” incorpora a la trama a un pobre enamorado extraído

6. El adverbio configura *anacrónicamente el tiempo presente* de Machado de Assis y se refiere a 1881, fecha de publicación de la novela.

7. Hay traducción al español de José María Arancibia, *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975). [N.del T.]

del relato “Los hermanos del barbero” en *Las mil y una noches*. Hay que destacar también, como ejemplos adicionales de descentramiento de Occidente, a los sufridos pueblos *orientales* colonizados que se encuentran dramatizados en el clásico *Peregrinación* (Lisboa, 1614), del navegante lusitano Fernão Mendes Pinto, y finalmente hay que citar la presencia de héroes moros como Massinissa. La variedad de ejemplos de descentramiento no se detiene allí.

Las dos divergencias críticas machadianas —la objetiva y la íntima, repito— tienen, por lo tanto, un tercer objetivo: el de *desorientar*, el de *desbrujular* (el neologismo tiene sentido) al lector brasileño respecto de una *ancestralidad* occidental única y exclusiva, la tradición grecorromana y europea.

Si se busca en letra de molde y en literatura, el *desbrujuleamiento* no es tan evidente a primera vista, tal es la fuerza secular de la convicción por la *orientación* hacia la creciente occidentalización del mundo. Con cuidado y esmero, hay que dedicarse a una lectura intertextual, atenta y reflexiva. En caso de que la intertextualidad se imponga, uno de los libros en juego no *complementa* al otro, o sea, uno no se suma orgánicamente al otro. Uno de los libros *suplementa* al otro, constituyendo todo un ejercicio de *deconstrucción* del centramiento del norte occidentalizante, que no se evidencia en la mera lectura complementaria de los dos libros.

Aclaro más. En los precursores de Derrida, la escritura-de-la-deconstrucción se organiza, pues, por la *suplementariedad*, o sea, por la inserción en un libro de otro y determinado libro posterior en fecha, que pasa a suplementar al primero y anterior en torno de consideraciones críticas y observaciones divergentes con la intención de, repito, deconstruir a este. El lector parte simultáneamente de la lectura de dos libros, siendo el primero un todo de valor discutible y, por eso, pasible de dejarse suplementar por el otro, que deconstruye el significado *total* del anterior.

Un buen ejemplo de lectura deconstruktiva, suplementaria, es el *Suplemento al viaje de Bougainville* (1773) del filósofo francés del siglo XVIII Denis Diderot (2019). Ese libro será empleado como ejemplo de lectura deconstruktiva antes de dedicarnos a Machado de Assis en su biblioteca de Pandora.

Ya el título nos lleva a imaginar que el filósofo francés escribe y presenta al público el suplemento, repito, de un famoso relato de viaje, firmado por un coteráneo suyo, el navegante y escritor Louis-Antoine de Bougainville (2006). Frente a los ojos, el lector tendrá simultánea y suplementariamente el ensayo del filósofo y el relato de viajes. El segundo es anterior al primero, ya que el libro de Diderot se publica dos años después del relato de Bougainville. Un

libro no complementa al otro, insisto; el segundo libro suplementa al primero. El primero es un *todo* (autor Bougainville) que se deja suplementar por el segundo *todo* (autor Diderot). El suplemento existe para que el segundo se escriba crítica y divergentemente del primero, y va a ser concebido como ejercicio que pone en cuestión la noción de *universal*, para deconstruirla. Al colocar en cuestión el alcance de universal, el texto lo pone entre comillas. “Universal”, en el caso de Bougainville, corresponde al proceso de occidentalización por el que pasa el mundo; universal, en el caso de Diderot, cuestiona la fuerza semántica de la noción si no estuviera limitada por la occidentalización del mundo.

A pesar de que el navegante y el filósofo trabajaban dentro de la misma y amplia dimensión planetaria del ser y del mundo, no piensan lo universal de manera contradictoria. Para dar un ejemplo, geográfica y filosóficamente estará en cuestión —en los dos libros— el sentido que se da al acto de poseer algo, sea un objeto por parte de un individuo, sea una tierra extraña por parte de un poder nacional en viaje más acá y más allá de las respectivas fronteras comunitarias. Posesión de un objeto propio por otro, posesión por el europeo de una tierra extraña al Occidente. En el segundo caso, se habla de una tierra salvaje que se está descubriendo y que necesita ser civilizada.

El subtítulo del libro de Diderot ya dice lo esencial: “Sobre el inconveniente de relacionar ideas morales con ciertas acciones físicas que no las comportan”.

Escrito deliberadamente en la patria francesa, el relato del viaje alrededor del mundo de los colonizadores le sirve a Diderot para contestar o, mejor, para deconstruir las certezas etnocéntricas divulgadas por Bougainville en su relato de viajes, escrito a fines de la época colonial e inicios de la época imperial. En la agenda metropolitana, el filósofo inserta la relatividad de los valores morales sobre los que se funda la civilización occidental en el largo y violento proceso de colonización de las regiones no occidentales del planeta. Las naciones de Occidente han tomado posesión, se han apropiado de otras tierras y de la mente de otras poblaciones, a partir y por la imposición al “otro” de muchos de sus buenos valores civilizatorios y de muchos otros desastrosos y desastrosos.

Ya en el siglo XVIII francés, la ceguera etnocéntrica desarrollada por Bougainville es suplementada por el respeto al “otro” propuesto por Diderot.

En determinado pasaje del suplemento al relato de viaje por Bougainville, el filósofo cita una conversación entre el navegante europeo y un viejo polinesio —el otro. Este le pregunta al colonizador europeo: ¿Por qué mataste al tahitiano que vino a tu encuentro, que te acogió en su cabaña, que te recibió

al grito de “Taïo, taïo, taïo, amigo”, que te entregó mujer e hijas para el sexo?

La razón para el asesinato del tahitiano —suplementa el texto de Diderot al endosar la pregunta del polinesio— es simple y contradictoria: habiendo recibido todo del tahitiano como dádiva, el viajero francés asesina, sin embargo, al nativo porque lo sorprende “hurtando” algunas de sus chucherías. La acción física de uno, el hurto, como lo calificamos, no comporta la idea moral de desobediencia, o de infracción, que debe ser castigada por otro acto, el robo de una vida humana.

Concluye Diderot que el hurto de un objeto y el robo de una vida humana no comportan el mismo juicio moral. Un acto es provisorio y el otro, absoluto. El valor del concepto de “hurto” de un objeto no está vinculado a una noción de intercambio equitativo. Hurto de objeto y robo de vida humana —en la visión del marinero descrito por Bougainville— están directamente vinculados a la noción occidental de propiedad, noción inexistente entre los polinesios y entre muchos otros pueblos originarios del norte de África, como se lee en la novela *El inmoralista*, de André Gide. Es la noción de posesión la que apunta en concreto y en el abuso el ideario ético del conquistador malagradecido y asesino.

El filósofo extiende el sentido del ejemplo dado. ¿Por qué es tan fuerte el sentido de propiedad en la Europa del siglo XVIII? Es notable el hecho de que la pregunta suplementaria del filósofo gane mayor sentido con el transcurso de los siglos. Preanuncia al Engels del *Origen de la familia, de la propiedad y del Estado* (1884). En otro contexto, y en el siglo siguiente al de Diderot, preanuncia también las novelas que van de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, a *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Muchos personajes femeninos, así como también sus lectoras, preguntarán al unísono sobre las implicaciones domésticas de la noción de patriarcalismo defendida por los maridos, posesivos y machistas. Y, al final de la lista, no hay que olvidar una novela más reciente: *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

¿Por qué olvidarse del drama reciente de la belohorizontina Ângela Diniz en torno de Doca Street?

¿Por qué no volver los ojos al año 1500 y al comportamiento de los indígenas de Vera Cruz y de los futuros e indignados ciudadanos brasileños? Uno de los indígenas quiere cargar hasta la tierra los objetos de la carabela de Pedro Álvares Cabral que le seducen tanto la vista. He aquí un buen ejemplo de la Carta de Caminha para ser deconstruido. Son ciertas cuentas de rosario que uno de ellos luego “se las echa al cuello” como collar, anota el escribiente de la armada en carta a D. Manuel el Afortunado. Y el navegante agrega precavidamente: “Pero si él quería decir que se quedaría las cuentas y también el collar, esto no lo queríamos entender nosotros, porque no se lo íbamos a dar”.

Los marineros no retribuirían con meras “cuentas de rosario” la recepción cordial, la misa a la que asisten contritos y las informaciones recibidas sobre el oro y la plata existentes en la tierra. En contrapunto, día tras día los indígenas van dejando de lado el arco y la flecha con que recibieron inicialmente a los desconocidos, posiblemente enemigos.

Recomienzo por donde debería haber comenzado.

A semejanza del filósofo Denis Diderot en el *Suplemento al viaje de Bougainville*, Machado no complementa, por ejemplo, el clásico *Peregrinación*, de Fernão Mendes Pinto. Lo excede, lo suplementa en un cuento de composición singular y original, tan atrevido como el de las memorias póstumas. Me refiero a “El secreto del bonzo. Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, incluido en la colección *Papeis avulsos* [Papeles dispersos] (1882).

Machado de Assis excede el clásico *Peregrinación*, suplementándolo (y no complementándolo, insisto) con un capítulo inédito. La indicación está en el subtítulo del cuento. Se convierte incluso en un texto extraordinario porque se trata de un *pastiche* en las buenas maneras del siglo XIX brasileño.⁸ La opción por el *pastiche* viene a cuestionar, por un *detalle deconstructor*, lo singular de los seres humanos asiáticos y africanos —estos pueblos diaspóricos en el Brasil continental—, “la nariz de batata”. Acompañadas por las orejas, esas narices han sido objeto de tortura física por parte de los colonizadores europeos en el proceso de colonización de los orientales. Son simplemente decapitados. En el cuento no habla el padre jesuita, habla el bonzo. Él guarda un secreto: inventa una nariz artificial que suplementará, en el rostro, la pérdida.

En la lectura de la prosa ficcional de Machado de Assis, el *suplemento* a la noción de universal corresponde al movimiento político-social y cultural de descolonización contemporáneo, nuestro contemporáneo, inspirado como ha sido por la propuesta deconstructiva de Jacques Derrida. La prosa ficcional machadiana establece y propone la recomposición planetaria del concepto de universal exigiendo las comillas en “universal” cuando el concepto todavía se refería solamente al exclusivismo occidental en la formación educacional de la ciudadana y el ciudadano.

La novela de 1881, además de descalabrada, autorreflexiva, extravagante, asombrosa y acogedora de vidas heroicas y de textos clásicos, es también, desde su época hasta hoy, *excéntrica* en todos los sentidos del adjetivo. El debido tenor y la originalidad de las *diferencias contestatarias* que las memorias

8. Dado que la escritura brasileña siempre es de segunda mano, todos nuestros escritores siempre están huyendo del plagio como el diablo de la cruz.

póstumas implantan en las literaturas de naciones autónomas periféricas, si se ponen sobre el tapete, han sido domesticados por la crítica y por la historia literaria conservadora. La insubordinación machadiana ha sido muy domesticada en cuanto a la *wilderness* que representa la novela *Grande sertão: veredas*, publicada en la década de 1950, si se examina en contexto regionalista. La ópera prima de Rosa suplementa, por la ferocidad que dramatiza con tanto coraje, la euforia desarrollista del gobierno de Juscelino Kubitschek.

Memórias póstumas de Brás Cubas se convierte, en virtud de esos vuelos deconstructivos en dirección a los variadísimos *hospedajes* (vidas y obras ajenas, nacionales y extranjeras), en un movimiento todavía más radical en los años bolsonaristas. Tales vuelos representan *inserciones ficcionales* de la *condición* brasileña en diferentes y multifacetados contextos universalizantes, que redundan en una forma *enmarañada*. Ese enmarañado (*tangle*, en inglés), en el caso de Machado de Assis, está *trenzado mediante erudición sofisticadísima, que no respeta el sentido de localidad, y no es en absoluto arbitraria o gratuita*.⁹

Típico de culturas periféricas, el enmarañado machadiano es semejante al que trenzará en la década de 1920 —para recubrir el mix de la cultura popular en Brasil— Mário de Andrade en la novela *Macunaíma*. Esos trenzados son ejemplo de sabiduría e instrucción 1. popular periférica, Mário de Andrade, o 2. enciclopédica universalista, Machado de Assis. Llegan al lector brasileño sin adjetivo *geográfico* restrictivo, como, por ejemplo, el que indicaría una única nacionalidad. En la obra de Machado de Assis, el enmarañado es el principal responsable por el esfuerzo de deconstrucción de la noción de universal, esfuerzo de *contrapunto* a las nociones rudimentarias de *identidad* y esfuerzo de *resistencia* al ímpetu *colonizador* de la periferia por Occidente.

El enmarañamiento que redundan de la inserción en el texto de vidas y obras ajenas, nacionales y extranjeras, se representa mediante un viaje de colibrí, o sea, de la *imaginación* creadora, en busca de *hospedajes*, semánticamente pródigos

9. En páginas futuras, el concepto de enmarañado va a contraponerse a la función y al papel de la organización histórica de un acervo internacional, que en la época moderna sigue la catalogación y descripción de las obras por estilo de época. El enmarañado machadiano debería comprenderse a partir de la lógica que ve en él las investigaciones contemporáneas en física cuántica. A la tensión semántica que se organiza mediante *enmarañado*, Einstein le daba el nombre de “spooky action at a distance”, o acción asombrosa a distancia. A esa acción *asombrosa* se oponía la acción *previsible* y *racional* de la erudición del creador brasileño por componer una obra artística con citas que son leídas en el interior del sistema bibliotecario histórico-social y crítico llamado “universal”. La biblioteca de Pandora, como apodamos a ese enmarañamiento.

y ricos, que prestan nuevo y amplio sentido a detalles de la narrativa y refuerzan situaciones trágicas o dramáticas del regionalismo y del nacionalismo periférico. Esos viajes se perderían en el tacho de basura de la historia, en caso de que estuvieran apenas para demostrar el exhibicionismo de la cita por la cita misma.

Vistos desde el siglo XXI, los vuelos planetarios del *colibri* carioca, o las inserciones de vidas y obras ajenas, nacionales y extranjeras en el texto machadiano, o incluso el enmarañamiento como fruto maduro de la erudición del autodidacta, denotan que el cuaderno de viaje del novelista fue planeado con la intención de *reajustar soberanamente*, o *universalmente* (sin comillas), el Estado-nación y su cultura, para ser adjetivado como brasileño.

Un ejemplo notable se encuentra en la novela *Esaú e Jacó* [Esaú y Jacob]. Presentado en las páginas iniciales de la novela, el personaje “hermano de las almas” no expondrá en la novela todas las estafas financieras que, en páginas muy posteriores, imagina como las verdaderas responsables por su transformación en el “capitalista” Nóbrega, un millonario todopoderoso de Río de Janeiro. El texto de la novela mantiene en silencio las locuras financieras y la administración federal de la joven nación republicana en el período conocido como Encilhamento,¹⁰ que el hermano de las almas aprovecha para enriquecerse. El texto de la novela prefiere encuadrarse en una *digresión* del narrador en torno del capítulo “Eldorado” del *Cándido* de Voltaire, la súbita metamorfosis del recolector de limosnas en la Iglesia y de tantos otros *nouveaux-riches* del período. A través de la palabra del narrador machadiano se hace una notable lectura de la novela, no solo del encuadre del personaje a través del relato de Voltaire, sino también una segunda lectura, la del desastre económico del Encilhamento que arrasó los cimientos de la nación autónoma tras la proclamación de la República. No hay cambio en la transferencia del poder nacional entre el Segundo Reinado (Esaú) y la República (Jacó), ya que son los nuevos *social climbers* quienes sustituyen a los abusadores monárquicos. El Estado-nación continúa siendo mal administrado.

Primera intervención machadiana: insertar la cultura brasileña en su *formación* original europea.¹¹ Segunda intervención: esa inserción debe producirse por efecto del *descentramiento*, ser responsable por la *reparación* (en el

10. Se trata de la crisis económica de la década de 1890, similar a la que ocurre en países limítrofes de Brasil hacia los mismos años por la especulación bursátil. [N. del T.]

11. Un texto corto, de carácter periodístico, “Formação e inserção” [Formación e inserción], que publiqué en *Aos sábados, pela manhã* (Santiago 2013), aclara la diferencia epistemológica entre los dos conceptos.

sentido actual del verbo) de un vaciamiento arrasador originario respecto del “otro”, vaciamiento histórico y continuo.

Los dos movimientos de *inserción* ofrecen al proceso de autonomía brasileño un horizonte universal, el de la *soberanía* entre las naciones del mundo, que debe alcanzarse. A la vista del horizonte amplio, planetario, la ciudadana y el ciudadano brasileño podrían llevar a cabo y conformar positivamente el entusiasmo revolucionario de 1822 en soberanía. El entusiasmo revolucionario de 1822 avanzó. La prosa machadiana preanuncia los movimientos de descolonización que ocurrirán en el tercer milenio. Aparecen bajo la forma de intervenciones de rebeldía artística y se expresan mediante digresiones críticas, en general de responsabilidad de los narradores. Rebeldía y digresiones apuntan a reorientar las políticas identitarias restrictivas que pueden retraer el entusiasmo nacionalista por la repetición y llegan a presentarse a través de manifestaciones retrógradas y conservadoras.

Sin el reajuste en la formación occidentalizadora de Brasil, sin el siguiente e indispensable proceso de *reparación* nacional, las políticas decimonónicas del período monárquico-esclavista —pauta de la novela machadiana de 1881— tendrían que ser comprendidas hoy desde la visión amplia del movimiento independentista del siglo XIX. Las políticas decimonónicas son *paralizadoras del entusiasmo patriótico* despertado en 1822.

Los vuelos planetarios deconstructivos son, entonces, planeados en discordancia respecto de las normas civilizatorias impuestas a la región del Nuevo Mundo durante el período colonial. Sus habitantes —los originarios, los colonizados y los diaspóricos— son obedientes e incluso serviles a la colonización metropolitana en la exageración y en el uso de la violencia. Para no restringirme al Grito de Ipiranga en su bicentenario, agrego la eficiencia ejecutiva de las Reformas pombalinas, del período 1750-1777, cuya motivación principal es reestructurar, de manera totalitaria, la desorganización por la que pasaba entonces el sistema colonial portugués.

Espero que se comprenda mejor ahora la razón por la cual la novela de 1881 tenía que *divergir*, ante todo, de la motivación romántica nacionalista y patriótica, tal como estaba consolidándose en el horizonte político y estético y endureciéndose por el racismo estructural tal como es descrito en el comportamiento imitativo del ciudadano brasileño durante la etapa colonial.

Véase el caso del personaje de Cotrim, cuñado de Brás Cubas, en el capítulo 123, titulado “El verdadero Cotrim”.

Aunque rápidamente, intento avanzar con el análisis de Cotrim: el racismo estructural endurece la motivación romántica nacionalista y patriótica por la

fuerza sempiterna de los *hábitos* retrógrados y conservadores implantados en los señores por la esclavización del africano. La motivación entusiasta proporcionada por la autonomía, esencial para llegar a la descolonización de la joven nación, pierde gradualmente la fuerza y contribuye a *paralizar* e incluso a *inhibir* los movimientos legítimamente revolucionarios, que anhelan una efectiva y *verdadera* abolición de la esclavitud africana en Brasil y su reparación.

Otro rápido análisis contrastivo: compárese la novela machadiana en relación con la pintura *Independencia o muerte* (1888), encargada al pintor Pedro Américo por los consejeros imperiales, miembros de la Comisión del Monumento de Ipiranga.

Sería bueno aclarar desde ya que la noción de *hábito* no tiene función histórica, en el sentido *événementielle* del término; ella obtiene dimensión apropiada en el análisis y la lectura que se evidencia por la noción de *longue durée* (estoy recurriendo a la dicotomía establecida por el historiador Fernand Braudel). En su ensayo clásico, el historiador francés juzga necesario alertar al estudioso sobre los cambios que la nueva noción de temporalidad histórica trae:

Para el historiador, aceptar la *longue durée* significa prestarse a un cambio de estilo y de actitud, a una inversión del pensamiento y a una nueva concepción de lo social. Se trata de familiarizarse con un tiempo en cámara lenta, algunas veces apenas al margen de lo que se mueve. (Braudel 1965, 271)

Como observa Peter Burke (1992), la “estructura” se encuentra para Braudel en el carácter *repetitivo* (cursivas mías) de las actividades de individuos y grupos. La descripción de determinada estructura acarrearía para su historia —que concentra en sí misma los cambios internos— las crisis coyunturales, los movimientos cíclicos, la tendencia al estancamiento y al crecimiento. Evento y estructura —continúa Burke— no se oponen en la articulación de la historia y la *interdisciplinarietà* resulta esencial para alcanzar una historia global, visto que una ciencia no debería oponerse a otra.

En prosa literaria macabra, increíble y fúnebre, *Memórias póstumas de Brás Cubas* discrepa *insertándose* apenas en el festivo ambiente independentista brasileño que va de 1808 a 1908. De manera intermitente y exhaustiva, la nueva prosa enriquece la trama novelesca nacional con autorreflexiones dolorosas y divagaciones aleatorias, inspiradas ambas por espantosos juegos críticos e irónicos y, en realidad, escépticos. Los juegos son el principal responsable 1. de la meditación contemplativa según la práctica islámica (la figura del faquir como modelo de reflexión, alternativa a la tradición socrática) del narrador y

de los personajes, 2. del análisis de la política nacional, al detener por obra de la parálisis socioeconómica el proceso de soberanía anunciado por la autonomía, y 3. de la crítica al atraso en las relaciones entre la sociedad brasileña y las demás sociedades colonizadas por Europa, por su intervención planetaria.

Situado en una nación periférica y autónoma, que se inventa y se monta en el siglo XIX como una sociedad pequeñoburguesa occidentalizada y con fuertes rasgos aristocráticos, heredados de la monarquía esclavista lusitana, *Memórias póstumas de Brás Cubas* es, por naturaleza, provocador y responsable. Evita el discurso nacionalista monocorde, expresado en exitosa construcción artística por los escritores románticos y, a continuación, por los prosistas realistas-naturalistas; los evita a fin de facilitar la invención de una figura ficcional extraña al ambiente festivo, un narrador/protagonista inverosímil perteneciente a la élite letrada brasileña. Su comportamiento profesional es connivente con los *hábitos* heredados de los tiempos coloniales y también es crítico de ellos. Todas y todos los personajes de la novela se caracterizan por perfiles psicológicos nítidos y alusiones culturales traicioneras. Todos y todas se vuelven refinadas y competentes figuras dramáticas, que deben ser interpretadas por el lector y por la crítica como *codependientes de la parálisis* que domina los movimientos sociales progresistas contemporáneos y, por eso mismo, son ellas también las principales responsables del desinterés en inventar y montar una futura nación soberana en la periferia de Occidente.

La realidad brasileña no solo es dramatizada con la brutalidad necesaria porque es atribuida, por el difunto autor, a un *undiscovered country* (Shakespeare) —una nación ya habitada y mapeada, pero todavía por inventarse a través de un “descubrimiento” imprevisto, que anunciaría una especie de recomienzo del mundo. Recomienzo semejante al anunciado por Oswald de Andrade al publicar, en 1924, los poemas de *Pau-Brasil*.¹² El recomienzo oswaldiano se manifestaría *menos* por la autenticidad de los documentos relativos a la historia nacional y *más* por un enmarañado paródico que no se distancia del pastiche machadiano de *Peregrinación*. Así es la realidad brasileña en las memorias póstumas, se presume. Ella se nos ofrece a través de su *inverosimilitud*, valor mórbido e intempestivo en plena hegemonía de la composición realista-naturalista de la novela burguesa occidental. ✱

Traducción de Marcela Croce revisada por el autor.

12. He aquí la dedicatoria del libro: “A Blaise Cendrars, con ocasión del descubrimiento de Brasil”.

Lista de referencias

- Assis, Machado de. 1859. “O folhetinista”. *O Espelho* (Rio de Janeiro), (9): 1-2, 30 de octubre. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700037&pagfis=101>.
- . 1994. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar (edición digital: <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista>).
- . 1998. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Barth, John. 1984. “The literature of exhaustion”. En *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Londres: The John Hopkins University Press.
- Bougainville, Louis-Antoine de. 2006. *Voyage de Bougainville autour du monde: 1766, 1767, 1768 et 1769*. París: La Découverte.
- Braudel, Fernand. 1965. “História e ciências sociais. A longa duração”. *Revista de História*, 30 (62), abril-junho.
- Burke, Peter. 1992. *Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP.
- Cândido, Antonio. 2007. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Comte, Auguste. 1995. *Discours sur l'esprit positif*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Derrida, Jacques. 1972. “La pharmacie de Platon”. En *Dissemination*. París: Seuil.
- Despret, Vinciane. 2022. *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan*. Madrid: La Oveja Roja.
- Diderot, Denis. 2019. *Supplément au Voyage de Bougainville*. París: Pocket.
- Duarte, Urbano. 1878. *Revista da Sociedade Phenix Literária* (3), marzo de 1878.
- Santiago, Silvano. 2013. *Aos sábados, pela manhã: sobre autores & livros*. Rio de Janeiro: Rocco.
- . 2021. *Fisiologia da composição*. Recife: CEPE.
- Schwarz, Roberto. 2000. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34.
- . 2012. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34.

DE LA ESCENA

contemporánea

**Rol de la tradición oral en la formación
de la identidad cultural afroecuatoriana en *Juyungo*,
de Adalberto Ortiz**

*The Role of Oral Tradition in the Formation of Afro-Ecuadorians'
Cultural Identity in Adalberto Ortiz's Juyungo*

ADOLFO FABRICIO LICOA CAMPOS

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (SHISU),
Shanghai, R. P. China
fabiolico@qq.com
<https://orcid.org/0009-0004-3044-876X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.9>

Fecha de recepción: 10 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2023

Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Desde su llegada a las Américas, las narrativas orales han servido a los afroecuatorianos y otras sociedades afrodiaspóricas como herramienta para preservar su memoria ancestral y conocer sobre sus antepasados y su legado cultural, de allí que los afrodescendientes sean herederos de una rica tradición oral de vital importancia en su vida cotidiana. Con este antecedente, empleando algunas concepciones teóricas sobre tradición oral, memoria colectiva e identidad cultural, y la interacción entre ellas, este artículo pretende examinar concisamente la novela *Juyungo* del escritor esmeraldeño Adalberto Ortiz para mostrar el papel de la oralidad, incluyendo canciones, poemas, proverbios, dichos, rituales, cuentos populares, leyendas y otras manifestaciones orales en la formación de la identidad cultural de los afroecuatorianos de la provincia de Esmeraldas, el principal centro étnico y cultural de los afrodescendientes en Ecuador, dentro de una sociedad predominantemente mestiza que históricamente ha impuesto sus patrones culturales y modo de vida a toda la nación, marginando así las culturas de otros grupos étnicos. PALABRAS CLAVE: Ecuador, *Juyungo*, afroecuatorianos, tradición oral, africanidad diaspórica, identidad cultural, Adalberto Ortiz, novela.

ABSTRACT

Since their arrival in the Americas, oral narratives have served Afro-Ecuadorians and other Afro-diasporic societies as a tool to preserve their ancestral memory and learn about their ancestors and their cultural legacy, hence Afro-descendants are heirs to a rich oral tradition of vital importance in their daily lives. With this background, using some theoretical conceptions on oral tradition, collective memory and cultural identity, and the interaction between them, this article aims to concisely examine the novel *Juyungo* by the Esmeraldas born author Adalberto Ortiz, show the role of orality, including songs, poems, proverbs, sayings, rituals, folktales, legends and other oral manifestations, in the formation of the cultural identity of Afro-Ecuadorians in the province of Esmeraldas, the main ethnic and cultural center of Afro-descendants in Ecuador, within a predominantly mestizo society that has historically imposed its cultural patterns and way of life on the entire nation, thus marginalizing the cultures of other ethnic groups. KEYWORDS: Ecuador, *Juyungo*, Afro-Ecuadorians, Folk Literature, Diasporic Africanity, Cultural Identity, Adalberto Ortiz, Novel.

INTRODUCCIÓN

DESDE SU LLEGADA a las Américas, la tradición oral ha permitido a las sociedades afrodiaspóricas preservar su memoria ancestral y conocer sobre su pasado y su legado cultural. Entre estos afrodescendientes, durante más de cuatro siglos, los afroecuatorianos de la provincia costera de Esmeraldas han logrado mantener una cultura e identidad únicas heredadas de sus ancestros traídos a América para alimentar el sistema de la esclavitud instaurado en el Nuevo Mundo por los colonizadores españoles. Esto no hubiera sido posible sin las tradi-

ciones orales que aún se practican en las zonas rurales de Esmeraldas, las cuales hoy se hallan en peligro de extinción debido al empuje del llamado progreso y la migración de sus habitantes hacia otras provincias del Ecuador.

Como herederos de una rica tradición oral, la inclusión habitual de décimas,¹ canciones, poemas, rituales, proverbios, dichos, cuentos, leyendas, entre otras expresiones orales en la obra de los escritores afroecuatorianos, es crucial para entender cómo la oralidad sirve para construir la identidad del pueblo afroecuatoriano, tomando en cuenta que viven en un país con una sociedad predominantemente mestiza que a lo largo de la historia ha impuesto sus patrones culturales y modo de vida a toda la nación, marginando así a las culturas de otros grupos étnicos. Entre los escritores afroecuatorianos que generosamente han utilizado la tradición oral para dar forma, contexto, sabor e identidad a sus obras, destaca el célebre autor esmeraldeño Adalberto Ortiz, quien es considerado por los críticos como uno de los escritores ecuatorianos más representativos de todos los tiempos y una de las voces primordiales de la literatura afrohispanica del siglo XX, de modo que, según Marco Antonio Rodríguez (2003, párr. 2), su obra es “una de las más trascendentales de la literatura de la negritud, en América y el Mundo”.

ADALBERTO ORTIZ: UN ESCRITOR QUE ESCRIBIÓ SOBRE SU PUEBLO

Adalberto Ortiz Quiñónez nació en Esmeraldas, Ecuador, en 1914. Tras terminar la escuela primaria en su ciudad natal, se mudó a estudiar a la capital ecuatoriana, Quito, donde se graduó como maestro. Ortiz comenzó su carrera literaria en los años 40 escribiendo poesía y prosa rica en lenguaje popular que, bajo la influencia de sus amigos del Grupo de Guayaquil,² incorporaba el realismo social. Esta influencia es evidente en su obra más reconocida, la novela *Juyungo*³ (1943), la cual ha sido traducida al alemán, el francés y

-
1. De acuerdo con Jean Muteba (2014, 9-10), las décimas son una forma de poesía oral propia de los afrodescendientes de la provincia de Esmeraldas, cuyo origen se encuentra en la poesía escrita española del Renacimiento.
 2. Fue un grupo de jóvenes escritores guayaquileños que desarrollaron una literatura de carácter social y escribieron sobre el folklore, la mitología e historia de la Costa ecuatoriana.
 3. En la novela, es un término peyorativo utilizado por los indígenas cayapas para referirse a los afroesmeraldeños, que significa negro, mono, diablo, y que es el apodo del protagonista dado por sus rivales con el fin de menospreciarlo y humillarlo.

el inglés, entre otras lenguas. Aparte de *Juyungo*, otras obras significativas de Ortiz son la colección de poemas *Tierra, son y tambor: cantares negros y mulatos* (1953), las novelas *El espejo y la ventana* (1957), *La envoltura del sueño* (1982), y la colección de cuentos *La entundada y otros cuentos* (1971).

Algo digno de resaltar de Adalberto Ortiz es que pese a ser originario de un país mayormente conocido por su literatura indigenista,⁴ fue uno de los primeros escritores en mostrar la realidad racial, cultural e histórica de los afrodescendientes del Ecuador. De manera que su obra explora, desde adentro, todos los aspectos de la vida de los afroecuatorianos, incluyendo sus costumbres, tradiciones orales, creencias y mitos que los conectan a sus raíces africanas y los hacen un pueblo único dentro de la sociedad ecuatoriana. Por lo tanto, su obra permite una comprensión más fidedigna de la complejidad cultural de los afroecuatorianos, demostrando que tienen una historia, herencia e identidad etnocultural propias. En última instancia, su narrativa trasciende las fronteras nacionales para unir a los afroecuatorianos con otras comunidades de la diáspora africana dispersas alrededor del mundo.

Para ello, Ortiz incorpora en sus trabajos las historias que escuchó durante su niñez y adolescencia, como la historia del comandante Federico Lastra y los negros esmeraldeños que combatieron en las guerras revolucionarias, o las “inagotables leyendas contadas a luz de mecheros o bajo la luz vacilante del farol” (Montaño 2017, párr. 5) que escuchó las veces que viajó y vivió en los pueblos de la campiña esmeraldeña, así como las danzas de marimba y todo el folclore de su gente que inspiraron *Juyungo* y el resto de su obra. Al respecto, el propio Ortiz afirma, por ejemplo, que muchas de estas historias “son mitos afroesmeraldeños que me había contado la gente del campo [...] Otras cosas me las contó un negro que peleó en la invasión del 41” (edmolin657 2008, párr. 9).⁵ Por consiguiente, la estructura narrativa y los temas de las obras de Adalberto Ortiz tienen una fuerte influencia de la tradición oral como resultado de ese contacto íntimo con su pueblo, como se refleja en *Juyungo*, un texto que presenta magistralmente la cultura afroecuatoriana al público en general y a los académicos e investigadores de diferentes campos interesados en temas étnico-antropológicos y en la literatura afrodiaspórica. En esta novela, Ortiz narra la vida, las dificultades, la marginación y las injusticias vividas por un

-
4. Corriente literaria enfocada en los pueblos indígenas de América Latina y sus problemas.
 5. Guerra entre Ecuador y Perú desarrollada entre los años de 1941 y 1942 debido a la larga disputa territorial entre ambos países.

hombre afroesmeraldeño y sus amigos, desde su infancia en la pobreza y su estancia entre los indígenas cayapas,⁶ su deambular por la provincia de Esmeraldas y la vecina Santo Domingo, su asentamiento y formación de una familia en la isla de Pepepán, hasta su muerte sin sentido en la guerra contra los peruanos, revelando aspectos raciales, económicos e históricos de los afroesmeraldeños, así como la formación psicológica y sociocultural de su identidad, lo que permite el estudio de este pueblo desde diferentes perspectivas. Por lo tanto, no es de extrañar que este trabajo haya sido utilizado por sociólogos, etnólogos, antropólogos y especialistas en estudios culturales para indagar y conocer a los afroecuatorianos y sus interacciones con otros grupos étnicos, lo que justifica su relevancia para el estudio y la comprensión de las comunidades afrodiáspóricas. En cuanto a la investigación literaria, aunque *Juyungo* ha sido examinada por varios académicos y críticos desde los puntos de vista sociológico, afrocéntrico, psicológico y etnoracial, poco se ha estudiado sobre la importancia de la tradición oral en la formación de la identidad cultural de los afroesmeraldeños. En consecuencia, teniendo en cuenta los conceptos de tradición oral, memoria colectiva e identidad cultural, el presente ensayo se propone analizar brevemente esta novela para mostrar el papel que tiene la oralidad en la formación de la identidad etnocultural de los afroecuatorianos de la provincia de Esmeraldas, principal centro étnico y cultural de los afrodescendientes en Ecuador.

TRADICIÓN ORAL, MEMORIA COLECTIVA E IDENTIDAD CULTURAL

La tradición oral, oralidad, o literatura oral es “una cultura no escrita que se manifiesta en la memoria, la transmisión oral y el cultivo de la tradición” (Fuentes 2011, 1), siendo así, posiblemente, la expresión más fiel de la cultura e idiosincrasia de un pueblo. En ella se registran las experiencias, los conocimientos y los valores que forman el marco cognitivo que posibilita entender lo que acontece a nuestro alrededor y a nosotros mismos, y luego transmitir este conocimiento a las generaciones venideras, permitiendo así el vínculo cultural intergeneracional y el mantenimiento del patrimonio cultural. Obviamente, como su nombre ya lo indica, su transmisión requiere de la comunicación verbal, lo

6. También conocidos como chachis, son un grupo indígena que habita en las zonas selváticas de la provincia de Esmeraldas.

cual promueve la interacción social y la conexión con un grupo determinado, así como la práctica de costumbres que refuerzan y reflejan la imagen propia, otorgándonos, en consecuencia, un sentido de pertenencia que posibilita la formación de nuestra identidad etnocultural. Es decir, la oralidad actúa como referente para identificarnos con un grupo humano particular.

Específicamente hablando, la tradición oral abarca todas las narrativas que pertenecen a una determinada comunidad y se transmiten de generación en generación a través de recitaciones, encantamientos, canciones y otras expresiones orales cuyo origen se pierde en el tiempo, formando así parte de la memoria colectiva que registra las experiencias e historia de esa comunidad para que sus miembros conozcan sus orígenes, costumbres, tradiciones y todo lo que da sentido a su existencia individual y colectiva. En consecuencia, dado que la tradición oral “is actually one of the principal means by which an individual and a group discovers or establishes identity” (Dundes 1984, 151), se puede decir que es también una identidad etnocultural compartida y su práctica es un acto de proclamación de esa identidad.

Respecto a la conexión entre la literatura oral y la identidad cultural, en su ensayo “Literatura e identidad cultural”, Sergio Mansilla (2006, 131-2) sostiene que, al ser un elemento de diferenciación y comprensión de los miembros de una comunidad determinada respecto a los de otra comunidad, la literatura (y, por lo tanto, la tradición oral) no solo representa la identidad de ese colectivo, sino que la produce. También afirma que, como una forma de discurso que transmite la cultura de un grupo humano, la tradición oral aporta una dimensión ideológica a la identidad etnocultural creada por las interacciones sociales cotidianas.

En resumen, como vehículo del conocimiento que preserva, difunde y enriquece el patrimonio cultural de un pueblo, la tradición oral proporciona el marco cognitivo que da forma, sostiene y recrea la identidad etnocultural.

LA TRADICIÓN ORAL EN ESMERALDAS

Desde el arribo de los primeros africanos a sus costas, allá por el año 1553, la provincia de Esmeraldas ha sido un lugar de refugio y morada de esclavos africanos que escaparon de barcos negreros naufragados frente a sus costas, minas y plantaciones cercanas, así como negros libres, donde formaron

los llamados palenques o comunidades autónomas donde podían vivir libremente y seguir practicando su cultura, incluyendo sus tradiciones orales. Esto explica por qué cerca del 44% de los afroecuatorianos que a su vez representan el 7,2% de la población nacional, según el censo nacional de 2010 (INEC), se concentran en Esmeraldas y que la provincia sea vista por los afroesmeraldeños como su tierra ancestral. De allí que Esmeraldas sea un espacio geográfico sui géneris reconocido a nivel nacional por ser el corazón de la población afrodescendiente y su cultura, y que sus habitantes sean asociados automáticamente a la cultura afroecuatoriana.

Los afroesmeraldeños destacan por su rica tradición oral y el protagonismo que esta tiene dentro de su cultura, algo que el reconocido poeta Nelson Estupiñán corrobora en las siguientes palabras:

La provincia de Esmeraldas está asentada sobre una intrincada y caudalosa red de poesía y narrativa populares, iniciada por componedores y contadores, seguramente analfabetos y descalzos, habitantes de las márgenes de los ríos y cultores de la marimba que, sin otro lápiz que no fuera la voz para escribir perdurablemente en la memoria colectiva, compusieron sus coplas, décimas y cuentos, que están grabados en las capas campesinas. (Estupiñán 2002, 16)

Debido a que desde la época colonial los afroesmeraldeños han sido considerados inferiores y han sido marginados y socialmente excluidos —primero por los españoles y luego por los criollos y mestizos—, los afroecuatorianos han tenido poco acceso a la educación, lo que ha hecho que la oralidad sea su principal medio de transmisión de conocimientos y explica, además, el predominio de las manifestaciones orales en su cultura. Esto es evidente sobre todo en las zonas rurales, donde las tradiciones orales, especialmente las décimas, forman parte de su existencia y son el instrumento que transmite las enseñanzas que les permiten mantener vivas su identidad y sentido de pertenencia a su cultura. Esto se constata en *Juyungo* en los notables narradores como don Clemente Ayoví, un patriarca reconocido por ser “un fecundo narrador” (113), las “viejas abuelas que cuentan historias de negros desalmados y de ánimas en pena” (46), y los negros ancianos en cuyas bocas “Corrían aún frescos... episodios de la revolución conchista” (51).

Tal como afirman Catherine Walsh y Juan García (2015) en *Writing Collective Memory*, la tradición oral ha sido crucial para la existencia de los afroecuatorianos porque se basa en su historia, experiencias, prácticas y cosmovisiones. Es la memoria que “signifies, nourishes, builds, and sustains be-

longing” (255) y la autoconciencia, y proporciona un marco cognitivo que rige el comportamiento colectivo de los afroesmeraldeños y genera vínculos que son esenciales para la construcción de su identidad como pueblo. En este sentido, para Javier Pabón (2016) la literatura oral esmeraldeña, en forma de décimas, canciones, poemas, rituales, proverbios, cuentos populares, leyendas, etc., es primordial para la preservación y transmisión del conocimiento ancestral de los afroesmeraldeños a través de las distintas generaciones. Por lo tanto, al identificarse con su tradición oral, los afroesmeraldeños crean y fortalecen un sentimiento de pertenencia colectiva y de afiliación étnica.

Esto se puede apreciar en *Juyungo*, donde Ortiz recurre a la tradición oral para dar a conocer que los esmeraldeños de raza negra son los descendientes de esclavos africanos que huyeron de las manos de comerciantes y traficantes de esclavos españoles que se establecieron en la provincia de Esmeraldas, haciéndolos así conscientes de sus orígenes y sus diferencias con otros habitantes de la región:

[S]egún cuentan, hace ya mucho tiempo, allá por el año 1533, frente a las costas de Esmeraldas, naufragó un barco negrero que llevaba veintitrés esclavos negros y negras los cuales, aprovecharon el momento para ganar tierra e internarse en estas montañas. Otros aseguran que los esclavos se sublevaron, y acabando con la tripulación, encallaron la nave y saltaron. (151)

Y continúa informando que, “Capitaneados por un famoso e inteligente negro llamado Alfonso de Illescas, entraron en alianzas y guerras con los indios, hasta apoderarse de toda la costa que va desde Buenaventura hasta Manta, y prácticamente, se independizaron de España” (151). Es decir, desde el momento de su llegada, durante muchos años, a base de sangre y lucha, los primeros afroesmeraldeños pudieron mantener una sociedad independiente donde recrearon y preservaron parte de su cultura ancestral, principalmente sus tradiciones orales impregnadas con creencias africanas, pese al paso del tiempo, el mestizaje cultural, los conflictos sociales y los intentos de suprimir su cultura por parte de los españoles, inicialmente, y más tarde por los blanco-mestizos. Esto hizo de la oralidad una expresión dinámica en Esmeraldas, que aún subsiste en los pequeños pueblos y aldeas rurales y en las voces y memorias de los más ancianos, renovando y reforzando continuamente la historia, creencias, mitos, rituales, cosmovisiones y códigos de comportamiento de los afroesmeraldeños a través de su práctica, preservando y protegiendo de esta forma su rico acervo cultural.

Al igual que sus antepasados africanos, los afroesmeraldeños son personas espirituales y lo sobrenatural tiene un lugar significativo en su cultura, de manera que espíritus, fantasmas, brujas, duendes y otros seres sobrenaturales abundan en su tradición oral y la creencia en ellos afecta sus vidas cotidianas. Ellos creen que “there are natural laws which, when violated, trigger punitive responses in the form of ailments from the spiritual world” (Ojaide 1992, 48). Esta forma de pensar proviene, principalmente, entre otras cosmovisiones africanas que dejaron su huella en las Américas, de la filosofía bantú, según la cual los humanos y otros seres dotados de inteligencia, como los orishas y otros espíritus, son parte del Muntu. En este sentido, siguiendo las ideas propuestas por Jahnheinz Jahn sobre el Muntu, Arocha (2009) afirma que dentro del mundo cultural afro, los humanos conservan su condición de Muntu incluso después de morir. Esto determina que existan dos tipos de seres humanos: “quienes viven y existen, y quienes ya no viven, pero siguen existiendo” (92). Estas creencias explican las muchas historias en el folclore africano y afrodiaspórico sobre personas muertas y los rituales que reconocen su condición de Muntu. Haciéndose eco de estas ideas, en su ensayo “Conceptos sobre negritud”, Adalberto Ortiz (2014) sostiene que la base filosófico-religiosa de los primeros afroesmeraldeños fue principalmente bantú, de manera que en su cultura seres inmateriales como los muertos, fantasmas y deidades influyen activamente en la vida de las personas, lo que explica su constante presencia en las leyendas, mitos, cuentos populares e historias de terror afroesmeraldeños, donde son los principales protagonistas.

No obstante, como parte de su adaptación al entorno sociocultural dominante en Ecuador, la tradición oral esmeraldeña ha sido transculturada y reinterpretada para producir una cultura neoafricana, como expone Juan García (2002, 17) al explicar el sincretismo religioso presente en las celebraciones religiosas de los afroesmeraldeños: “Entre las más importantes manifestaciones culturales que los africanos y luego sus descendientes lograron mantener bajo las ‘formas cristianas’, están los diferentes tipos de cantos rituales, los versos, las glosas y alabanzas”. Este sincretismo cultural está presente en *Juyungo* en la historia sobre el origen del monstruo por excelencia de la mitología local, la Tunda, una criatura con raíces en el folclore africano pero desarrollada en suelo esmeraldeño:

Según las Sagradas Escrituras, la tunda fue, en el tiempo en que los animales hablaban, uno de los ángeles preferidos del Señor; pero por desobedecer la voluntad del Todopoderoso, cayó en este valle de lágrimas

para castigo de ella misma y de los niños malos. En cambio, no falta gente ignorante que dice que es una madre que mató a su hijo y lo anda buscando hasta el día del Juicio Final. (130)

Por lo tanto, es evidente que, al igual que en el resto de las comunidades afrodiaspóricas, al incorporar tradiciones orales de otras culturas, como la hispana y la mestiza, en este caso, la tradición oral afroesmeraldeña evolucionó hacia una nueva modalidad cultural que, pese a distanciarse de lo puramente africano, aún conserva rasgos de dicho origen.

La filosofía bantú defiende también la relación armoniosa entre las personas (parte del Muntu) y la naturaleza o Kintu (Miranda 2004, 28). Esta cosmovisión está presente en la tradición oral del pueblo afroesmeraldeño, como se observa en la leyenda de un espíritu que se asegura de que los pescadores capturen solamente lo que necesitan para vivir y mantener así el equilibrio natural llamado el Riviel (Montaño 2022, párr. 2). Lo que explica que algunos seres sobrenaturales del folclore esmeraldeño sean vistos como protectores de la naturaleza. Adicionalmente, el sistema filosófico bantú considera que los seres humanos son dueños del *nonmo* o palabra creativa, lo que explica la relevancia de la tradición oral entre los afrodescendientes del Nuevo Mundo, incluidos los afroecuatorianos.

Un elemento significativo de la literatura oral afroesmeraldeña es la décima, su forma poética más importante y practicada. Según Jean Muteba (2014), hay dos tipos de décima: décimas sobre lo divino (*divine matters*) y décimas sobre lo humano (*human matters*). Las décimas sobre lo divino son “recited in four different contexts: funerals for adults (*alabados*), funerals for children (*chigualos*), Saints’ day celebrations (*arrullos*), and as protection against ghosts or forest spirits” (18), mientras que las décimas sobre lo humano recuerdan eventos históricos, como la Revolución Liberal ecuatoriana, donde los afroesmeraldeños fueron los principales combatientes, o informan sobre asuntos amorosos, problemas sociales y políticos, y otros eventos de la vida cotidiana. Las décimas también muestran el uso particular del castellano por parte de los afroecuatorianos, como Ortiz muestra en el siguiente pasaje de *Juyungo* en el que los personajes se reúnen en una fiesta y, además de recitar décimas, bailan y cantan canciones:

Hubo décimas de letras variadas y anónimas, inspiradas en extrañas fuentes, que desconcertaron a Angulo, ya apaciguado. En ellas aparecían confundidas figuras y hechos históricos: Carlomagno con sus doce pares de

Francia; Pedro el Cruel llamado también el justiciero; la toma de Constantinopla y guerras entre moros y cristianos; todo salpicado de formas dialectales [...] Cantaba ahora un negro de ancha cara y pequeños ojos astutos, canciones aprendidas acaso en Najurungo, tal vez en Concepción. (173)

Aunque las décimas siguen un patrón español, para García (2002, 19) “la décima fue recogida por los africanos en América y luego acoplada a la forma que la conocemos ahora”, y su estilo “refleja el espíritu africano, y muchas veces se emplean temas tradicionales africanos” (1984, 33). Es decir, su concepción y marco referencial son afro. En cualquier caso, las décimas muestran que los afrodescendientes de Esmeraldas son dueños de una rica tradición cultural.

TRADICIÓN ORAL AFROESMERALDEÑA E IDENTIDAD ETNOCULTURAL EN *JUYUNGO*

Algo que Adalberto Ortiz hace genialmente en *Juyungo* es explorar la identidad afroecuatoriana en forma de manifestaciones culturales como la música, la danza, los mitos, la medicina popular y, sobre todo, la tradición oral. Para entender cómo lo hace, en primer lugar, es necesario tener en cuenta que los afrodescendientes en las Américas poseen una conexión con sus raíces y hogar ancestral (Palmer 2000, 216) presente en sus culturas que los hace conscientes de sus orígenes y les ayuda a estructurar su identidad. Esta conexión es informada a través de la tradición oral que, en este sentido, ha sido fundamental para los pueblos afrodiaspóricos desde el momento mismo de su secuestro de África, al darles la posibilidad de autoidentificarse en sitios donde todavía son vistos como extraños, lo que afirma su relevancia sobre otras expresiones culturales.

En su ensayo “Conceptos sobre la negritud”, respecto a la estrecha relación entre la negritud, que Ortiz (2014, párr. 3) entiende como la pertenencia a la cultura africana, y la tradición oral, afirma que:

La negritud [...] puede apreciarse poderosamente en estos tiempos, no solamente en las manifestaciones somáticas del mestizaje, sino también en cierta corriente cultural, literaria, y muy poderosamente en la música popular, en las creencias y supersticiones de los campesinos [...] Los poetas negros anónimos de Esmeraldas cantaban décimas populares, donde se entremezclaban personajes de la cristiandad y de la Historia de España, o los campesinos narraban cuentos simbólicos de animales y de hombres

valientes y fantasmas fabulosos, historias de contenido moral o picaresco, de origen africano en su mayoría.

Consecuente con estas palabras, en *Juyungo*, Ortiz utiliza décimas, canciones, hechos históricos y cuentos populares afroesmeraldeños para reivindicar a los afrodescendientes como grupo étnico y reafirmar su cultura y ascendencia. Por ejemplo, con respecto al origen de los afroesmeraldeños y su identificación racial, a través de la voz de uno de los personajes cuenta que “nuestra raza, es decir nuestros antepasados, no eran naturales de estas tierras” sino “De un lejano continente que se llama África” (151). Más adelante, recordando su pasado de esclavo, uno de los personajes relata:

[E]n un tiempo los negros fueron esclavos de los blancos, quienes los compraban y vendían como animales, para hacerlos trabajar de un extremo al otro del día [...] Algunos negros huían a las montañas, pero allá les daban caza con perros, y después los mataban simplemente, o los azotaban y torturaban [...]. (151-2)

Y en otro pasaje de la novela, uno de los personajes canta “Esclavo soy, negro nací, negra es la suerte para mí” (71), demostrando que la experiencia de la esclavitud está fuertemente arraigada en la memoria colectiva del pueblo afroecuatoriano y es parte de su identidad.

Aparte de estos acontecimientos históricos, que enseñan a los afroesmeraldeños sobre el origen de sus antepasados y su pasado esclavo, en *Juyungo*, la oralidad les instruye sobre el establecimiento de los palenques y el cimarronaje,⁷ es decir, cómo sus descendientes lucharon para mantener su libertad contra los intentos de los españoles de someterlos bajo su dominio hasta, por lo menos, inicios del siglo XVII (García 2020, 26), como se describe en las siguientes líneas: “Mucho más tarde, cuando la zona fue pacificada, los blancos españoles que había por aquí, y los mismos mestizos, los fueron cogiendo poco a poco como conciertos, que daba casi lo mismo que ser esclavos” (152), y sobre su intensa participación en las guerras revolucionarias, como la Revolución Conchista, en la que el comandante negro Lastre luchó “como los machos y los libres” y “Luego se enroló en el ejército Liberal del Viejo Eloy Alfaro, y cuando este fue asesinado, se alzó con Carlos Concha” (51). Estas acciones de resistencia y heroísmo de sus antepasados se mencionan y celebran a menudo

7. Cualquier forma de oposición y resistencia a la esclavitud practicada por los esclavos africanos en las Américas, especialmente la fuga de manos de sus amos (Ortiz 2020, 136).

en la novela porque recordarlas permite a los afrodescendientes fortalecer sus valores y conciencia étnica. Un claro ejemplo de esto es el hecho de que debido a su historia de lucha constante por la libertad, los afroesmeraldeños han adquirido un carácter rebelde y valiente conocido como “actitud cimarrona” (León 2017, 156), que los identifica y los hace verse a sí mismos como los descendientes de un “puñado de valientes que desafió al sistema [...] ejemplo de valentía y resistencia” (Padilla y Montaña 2018, 77), y, por eso, en todo el país son tomados como ejemplo de lucha por la libertad.

En esta misma línea, las décimas compuestas o cantadas durante y antes de la batalla, narradas en la novela, resaltan la valentía y el espíritu indomable de los afroesmeraldeños heredados de sus antepasados cimarrones. Así, cuando el protagonista va junto a otros soldados afroesmeraldeños a luchar contra los soldados peruanos, recuerda la vieja canción de guerra de los negros que lucharon junto al general Concha y canta: “Carlos Concha e’ mi papá, bajao del infinito, si Carlo Concha se muere, el negro queda solito. ¡Aayayá aea! ¡Ya papaya y la badea!” y “Alfaro trujo un cañón de la misma Inglaterra, que cada vez que dispara, hace temblar la tierra. ¡Ayayaay, guacuco! ¡La escopeta y el trabuco!” (205). Sin embargo, con relación a estas canciones, Ortiz declara en la novela que “Para la mayoría, aun para el mismo Lastre, el caudillo Concha no significaba ni con mucho, un símbolo de redención de la raza; pero como la letra así decía, y así la había aprendido, la repetía textualmente” (205). Esto demuestra que, así como en la vida real, el personaje de la novela aprendió la canción a través de sus padres y parientes mayores, repitiéndola luego de memoria porque las historias sobre los afrodescendientes que lucharon valientemente por la libertad y mejores condiciones de vida contadas en esta y otras canciones son parte de su memoria colectiva y de su cultura. Por otra parte, la mitificación de sus líderes en estas batallas históricas, como los mencionados Carlos Concha y el general Eloy Alfaro, observada en las décimas cantadas en *Juyungo*, fortalecen la naturaleza combativa, valiente y amante de la libertad de los afroesmeraldeños. Estos ejemplos demuestran que la tradición oral y otras manifestaciones culturales preservan y enriquecen estos valores que han forjado la identidad afroesmeraldeña.

En otro aspecto, Pabón (2016, 102) argumenta que la literatura oral afroesmeraldeña es rica en “saberes ancestrales sobre el manejo de semillas, flora, fauna y todos aquellos conocimientos y saberes heredados de las culturas africanas, recreados en América y acumulados en cientos de años de vivir en armonía con la naturaleza”, que es descrito en *Juyungo* cuando una serpiente muere de

uno de los personajes y el más anciano de la comunidad le “colocó un emplasto de hierbas que él personalmente salió a buscar y que era un secreto de curanderos” (154), y cuando dos de los personajes se adentran en la selva para recolectar tagua, evitan acercarse a animales y plantas venenosas aplicando el conocimiento que aprendieron al escuchar historias sobre la selva y sus peligros, y uno de ellos declara que “Pa andá en el monte hay que sabé muchos secretos” (144).

En *Juyungo*, el conocimiento popular también se transmite a través de dichos como “hijo de tigre sale pintao, y el hijo de la culebra se arrastra” (135), haciendo alusión a algunos valores o hábitos que los afroesmeraldeños creen que se adquieren dentro del círculo familiar dependiendo de cómo los padres crían y educan a sus hijos. Además, en la tradición oral afroesmeraldeña, como se observa en la novela, existen fábulas de animales que se cuentan principalmente a los niños para enseñarles los valores y la conducta moral de su pueblo, como los cuentos del inteligente tío conejo que a menudo supera con su astucia al fuerte y feroz tío tigre, enseñando así que la inteligencia es más valiosa que la fuerza bruta y otros valores y virtudes apreciados por los afroecuatorianos. Ambos casos demuestran la función educativa de la tradición oral entre los afroesmeraldeños, y dado que este conocimiento y su práctica son exclusivos de ellos, refuerza su sentido de pertenencia e identidad.

Los cuentos populares son otro componente de la tradición oral de los afroecuatorianos que da forma a su identidad etnocultural. Suelen ser sobre brujería, héroes, amor, difuntos, tribulaciones de la vida cotidiana y leyendas como la de la Madre del agua⁸ narrada en *Juyungo*, que dentro de la cosmovisión de los afroesmeraldeños explica las inundaciones masivas de los ríos y, por ende, el respeto hacia la naturaleza y su gran poder creador y destructor como uno de los rasgos propios de su cultura:

[L]a madre del agua era una descomunal serpiente de siete cabezas [...] Cada cincuenta años, la madre del agua, más gruesa que cualquier tronco de la jungla, hacía su salida al mar. Pero como para poder viajar, necesitaba mucha agua, hinchaba los esterones y los arroyuelos hasta el máximo límite. Arrancaba los árboles y los matorrales, y arrojándose a la gran creciente

-
8. Aunque la Madre del agua (*Mother Water* en inglés, y *Mami Wata*, en inglés pidgin), es una deidad de los ríos, lagos, mares y otras masas de agua venerada en varias regiones de África y por la diáspora africana en las Américas (Drewal 2008, 60), en la novela, Ortiz parece referirse a una leyenda indígena sobre una colosal serpiente llamada Yacumama (del quechua *yaku* y *mama*), que significa “madre del agua”, la cual habita los ríos y lagunas de las selvas de Perú y Ecuador (Fandom.com).

del río Esmeraldas, se sumergía bajo ellos, y así escondida, bajaba al Gran Océano, para juntarse con sus amantes [...] Lastre tenía el alma llena de la madre del agua [...] Desde el barranco contemplaba mudo y solo el desenfreno del agua [...] Desde la prolongada ventana, Antonio se sentía también absorbido por la gran creciente. (136-7)

En otro orden de cosas, en su libro *The Concept of Négritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor* (1973, 118), Sylvia Washington-Ba señala que en la tradición africana no hay diferencia entre poesía y música. Lo mismo sucede en la cultura afroesmeraldeña, como se observa en *Juyungo* en un capítulo entero dedicado a la marimba⁹ y su importancia social para los pobladores. Las décimas cantadas por los afroesmeraldeños para acompañar esta música son parte innegable de su identidad etnocultural, como se puede apreciar en el caso de uno de los personajes de la novela que “Sabía décimas y cantos regionales. Aprendía canciones populares y deformaba su música original, dándole un inconfundible acento negroide” (58), “acento negroide” refiriéndose aquí a lo que caracteriza a los afroecuatorianos y es específico de ellos. La novela también presenta otro tipo de canciones que usan décimas y se cantan en diferentes ocasiones, como las que acompañan rituales religiosos fúnebres como los alabos y los chigualos. Estas ceremonias tienen sus raíces en la creencia de que el espíritu de los muertos vaga hasta que encuentran su camino hacia la paz eterna, que tiene su origen en la noción del Muntu de sus antepasados africanos, como se describe en el siguiente pasaje:

En un cerro distante, al otro lado, una rara luz ardía con intervalos largos, como suspendida [...] Esa es la huaca¹⁰ del viejo Marcelino, que arde cuando se le antoja. Hasta ahora el pobre no encuentra un valiente que se la saque para salvar su ánima del purgatorio. (162)

En *Juyungo*, estas ceremonias fúnebres (alabos en el caso de los adultos, y arrullos en el caso de los niños), exclusivas de los afroecuatorianos, se realizan cantando décimas acompañadas de música para ayudar a que el alma de sus seres queridos logre el descanso eterno, como sucede cuando fallecen el pequeño hijo de Ascensión y don Clemente. Ascensión oyó “un arrullo de chigualo. No se podía apreciar lo que cantaban; pero era un lamento de ritmo lento, mez-

9. La música y el baile de marimba son expresiones culturales de los afrodescendientes del Pacífico Sur colombiano y la provincia de Esmeraldas en Ecuador.

10. Un tesoro oculto, generalmente bajo la tierra.

clado con el chas-chas de los guasás y el tun-tun de los cununos” (181). En el alabao de don Clemente, los asistentes a su funeral y sus familiares cantaban así: “En la mitad de esta casa, hoy me han venido a velá, y por ser la última vez, ay, véngame a acompañá” (177) para despedirlo en su camino al otro mundo.

Por último, *Juyungo* retrata la práctica de contar leyendas, que son la continuación del folclore de África Occidental, como la Tunda, mencionada anteriormente, sobre cuyo origen el mismo Ortiz argumenta que “some monsters of the African jungle have been transferred to this continent, such as la Tunda in Esmeraldas [...] which is similar to the Bantu legend of Quimbungo” (en Howes 2013, 51). Dada su procedencia, estos mitos y leyendas son exclusivos de los afroecuatorianos y, por lo tanto, uno de los marcadores de su identidad cultural.

Resumiendo esta sección, en *Juyungo*, la oralidad es una fuente de información cultural e histórica esencial para los afroesmeraldeños, la cual funciona como una herramienta para aprender y preservar sus tradiciones y creencias y saber quiénes son. Es una forma de establecer, afirmar y construir su identidad, porque es una cultura compartida, y practicarla a través de la narración de cuentos populares y leyendas, o el canto de poemas sobre diversas situaciones, significa reclamar esa identidad. La reivindicación de experiencias pasadas y de su origen africano expresados a través de la oralidad confirma que su práctica aporta un componente ideológico que permite la afiliación e identificación etnocultural de los personajes descritos en la novela.

CONCLUSIÓN

Se suele pensar en la tradición oral como algo atrasado, primitivo y anticuado, cuya práctica se limita a los habitantes añosos de las comunidades rurales. No obstante, su papel es mucho más trascendental de lo que imaginamos, según se observa en obras literarias como la analizada en este artículo. Así, el breve estudio de la novela *Juyungo*, de Adalberto Ortiz, llevado a cabo, revela que la inclusión de la tradición oral en sus obras es una práctica común entre los escritores afroecuatorianos, no solo como pieza estructural y de soporte contextual de sus narrativas, sino también como elemento formador de la identidad de los personajes, porque, como se argumentó previamente, almacena y acarrea consigo el conocimiento y los valores culturales que hacen posible la identificación etnocultural.

Juyungo se alimenta de las historias, leyendas y mitos que su autor escuchó de boca de sus coterráneos esmeraldeños a lo largo de su vida, lo que se refleja en las historias, fábulas, cuentos, leyendas, dichos, décimas y canciones que Ortiz utiliza para presentar al Ecuador y al mundo los diversos aspectos de la vida de los afrodescendientes de la provincia de Esmeraldas, incluyendo el rol de la tradición oral en la construcción de su identidad cultural. Por lo tanto, en *Juyungo*, recitar décimas, cantar canciones, contar historias y leyendas es un acto de autoidentificación y proclamación de afroecuatorianidad. La oralidad, como se describe en el texto, permite la construcción de la identidad de los afroecuatorianos de las siguientes maneras:

1. Dándoles a conocer su historia, orígenes y raíces culturales, lo que a su vez les permite identificarse con sus antepasados.
2. Reivindicando las tradiciones, costumbres, creencias y cosmovisiones heredadas de sus ancestros africanos que los diferencian del resto de los ecuatorianos.
3. Destacando el espíritu valiente, el respeto por los mayores, la lucha contra la adversidad y otros valores que son fundamentales para ellos.
4. Recordándoles la relación armoniosa con la naturaleza que siempre ha distinguido a los afrodescendientes, y que heredaron de las cosmogonías africanas como la bantú.
5. Proporcionándoles conocimientos ancestrales cuya práctica es propia de los afroecuatorianos, tales como la curación con hierbas y el conocimiento de los animales y plantas de la selva.
6. Otorgándoles una comprensión ideológica de su identidad etnocultural que les permita proclamarla y sentirse orgullosos de ella.

En pocas palabras, en *Juyungo*, la tradición oral sirve a los personajes afroecuatorianos para saber quiénes son y de dónde vienen, y para entender su idiosincrasia e identificarse como parte de una comunidad única y diferente, pero tan ecuatoriana como el resto de grupos étnicos del país. Por consiguiente, más que la voz de los afroesmeraldeños, la tradición oral es la piedra angular que sostiene su identidad etnocultural. ✨

Lista de referencias

Arocha, Jaime. 2009. "Homobiósfera en el Afropacífico". *Revista de Estudios Sociales*, n.º 32: 86-97. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=81511766007>.

- Assmann, Jan, y John Czaplicka. 1995. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, n.º 65: 125-33. <http://www.jstor.org/stable/488538>.
- Drewal, Henry John, et al. 2008. "Mami Wata: Arts for Water Spirits in Africa and Its Diasporas". *African Arts*, n.º 41: 60-83.
- Dundes, Alan. 1984. "Defining Identity through Folklore (Abstract)". *Journal of Folklore Research*, n.º 21 (2/3): 149-52. <http://www.jstor.org/stable/3814550>.
- edmolin657. 2008. "Adalberto Ortiz". *Dlettersandpoems* (23 de septiembre). <https://edlettersandpoems.wordpress.com/tag/juyungo/>.
- Estupiñán, Nelson. 2002. "Proceso de la literatura afroecuatoriana". En *Literatura afroecuatoriana: homenaje a Nelson Estupiñán Bass*, editado por Alfonso Monsalve. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana/Letras del Ecuador, 15-27. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/18874/2/CCE-LDE-N184-2002.pdf>.
- Fandom. "Yacumama". *WikiElBestiario*. Accedido 4 de agosto de 2023. <https://el-bestiario.fandom.com/es/wiki/Yacumama>.
- Fuentes, Carlos. 2011. *La gran novela latinoamericana*. https://www.academia.edu/26812003/Carlos_Fuentes_La_gran_novela_latinoamericana.
- García, Juan. 1984. "Poesía negra en la costa de Ecuador". *Desarrollo de Base*, n.º 1 (8): 30-7. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5291>.
- . 2002. *Cantando a la salud: recopilación de arrullos, décimas y versos de las poblaciones negras del Norte de Esmeraldas*. Esmeraldas: CECOMET. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5160>.
- . 2011. "La cultura afroecuatoriana en Esmeraldas". *Vidadelacer* (1 de junio). <http://www.vidadelacer.org/index.php/comisiones/vr-afro/1043-la-cultura-afroecuatoriana-en-esmeraldas-una-aproximacion>.
- . 2020. *Cimarronaje en el Pacífico Sur*. Quito: Abya-Yala. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7346>.
- Hidalgo, Laura. 1987. "Literatura oral popular del Ecuador: las décimas esmeraldeñas". *Afro-Hispanic Review*, n.º 6 (1): 19-26. <https://www.jstor.org/stable/23053954>.
- Howes, Rebeca. 2013. "Antonio Preciado and the Afro Presence in Ecuadorian Literature". Tesis doctoral, University of Tennessee. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/1735.
- Hoy Noticias. 2003. "Juyungo es un clásico de la literatura castellana". *Hoy.com* (4 de febrero). <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/juyungo-es-un-clasico-de-la-literatura-castellana-136769.html>.
- INEC. 2010. "Resultados del censo 2010 de población y vivienda en el Ecuador: Fascículo provincial Esmeraldas". *INEC, Ecuador en cifras*. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/esmeraldas.pdf>.
- León, Edizon. 2017. "Lectura crítica de la historia de los cimarrones de Esmeraldas (Ecuador) durante los siglos XVI-XVIII". *Historia y Espacio*, 13 (48): 149-78. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/11716/lectura%20critica%20de%20la%20historia.pdf?sequence=1>.

- Mansilla, Sergio. 2006. "Literatura e identidad cultural". *Estudios filológicos*, n.º 41: 31-143. <https://www.redalyc.org/pdf/1734/173414185010.pdf>.
- Miranda, Franklin. 2004. "Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, hacia una narrativa afroecuatoriana". Tesis de maestría, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108807/Adalberto-Ortiz-y-Nelson-Estupi%C3%B1%C3%A1n-Bass-hacia-una-narrativa-afroecuatoriana.pdf?sequence=4>.
- Monsalve, Alfredo, ed. 2002. *Literatura afroecuatoriana: homenaje a Nelson Estupiñán Bass*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana / Letras del Ecuador.
- Montaño, Juan. 2017. "'Juyungo', setenta años y un después". *Rebelión, Cultura* (3 de mayo). <https://rebelion.org/juyungo-setenta-anos-y-un-despues/>.
- . 2022. "Mitología afropacífica: estrategia para liberar la subjetividad". *Rebelión, Cultura* (3 de febrero). <https://rebelion.org/mitologia-afropacifica-estrategia-para-liberar-la-subjetividad/>.
- Muteba, Jean. 2014. *Blackness in the Andes: Ethnographic Vignettes of Cultural Politics in the Time of Multiculturalism*. Nueva York: Palgrave MacMillan. <https://link.springer.com/book/10.1057/9781137272720>.
- Ojaide, Tanure. 1992. "Modern African Literature and Cultural Identity". *African Studies Review*, n.º 35 (3): 43-57. <https://doi.org/10.2307/525127>.
- Ortiz, Adalberto. 1972. *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*. Barcelona: Salvat.
- . 2014. "Conceptos sobre negritud". *El Telégrafo, Cartón Piedra* (17 de marzo). www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/34/conceptos-sobre-negritud.
- Ortiz, Pedro Lebrón. 2020. "Teorizando una filosofía del cimarronaje". *Tabula Rasa*, n.º 35: 133-56. <https://doi.org/10.25058/20112742.n35.06>.
- Pabón, Javier. 2016. "Ora-literatura afroecuatoriana: narrativas insurgentes de re-existencia y lugar". *The Latin Americanist*, n.º 60 (1): 95-113. <https://muse.jhu.edu/pub/12/article/705849/pdf>.
- Padilla, Isabel, y Juan Montaño. 2018. *La palabra está suelta: homenaje a Juan García Salazar*. Quito: Abya-Yala. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6161/1/Garcia%2c%20J-10-La%20palabra%20esta%20suelta.pdf>.
- Palmer, Colin. 2000. "Defining and Studying the Modern African Diaspora". *The Journal of Negro History*, n.º 85 (1-2): 27-32. <https://doi.org/10.1086/JN-Hv85n1-2p27>.
- Walsh, Catherine, y Juan García. 2015. "Writing Collective Memory Despite State: Decolonial Practice of Existence in Ecuador". En *Black Writing, Culture, and the State in Latin America*, editado por Jerome Branche. Nashville: Vanderbilt University Press, 253-66. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5180>.
- Washington-Ba, Sylvia. 1973. *The Concept of Négritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor*. Princeton: Princeton University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt13x19xb.1>.

Tres poetas a seguir*

Three poets to follow

POEMAS INÉDITOS

CECILIA MIRANDA

I

Un instante de ver tu mirada casi virada
fija en la superficie húmeda.
Otro sentirte y sentirme cómoda en mi pecho inmerso.
Estas pupilas confluyen desde la orilla del aire.

Me revelaste que la palabra se desplaza y se disuelve con reiteraciones.
Me revelaste cuánto cuesta callar: el puño.
Me revelaste cuánto cuesta callar: el ascensor.
Me revelaste cuánto cuesta callar:

* Durante los últimos tres años, el laboratorio de poesía —que la Maestría de Literatura de la Universidad Andina Simón Bolívar (en la persona de Leonardo Valencia) ha tenido la gentileza de encomendarme— ha trabajado en un esfuerzo cooperativo y dialógico para potenciar la inteligencia creativa de muchos estudiantes (algunos ya destacados escritores). Los tres estupendos autores convocados para este *dossier* son una muestra del talento que, desde el laboratorio, he tratado de dinamizar, pero también evidencian las diferentes perspectivas estéticas que coexisten en el espacio de la maestría y de la poesía contemporánea. *Juan José Rodinás*.

¿Te ocupé con una jarra tuerta?
Dijiste que la distancia podía sedimentarse.
O no: evaporarse.
Yo te leía sobre esas gotas dulces,
agitaba el seno,
levantaba minerales,
quebré dos cuencos y
solo una vez acerté.

Todavía maniobro con tus pasos aéreos y el agua mecedora.

Quiero ser yo quien dispare.
Cada escucha, cada palabra
nacerá de mi calma cultivada a machetazos.

II

Observo cómo llega alguien y me enseña palabras.
Esas palabras delinear y se tornan hachas insípidas.
Delinean la filosofía caída de recreos,
gritos cortos que aparecen como camiones de basura.
Dónde pondré la basura —me pregunto cuando alzo el hacha.
Quién me dará un instrumento más puntiagudo,
una fila de canciones atroces.
Ese dedo que cae sobre la letra que empieza a sangrar.

III

Cuando estuve en una posición supina,
supe que ya no existía una sola imagen de la cordura.
El cémit revela ahogos y caídas.
Supe de aquel círculo donde se elongaba un pozo.
Me rehúso a incluir a otros en este juego
de quién ofrece una composición.
Es un límite en el que no alcanzo a posar una mirada.
La palabra y la conciencia están cruzadas y no se disuelven.
El críptico se despide en una fotografía movida.

IV

Casi todos los días
espero acostada sobre una línea de partida.
El ruido ilumina el recorrido
de pasos mentales y sombras del pensamiento.
¿Cuál es el peso del silencio?
Esta mañana perfora la idea de caminar.
Más luces son el retorno a la senda
de piedras, de Pedro, de palabras.
Ando con dos, una, tres, cuatro-cinco patas,
con un solo dedo meñique.
Ando cuando estoy quieta
en cualquier línea de partida.

V

Om

La m y el sonido de m-a-m-a fundaron el universo lingüístico. Los labios en a-u-m nacen de un dios tetrafacético: cada letra es una cara y la última es el silencio. En el silabario devanagari, se escribe **ॐ**.

En un video de 2016, mi sobrino de seis meses abre y cierra la boca. Juega con sus labios y se sorprende de cómo estos rebotan mientras bota aire. M-a-m-a. Empieza curioso. MamaMaMa continúa. MAHmahMahh termina llorando. ¿En qué estaba pensando?

M está en María también, el nombre de las latinoamericanas. El nombre que en un punto empecé a ocultar porque a mi mamá se le ocurrió llamar-nos a las tres María. Y había otras seis Marías en mi clase. Imagínense cuando me enteré de que María se dividía en millones.

Om es fácil y común también para meditar, obvio. El sonido es un ancla mayor. Y la Tierra tiene una resonancia que nadie escucha y se puede recordar.

FELIPE ESPÍN

x5

Tres días que no he tomado el sol,
mi percepción horizontal me apuñala.
Espacio, cierto tipo de oro, producto de cambio.

Aversión al crecimiento de mi propia especie,
me reproduzco a través de objetos
(forma de reproducción aún no estudiada por la biología),
me multiplico en bolsas de plástico, cartones, tickets y recibos,
doy a luz espumaflex, escribo un diario hecho de facturas,
mi descendencia vive apilada en una esquina,
y envolturas de comida para llevar llenan el basurero:
son mi aborto.

Cuando me levanto
mi sentido de la amplitud se impacta contra las paredes y el techo.
Mi casa de 4x4x4.
No. Una casa está hecha de espacio. Yo no tengo una casa.

Me duelen las piernas sin haber caminado.
Es mejor una pantalla abierta que dilata el mundo de una pared cerrada,
sustituta sin tacto y sin olores.

Videojuegos de mundo abierto, especie de melancolía.
Fondo, especie de futuro perdido.
Ventanas, capitalización del sol.

x8

Por fuera, en realidad no hay mucho que decir
50 preguntas acerca de mí
Live respondiendo sus preguntas
ese momento existe

Deshago, y deshacer es mi manualidad
compras estándar, compras extravagantes,
todo para desenvolver
un hijo, un florero, una casa con piscina
no importan tanto después de que se los muestra

Acabo de entender que mi vida es un formato
y por eso cuando me pedían en el colegio que escribiera una autobiografía
no sabía qué decir
nada era especial

Así que compro las cajas, las envolturas,
voy a la sección de tipos de papel

uno para el exterior otro para adentro
compro las fundas con bolitas de aire
me visto con pliegos de fibra natural
fibra papel celofán papel kraft confeti
confeti confeti confeti
me pego cinta en los bordes
this side up
bolitas de espumaflex rellenan los espacios
para una
experiencia premium

esta es mi prueba, la manera en la que existo:
algo me dice que debo decirme a mí que yo valgo
cuando estoy solo, no lo entiendo

no puedo existir en otro formato ni tener una autobiografía
todo está listo para el próximo video
unbox myself

x13

Manuales baratos de Historia
para escuelas baratas y para escuelas caras.
La diferencia es que una de los dos se cree mejor.

Tarea: el taller de la página 136
Imaginar la vida en el futuro
después de 100 años.

Nombre: Faraón Love Shady
Segundo “B”

Red flag
los pueblos para quienes solo importa la tecnología
K. Le Guin, 1976

Plástico.
La guillotina de especies nunca regidas por aristocracia.
Plástico.
Cuando un dedo me toca no lo siento en la piel
Plástico.
solo debajo mi sangre intuye un contacto exterior
Plástico.
Idea de supermercado para una
experiencia premium.
Plástico.
Definición de amor para llevar.
Plástico.
Piel de mi piel, células de mis células.
Plástico.
Dos cucharas que bailan en la lluvia acumulada.
Plástico.
Tanto tiempo me he alimentado de ti
que aquí está mi inmortalidad:
en mi carne muerta.

LA CERDA
(fragmento)

SARA MONTAÑO ESCOBAR

Esto no te dolerá tanto como a mí
si lo lees despacio.

Si lo lees cuando frotras crema en tu vientre plano.

Si lo lees después de contar cien abdominales y en tu pecho firme
una mosca se frote las patas.

Si lo lees y en la balanza el peso no grita “Gorda”

(mujeres delgadas no cancelen este poema
como a la canción de Taylor Swift).

Pero, si tu vientre abultado cuelga como una masa de harina y aplasta tu vagina.

Pero, si al verte al espejo, sostienes con alfileres la carne que sobra de tu espalda.

Pero, si el chico que amas es el mismo que te dibujaba como un círculo,
entonces, sabes de qué te hablo.

Eres un animal redondo y con rabia que al mirar las revistas de moda, entendió
que un cuerpo que sobrepasa los kilos de la norma, debe amputarse la piel para
sentirse amada.

Eres un animal asustado que se esconde al fondo de una habitación llena de
gente para que tu sobrepeso no estorbe

la mirada de las chicas altas y delgadas
que piensan en *Kendal Jenner*
como ejemplo de sentirse cómoda con lo que eres.

Eres un animal que llevaba en la chompa (de manera literal no metafórica)
las etiquetas que a las chicas flacas les causaban gracia, mientras en el recreo,
todas decían en voz alta

todas decían sin vergüenza
todas decían con miedo
de lo horrible que sería ser alguien como tú.

Y todas reían

y todas se medían con cinta métrica la cintura de avispa hambrienta
y todas, en silencio, se lamentaban no tener menos de sesenta centímetros.

Porque así es más fácil ser deseada.
Porque así es más fácil ser admirada.
Porque así es más fácil ser una chica de portada.
Porque así el rector del colegio no se ríe
cuando le muestras los papeles
que dicen que eres un elefante
una orca
una ballena.

Porque todos se equivocan.

Porque tú eres una cerda.

Una cerda que busca los residuos de los otros para que el odio que llevas en los calzones, entre los kilos de las piernas, no te pese tanto.

Porque así no te atiborras de comida mientras sueñas que una hada madrina te convierte en la princesa de tu horrible cuento.

Porque cuando ves mujeres gordas en las películas siempre están riendo, intentando complacer a los otros, y nunca son hermosas.

Siempre es extraño que alguien llegue a amarlas.

Siempre es un acontecimiento que alguien desee una vida a su lado.

Porque jamás pudiste entender cómo Bridget Jones pesando sesenta kilos era una mujer pasada de peso.

Y llega el día en que escuchas con atención lo que te repites antes de salir con una máscara:

Te dije que no comieras tanto te dije que ese pantalón te hacía abultar el melón que tienes por estómago te dije que no te metieras en esa fila así esa mujer narizona no hubiera dicho que ibas a aplastarla te dije que si agachabas la cabeza para la foto tu papada aparecería como una extremidad fantasma te dije que no comieras rápido para que tus colegas no te digan qué buen apetito tiene (elija nombre de mujer más diminutivo) te dije que lo hicieras en la posición del misio-nero así no pensabas en cómo cuelgan tus rollos y tal vez solo tal vez podías tener un orgasmo.

Pero, eso no te convierte en ese animal que se arrastra en el barro de tu propia miseria. No.

**JUAN JOSÉ RODINÁS,
*Fantasías animadas de ayer
y alrededores,***

Quito, Pontificia Universidad Católica
del Ecuador, 2021, 98 p.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.10>

Escrito desde el ritmo interior de la prosa, desde la respiración natural del habla, *Fantasías animadas de ayer y alrededores* (2022), de Juan José Rodinás, puede leerse como una autobiografía poética o, mejor dicho, como un *Bildungsroman* en clave poética, pues relata el proceso de formación y aprendizaje vital del hablante lírico, descontado el ingrediente ficcional que importa toda autobiografía y, por supuesto, fuera de cualquier prurito documental y cronológico. Si atendemos a los títulos de esos tres capítulos que lo conforman podemos ver que el itinerario existencial del poeta va desde el microuniverso fantástico elaborado dentro de la casa algo inhóspita de la infancia (“La inagotable estación de los trenes imaginarios”), para abrirse gradualmente a su entorno social, comunitario, barrial (“Un barrio de animaciones imprevistas”), hasta cap-

tar la inmensidad del mundo con sus cimas y abismos en el episodio final: “El niño que rebasó el filo del acantilado (no caerá hasta que mira abajo)”, cuyo momento cenital en un sentido estético, pero también astronómico y cinematográfico, se encuentra quizá condensado en ese hermoso pasaje:

Si alguien mirase las cosas desde el cielo, ¿qué vería?

la superficie terrestre, dos novios que se dan la mano en un suburbio industrial, las 9 de la noche de un jardín donde croan los sapos y los grillos se duermen. Caen gotas sobre las ventanas de una camioneta deportiva.

Al lado, entre parcelas de terreno, varias mujeres ríen:

Susana, madre, 39 años; Greis, abuela, 67; Cora, hija, 14.

Ellas están presentes en una casa vieja y eso verá el gavilán

o la cámara de algún satélite con su ojo secreto. Si se aleja, verá un punto negro, una mancha lacrada, una zona irreal.

O verá un niño y un corazón que festeja el campeonato de un equipo que descendió hace veinte años.

Me pregunto: ¿esto es un viaje al pasado o al futuro, o al futuro que ya es pasado, o una visión del futuro

como pasado? Lo que está en juego es, justamente, el ayer y sus alrededores. Es decir, ese pasado expandido, cuyas adyacencias se extienden en el tiempo, hacia adelante y hacia atrás, ahí quizá estribe el secreto y la paradoja que guarda el título. Aquí el tiempo ocurre de otro modo (“un complejo deportivo / donde alguien practica taekwondo desde hace siglos o minutos”, dice el locutor lírico), no el tiempo cíclico, de la repetición eterna, sino más bien un tiempo que se realiza en las porosas fronteras entre lo sincrónico y diacrónico, entre el hecho que ocurre en el instante y su evolución en el futuro. Entonces, el fragmento anterior no solo da cuenta de la apertura cinemática de la poesía de Rodinás, sino de cómo opera su percepción de la realidad fenoménica, abordando simultáneamente múltiples planos espacio-temporales, configurando al mismo tiempo un cronotopo y una *heterotopía* tan fascinantes como delirantes. Pues, en muchas páginas de este libro, Bajtín y Foucault parecen trabajar al unísono.

Fantasías animadas de ayer y alrededores es para empezar un canto, mejor aún, una balada melancólica sobre “la infancia perdida”, y “la infancia ganada”, a las que el autor dedica el libro. Es decir, un texto donde la infancia extinta es recuperada simbólicamente. Pero esa recuperación del pasado —como hemos empezado a ver— sucede a su manera, no es una evocación memoriosa del pretérito, sino que el emisor lírico recobra el pasado desde su entorno físico y emotivo actual, diríamos desde el presente de los objetos, o si se prefiere: desde un pasado iluminado por

la luz del tiempo indicativo. “Hay que estar en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen”, decía Bachelard en su inolvidable libro *La poética del espacio*. Eso, Rodinás parece saberlo de memoria. Ya el título es una apropiación apenas modificada de *Fantasías animadas de ayer y hoy*, el nombre de una serie de dibujos animados distribuida por la Warner Bros que al menos hasta la década de los 90 era muy popular entre los espectadores infantiles de la televisión nacional. (Nos referimos a los *cartoons* de Micky Mouse y Minnie, de Porky, de Tom y Jerry, etc). Es importante, destacar en el título el concepto de “animación”, pues si tenemos presente que la animación es la técnica que da sensación de movimiento a imágenes, dibujos, figuras, recortes, objetos, personas, imágenes computarizadas, etc., me aventuro a decir que en ese término está de algún modo cifrada la poética de Rodinás. Pues su poesía, particularmente, la poesía reciente, no es sino el arte de animar o activar el lenguaje para dar forma y sentido a un mundo hecho de fragmentos, o lo que es lo mismo, el arte de animar y significar el mundo a través del lenguaje.

Solo al final del poemario, en el “Epílogo”, nos enteramos de que la matriz visual, la fuente primaria de inspiración estaba en el *Viaje a la luna* (1902), de George Méliès:

El árbol derrama nieve roja sobre un charco
de sangre removida. Con una tijera
pequeñita, yo abro la escena
y mi ayudante llamado George Méliès,
cineasta en blanco y negro,

filma el corazón de una hormiga (desde dentro de mí).

¿Qué tenía que ver esto con todo lo anterior?

Un cohete en el ojo de la luna. Estamos esperando el fin del mundo en este viejo cine en las afueras de una ciudad perdida.

Otra vez aquí, es maravilloso constatar las conexiones espacio-temporales que entreteje el poeta cuando enlaza los orígenes del cine con lo que podríamos llamar el fin del cinematógrafo, es decir, la película proyectada en una de aquellas ya casi inexistentes salas antiguas.

Además, muchas de las atmósferas e inconóferas que transita el hablante rodinasiano, están construidas como planos cinematográficos, llenos de elementos visuales, auditivos, sensoriales, donde la composición del plano incluye a veces el *sound-track* del poema-filme:

Le explico al muchacho de trece años que fui alguna vez

que la vida es un lunes a mediodía en un restaurante donde suena Paul Anka, pero que este instante es domingo y hay una fiesta sin globos,

con personas que miran sus teléfonos a lo largo de un vagón que parece infinito.

La textura cinematográfica de la imagen es nítida, asistimos al desplazamiento de la mirada a manera de una toma donde los planos generales se alternan con los primeros planos y los planos-detalle, y en esa línea última de “personas que miran sus teléfonos a lo largo de un vagón que parece infinito”, incluso podríamos advertir una profundidad de campo orsonwelliana.

Pero, ojo, el lenguaje cinematográfico actúa al mismo tiempo como modelo de realización poética y como tema. Es decir, compromete el fondo y la forma. Uno de los poemas más sugestivo del libro se titula precisamente “Sueño con fotogramas de una película que jamás filmaré”, y dice:

Observo el rollo de mi película interior.
Mis ojos al revés trabajan sin descanso.
Mi cámara recorre el campo blanco
donde tú y yo estamos.

Así, podemos decir que la poesía de Rodinás es el conjunto de fotogramas de decenas de cortometrajes o de un extenso largometraje que, si no lo filmó, lo escribió. Rodinás no rueda, pero hace rodar las imágenes a través de las palabras. Su poesía es un surtidor incesante de imágenes heterogéneas que evoca tanto a los *collages* de los cubistas como los fotomontajes de los dadaístas berlineses, pero sobre todo nos recuerda a una operación de montaje cinematográfico. El mismo mecanismo de producción textual del poeta se asemeja al método documental de Dziga Vertov que creía en el poder omnívoro y omnisciente de la mirada para explicar el mundo, para descubrir su “verdad”, a través de la captación exhaustiva de imágenes. En ese sentido, uno de los textos capitales para entender la poética de Rodinás desde este enfoque cinético es “La cámara de Dziga Vertov sigue filmando sola” de su poemario *Kurdistán* (2016).

Todas estas hipótesis cinematográficas no olvidan, por supuesto, que esta “poesía de las cosas concretas”, como la autocalifica el mis-

mo Rodinás, dialoga, para empezar, con algunas vertientes de la poesía norteamericana del siglo XX. En ese sentido, su libro *Una cosa natural. 29 poetas norteamericanos* (2008), que recoge casi un centenar de traducciones de esos autores realizadas por Rodinás puede verse como la caja negra de su itinerario creativo, pues supone un importante registro de sus conversaciones poéticas. Dicho sea, entre paréntesis, la relación de los poetas ecuatorianos con la tradición angloparlante es bastante inusual. Desde la modernidad o el modernismo, la mayoría de nuestros poetas han suscrito más bien la tradición francesa y, sobre todo, la hispanoamericana. Así que la singularidad del proyecto poético de Rodinás quizá empieza en sus lecturas, en la elección de su ancestro poético. Importantes en su comprensión de la poesía son, sin duda, los poetas imaginistas, con Pound y Williams Carlos Williams a la cabeza, pero también la veta objetivista del célebre grupo de Black Mountain, y especialmente la “poética de la acción”, de la Escuela de Nueva York, es decir, una poesía que transforma la sintaxis pasiva de la comunicación ordinaria y de la poesía convencional en una sintaxis activa. Esto, sin olvidar su conocimiento a fondo de poetas del ámbito británico y estadounidense actual, su trato con el neobarroco latinoamericano de los 80, y especialmente su íntima relación con las escrituras “transtextuales” del siglo XXI (según el término propuesto por el poeta peruano Maurizio Medo).

El repertorio cultural del poeta, y su proyección intertextual, es de-

masiado grande y atraviesa toda su obra (desde Arnaut Daniel a Antonio Gamoneda —con una escala decisiva en Néstor Perlonger—; desde el Tao Te Ching hasta John Cage; de una composición barroca de Händel a una canción Fiona Apple —pasando por Miles Davis—; desde las vanguardias artísticas europeas y norteamericanas hasta la pintura de Jorge Velarde; de François Truffaut a Jim Jarmusch, vía Méliès). El diálogo *vis-à-vis* con el texto filosófico, poético, artístico o cinematográfico fundamentan el poema (particularmente en sus libros *Cromosoma*, *Estereozen* y *Anhedonia*). Lo importante es tratar de entender el uso personal que hace del dato cultural, pues más allá del despliegue de citas, alusiones, pastiches o palimpsestos (procedimientos hipertextuales que ha implementado en numerosas ocasiones), creo que lo singular en Rodinás es que usa el texto cultural como un gran filtro o cedazo para entender —e incluso aprehender— determinadas circunstancias vitales o ciertas experiencias estéticas y espirituales. En *Estereozen* (2012), por ejemplo, una sinfonía de Antonín Dvořák le sirve para desplegar una reflexión poética sobre el budismo, el paisaje y la naturaleza, sobre la percepción y la historia, entre otros ítems. De modo que la referencia cultural funciona como un detonante sensorial e intelectual de alta sensibilidad, capaz de propiciar una cadena de sensaciones y preguntas, de reflexiones y asociaciones múltiples y combinadas. Así, la voz poética deviene para decirlo en la magnífica fórmula utilizada por el autor en ese mismo texto “un ce-

rebros bufando koanesalmos”. Dicho todo esto, su tecnología poética por momentos recuerda aquel testimonio de Williams Carlos Williams, uno de los gurús confesos de nuestro poeta, quien en su *Autobiografía* (1951) cuenta cómo escribió uno de sus poemas. Dice Williams:

Oí el sonido de la sirena y el rugido de un coche que pasaba al final de la Quinta Avenida. Me volví a tiempo para ver un resplandor y un número cinco sobre fondo rojo. La impresión fue tan repentina y fuerte que saqué un pedazo de papel del bolsillo y escribí un poema.

No sé exactamente cuáles sean los hábitos literarios de Juanjo (si anda con papel y lápiz, o hace apuntes en su Smartphone), pero por el modo cómo combina y yuxtapone las secuencias no me parece descabellado evocar esta confesión de Williams.

Rodinás es el cartógrafo obsesivo de los objetos anónimos y cotidianos, el cazador de las epifanías de la vida doméstica, urbana y suburbana, envueltas en un aire moral y emocionalmente turbio, propio de este ocaso tecnocapitalista y narcoburocrático que vivimos a escala planetaria. Si “la ciudad es un sistema nervioso cubierto de acertijos” —como dice en una de sus más sugerentes líneas—, el poeta entonces está llamada no solo a interrogar a la ciudad, sino a descifrar sus signos, a despejar sus misterios. El poeta, entonces, quizá siga teniendo esa misión oracular que le atribuyeron los románticos y simbolistas, pero para dar su respuesta ya no necesita estar en trance extático ni hacerlo en hexámetros, le basta con

observar atentamente alrededor de sí mismo, y saber conjugar las voces leídas y las voces escuchadas en la casa, en la escuela, en el bar, en el autobús, en la calle, en la noche y el día de la ciudad.

En medio de ese paisaje urbano con frecuencia espurio que este libro retrata y relata, sobresalen por su brillo utópico los juguetes. Los juguetes parecen estar en el principio de los tiempos, acompañar esa especie de intemperie que experimenta el poeta-niño. Pues no solo afuera, en el exterior, estamos expuestos o somos vulnerables, también en el interior podemos habitar la indefensión. Esa es, me parece, una de las enseñanzas que aprende el personaje de estas *Fantasías animadas*, y nosotros como lectores. Para protegerse, el poeta-niño se rodea de juguetes, no importa si son reales o imaginarios como ese tren fantástico en el que se embarca y nos lleva de viaje al comienzo del libro. No en vano, una de las preguntas capitales que se hace el hablante lírico es “¿Cómo llamar a los juguetes cuando cobran vida y nos saludan con afecto?”. Pero, mientras el poeta-niño construye un mundo de juguete para defenderse de los otros, y acaso de sí mismo, de su soledad, de cierto sentimiento de orfandad literal o figurada (“Hoy borro la mano de un papá que nunca me sostuvo”), el poeta-adulto, en cambio, hace del poema mismo una pieza de juguetería que arma y desarma, un mecanismo lúdico que descompone y recompone sistemáticamente. Pues, en última instancia, sus poemas no son sino artefactos verbales, artificios meticulosamente ensamblados para

hacer correr un cúmulo de energías y emociones encontradas: desde las heridas psíquicas de la infancia a las sospechas, incertidumbres y gozos de la vida adulta. Todo, claro está, filtrado desde la imaginación poética, desde una reinención radical de la memoria y del presente.

Por eso, una de las líneas de fuego del texto, que resume la filiación utópica de los juguetes, y su poderosa dimensión alegórica dice:

soldados de juguete vigilan una
ciudad real
(hay abedules en sus parques):
si los soldados de juguete mueren
será el fin del mundo.

En tiempos de guerra, los juegos del poeta resultan estremecedoramente visionarios.

CRISTÓBAL ZAPATA
UNIVERSIDAD DEL AZUAY,
CUENCA, ECUADOR

EDISON LASSO ROCHA,
Hace diez libros
y trescientos versos,
Guayaquil, El Quirófano Ediciones,
2022.

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.11>

El poemario *Hace diez libros y trescientos versos*, de Edison Lasso Rocha (Piñas, 1977), se inscribe en la línea del experimentalismo latinoamericano, desde lo inmersivo hacia lo fundacional, radicado en el sistema discursivo de poeta David Ledesma y abierto a autores como Roberto Juarroz, para abrir el abanico hacia Magnus Enzensberger, por ejemplo. Precisamente *El diablo de los números* (1997), libro de cuentos del autor alemán, opera en la idea de la aritmética que se asila en el escribiente poético como un espejo o como un laberinto dual, pero entrópico, que postula una lírica refrescante en el contexto poético ecuatoriano, al trazar elementos claves como la singularidad de EN EL ENVÉS DEL TIEMPO, que sitúa pequeños poemas con títulos muy sugestivos, reflejada EN EL HAZ DEL TIEMPO, con otras connotaciones muy acertadas en su elaboración, que se complementan asertiva y estéticamente. Tanto envés como haz temporales son numerados en cada uno de sus ítems poéticos.

En este juego bifrontal (picassiano, podría ser), las isotopías beben de las aguas de los límites o de una deconstrucción que se dobla, como una suerte de origami y que recuerda la seducción que siente el autor por lo numérico, pero también por sus

lecturas. Antonio Porchia está situado en un lugar fundamental en la metafísica que entrafía la aseveración de Edward Lorenz con respecto al efecto mariposa. Así, la preocupación de Edison Lasso Rocha abre mecanismos vivos o *fosfóricos* en una voz que es muchas voces amparadas en sistemas físicos, lógicos o filosóficos, por enumerar algunos de los trazos que se vuelcan en el libro.

El juego estético es dialéctico, es decir, luego de que plantea el universo de su envés, viaja hacia el haz sumando historia, complejizando su especie de trama literaria que mediante el humor-amor-ironía se resiste y se transforma frente a la escritura canónica, para desordenarla, como una forma de subjetividad versus objetividad, señalando una nueva intersubjetividad en la que los territorios funcionan como lugares de apropiación y sorprenden al lector, que también deberá apropiarse de su propia etnología.

En el *trip* de este poemario explotan burbujas literalmente sensacionales cuando se produce la genitalización del dolor o los incendios de la oscuridad perpleja de la voz poética que estudia probabilidades con la soberbia del bardo apuntando a las cifras. El objetivo es señalar la ausencia desde la distopía que se asila en las palabras y un lenguaje sustantivo e imperioso

que, al fin, se reconoce en la incapacidad de describir lo que habita en el sujeto lírico o en el propio lector, pues el tiempo y la construcción poemática necesitarían fórmulas cuánticas, por ejemplo, para descifrar la emoción-expresión como acertadamente ilustra Lasso Rocha. He allí la frustración que nos traslada el autor no sin antes empoderarse de la belleza de lo que nos dice y la manera en que lo anuncia.

En el escenario descubierto del texto, la función algorítmica —brutal y estremecedora de la tecnología actual que está a punto de despojar al hombre de su propia humanidad mediante la inteligencia artificial, por ejemplo— es un crujido en medio de la llovizna, es el hábito de un buen lector-autor que respira sobre el oído de la modernidad o de la cuasi modernidad que pulula en nuestros países sudamericanos. En ella tienen cabida los amuletos y las fórmulas de quien reniega de los patéticos o peripatéticos y vehementes poetas desde la esquina de un absurdo engranado como un reloj descompuesto o compuesto desde la descomposición que convierte nuestra lengua en un acto bucólico impar y auténtico que, desde Lasso Rocha, se vuelve colectivo.

PAÚL PUMA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR,
QUITO, ECUADOR

C O L A B O R A R O N en el presente número de *KIPUS*

Víctor Barrera Enderle. Mexicano. Escritor, ensayista y crítico literario. Es doctor en Literatura Hispanoamericana y magíster en Teoría Literaria por la Universidad de Chile y licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha sido investigador visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín y profesor visitante en la Universidad de Chile. Obtuvo el Certamen Nacional de Ensayo Alfonso Reyes (2005) y el Premio Internacional de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada (2013). Dirigió la revista *Armas y Letras* y es director editorial de *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios* y de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Entre sus obras destacan: *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)* (2006), *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)* (2011, reedición 2013) y *El centauro ante el espejo (Apuntes y charlas sobre el ensayo)* (2017).

Margherita Cannavacciuolo. Italiana. *Doctor Europaeus* en Estudios Ibéricos en la Universidad Ca' Foscari de Venecia y profesora titular de literaturas hispanoamericanas en la misma universidad. Ha sido *Visiting professor* en la Universidad Pázmány Péter Katolikus (Piliscsaba, Hungría), y *Visiting researcher* en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, en la Universidad Complutense de Madrid y en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha dictado conferencias en varios ateneos europeos y latinoamericanos. Sus publicaciones constan en revistas y volúmenes nacionales e internacionales y es autora de los libros *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla: Renacimiento, 2010), *Miradas en velo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2014) y *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar* (Madrid: Visor, 2020).

Marcela Croce. Argentina. Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina (INDEAL) y catedrática de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Condujo la investigación que derivó en los seis volúmenes de la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* (2016-2019). Actualmente dirige un equipo que estudia la crítica literaria en América Latina. Se desempeñó como conferencista y

profesora invitada en universidades de Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, España e Italia. Además de colaborar en revistas académicas internacionales, es autora de una treintena de libros, entre ellos *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Oswaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas: crítica de la razón polémica* (2005), *La seducción de lo diverso* (2014) y *Latinoamérica: ese esquivo objeto de la teoría* (2018). Recientemente ha editado dos compilaciones sobre el exilio: *El exilio español en América Latina* (2021) y *DIASPORE: Dal Mediterraneo all'America Latina* (2022).

Felipe Espín. Docente de Literatura y especialista en didáctica de la lectura. Su interés creativo se enfoca en explorar y combinar modalidades textuales digitales y físicas, y en abordar cómo la tecnología moldeada por el capitalismo modifica la cultura y la subjetividad.

Laura Janina Hosiasson. Brasileña. Profesora asociada de la Universidad de São Paulo (USP). Coordina el Grupo Internacional de Estudios “Práticas letradas e circulação de ideias no mundo hispânico (séculos XVIII e XIX)”, con el apoyo del CNPQ/Brasil. Es autora del libro *Nação e imaginação na guerra do Pacífico* (EDUSP, 2012); del capítulo “Alberto Blest Gana: el mosaico final” para el tercer volumen de *Historia crítica de la literatura chilena* (2020); de varios artículos sobre María Luisa Bombal, entre otros. Ha traducido al portugués a Julio Ramón Ribeyro (2007), María Luisa Bombal (2013) y Silvina Ocampo (2019); y tiene en preparación un libro sobre Alberto Blest Gana. Ha sido profesora invitada en las universidades de Córdoba (Argentina), Santiago de Chile y Leuven (Bélgica).

Cecilia Hwangpo. Estadounidense. Profesora del Departamento de Estudios Hispánicos de Hamilton College y directora general de Hamilton College Academic Year in Spain. PhD en Literatura Hispanoamericana de Yale University. Autora de numerosos artículos académicos publicados en revistas de diversos países. Ganadora de varios premios y becas como Christian A. Johnson Teaching Enhancement Award, Mellon Grant-NY6 Human Rights Project: Culture of Respect, The Class of 1966 Career Development Award, entre otros.

Adolfo F. Licoa. Ecuatoriano. Actualmente es doctorando en Literatura Comparada e Interculturalidad por la Universidad de Estudios Internacionales de Shinghái (SHISU), R. P. China. Graduado en Medicina, realizó un curso de Psicopatología con mención en Psicoanálisis (Universidad de León, España, 2016), en el cual, desde una óptica lacaniana, investigó sobre la esquizofrenia como resultado del trastorno del lenguaje. Durante su Maestría en Lengua y Literatura Inglesas con mención en Estudios Interculturales (SHISU 2018-2020), realizó un estudio intercultural crítico de la negritud en la novela *Juyungo*, de Adalberto Ortiz.

Cecilia Miranda. Ecuatoriana. Profesora e investigadora. Escribe poesía y ensayo.

Sara Montaña Escobar. Ecuatoriana. Autora de varios poemarios. Ganadora del primer lugar en el concurso “Hellín dos patrimonios o más” (España, 2023), segundo premio de poesía en el concurso “Carlos Giménez” (España, 2021) y premio de poesía otorgado por la Casa Editorial del Municipio de Cuenca (Cuenca, 2021).

Diego Niemetz. Argentino. Doctor en Letras y licenciado en Letras con Orientación en Literaturas Modernas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Especialista en docencia universitaria. Realizó una estancia posdoctoral en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS, Brasil). Investigador adjunto de CONICET y profesor adjunto en Teoría y Crítica Literaria. Autor del libro *Aventuras y desventuras de un escritor. Manuel Mujica Láinez en el campo cultural argentino*, y de artículos sobre diversos escritores argentinos contemporáneos en volúmenes colectivos y en revistas académicas de América Latina, Europa y Estados Unidos. Se desempeña como secretario de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo).

Silviano Santiago. Brasileño. Autor de una vasta y premiada obra que incluye novelas, cuentos, poesía, ensayos y crítica. Doctor en Letras por la Sorbonne, ha enseñado en prestigiosas universidades extranjeras, en la PUC-Rio, y es actualmente profesor emérito de la Universidade Federal Fluminense (Brasil). Entre sus principales libros de crítica se encuentran *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Nas malhas da letra* (1989), *O cosmopolitismo do pobre* (2004) e *Genealogia da ferocidade* (2017). Recientemente ha publicado las novelas *Mil rosas roubadas* (2014) e *Machado* (2016). En 2022, recibió el Premio Camões, considerado la distinción más prestigiosa de la lengua portuguesa.

Juan Villoro. Mexicano. Es reconocido como narrador y ensayista. Autor de novelas como *El disparo de Argón* (1991) y *Arrecifê* (2012), de los cuentos de *Los culpables* (2007) y de las crónicas *Los once de la tribu* (1995) y *El vértigo horizontal* (2019), entre una multitud de títulos de varios géneros, obtuvo el Premio Herralde en 2004 por *El testigo*. Fue agregado cultural en la embajada mexicana de Berlín Oriental (1981-1984), profesor de Literatura en la UNAM y profesor invitado en las universidades de Yale, Boston, Princeton, Stanford y Pompeu Fabra. Colabora regularmente en la prensa con crónicas de actualidad y sobre una de sus pasiones, el fútbol. El último libro, *La figura del mundo* (2023), reconstruye la vida de su padre, el filósofo Luis Villoro. Su obra dramática *La desobediencia de Marte* fue recientemente elegida para inaugurar la sala teatral del Polo Científico Tecnológico de Buenos Aires.

NORMAS PARA COLABORADORES

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales aplica el subsistema de referencias autor-año (SRAA) y los criterios de citación del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 5.ª ed., 2018 (adaptación del *Manual de Chicago*), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el *Manual de estilo* de la UASB-E, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

En todas las publicaciones de la UASB-E se propende a una expresión escrita que no discrimine a la mujer ni a ningún grupo de la sociedad y que, al mismo tiempo, reconozca la historia, la estructura y la economía de la lengua, y el uso más cómodo para los lectores y hablantes. Por tanto, no se aceptarán usos sexistas o inconvenientes desde el punto de vista de la igualdad; tampoco, por contravenir el uso estándar de la lengua, el empleo inmoderado de las duplicaciones inclusivas ni el morfema e, la @ (no es una letra) o la x para componer palabras supuestamente genéricas.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del *Manual de estilo* que se indican en la presente guía. El idioma de la revista es el castellano.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor o autora debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: <raul.serrano@uasb.edu.ec>, <paola.ruiz@uasb.edu.ec>; o través de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>.

— *Kipus: Revista Andina de Letras
y Estudios Culturales*
Corporación Editora Nacional
Código postal: 170523
Quito, Ecuador

— *Kipus: Revista Andina de Letras
y Estudios Culturales*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales
Código postal: 170525
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación serán notificadas a la dirección proporcionada por el autor o autora.
- Luego del título del artículo se debe incluir: nombre y apellido/s del autor o autora y su filiación académica. En caso de no tenerla, anotar que es "investigador o investigadora independiente"; la ciudad y país a la que corresponde su filiación académica o lugar de residencia; el correo personal o institucional y el código ORCID (indispensable). Si no lo tiene, se puede acceder al mismo a través del siguiente link: <https://orcid.org/register>.
- Los artículos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor o autora (de 100 a 150 palabras).

- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor o autora declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la UASB-E, manteniendo su derecho de autoría. Si el autor o autora ha propuesto el mismo texto a otra publicación, deberá notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para la sección *Legados* (destinada a celebrar a autores y autoras y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4750 palabras; los de *Crítica* 7260 palabras, incluidas las notas a pie de página y la lista de referencias. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, 12 puntos, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 1650 palabras.

Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias se seguirán los criterios del SRAA del *Manual de estilo* (2018) de la UASB-E, al que se puede acceder en www.uasb.edu.ec.
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.
- No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como “ibíd.”, “idem”, “íd.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.
- Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:
 - Deberán incorporarse en el texto de forma ordenada.
 - Deberán contener fuentes de referencia completas.
 - Cada uno contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo: Tabla 1. Nombre de la tabla.
 - El texto en las tablas deberá estar en interlineado sencillo, fuente Times New Roman en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
 - Los gráficos deberán enviarse de forma separada en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor o autora. Para asegurar la calidad final el autor hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en CD, USB u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deberán acompañarse de un PDF generado directamente por el programa.

Kipus se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de ocho meses. Igualmente, señalará a los autores y autoras una fecha probable de publicación.

La publicación de artículos y reseñas en *Kipus* no otorga derecho a remuneración alguna.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

César Montaña Galarza
RECTOR

Fernando Balseca
DIRECTOR DEL ÁREA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

© UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 322 8088 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983)
FUNDADOR

Diego Raza Carrillo
PRESIDENTE

David Pabón
DIRECTOR EJECUTIVO

© CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2024
Roca E9-59 y Tamayo, Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558, 256 6340 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números)

Precio: USD 33,60

	Flete	Precio suscripción
Ecuador	USD 6,04	USD 39,64
América	USD 59,40	USD 93,00
Europa	USD 61,60	USD 95,20
Resto del mundo	USD 64,00	USD 97,60

Dirigirse a:

KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558
Fax: ext. 12; ventas@cenlibrosecuador.org
www.cenlibrosecuador.org

C A N J E

Se acepta canje con otras
publicaciones periódicas.

Dirigirse a:

CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8088, 322 8094

Fax: (593 2) 322 8426

biblioteca@uasb.edu.ec

www.uasb.edu.ec

DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Adolfo Fabricio **LICOA CAMPOS**

Rol de la tradición oral en la formación de la identidad cultural afroecuatoriana en *Juyungo*, de Adalberto Ortiz

CREACIÓN

Tres poetas a seguir

Cecilia MIRANDA

Felipe ESPÍN

Sara MONTAÑO ESCOBAR

RESEÑAS

Cristóbal **ZAPATA**

Fantasías animadas de ayer y alrededores,
poemario de Juan José Rodinás

Paúl **PUMA**

Hace diez libros y trescientos versos, poemario de Edison Lasso Rocha



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

